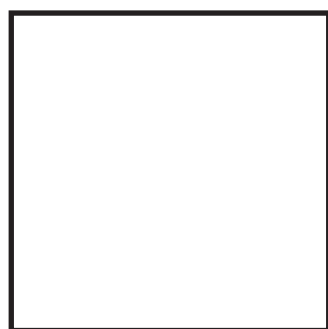




IMAGENS DA
MODERNIDADE
NO RECIFE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO URBANO

ANA CAROLINA DE FREITAS TRINDADE

**IMAGENS DA MODERNIDADE NO RECIFE. A experiência urbana de
Cícero Dias e Paulo Bruscky**

RECIFE
2023

ANA CAROLINA DE FREITAS TRINDADE

**IMAGENS DA MODERNIDADE NO RECIFE. A experiência urbana de
Cícero Dias e Paulo Bruscky**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Desenvolvimento Urbano. Área de concentração: Desenvolvimento Urbano.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Diniz Moreira

RECIFE
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Trindade, Ana Carolina de Freitas.

Imagens da modernidade no Recife. A experiência urbana de Cícero Dias e Paulo Bruscky. / Ana Carolina de Freitas Trindade. - Recife, 2023.
408 : il.

Orientador(a): Fernando Diniz Moreira

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, 2023.
Inclui referências, apêndices, anexos.

1. Recife. 2. Imagem. 3. Modernidade. 4. Cícero Dias . 5. Paulo Bruscky. I. Moreira, Fernando Diniz . (Orientação). II. Título.

720 CDD (22.ed.)

ANA CAROLINA DE FREITAS TRINDADE

Imagens da modernidade no Recife. A experiência urbana de Cícero Dias e Paulo Bruscky.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Desenvolvimento Urbano. Área de concentração: Desenvolvimento Urbano.

Aprovada em: 28/08/2023.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Fernando Diniz Moreira (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Virgínia Pitta Pontual (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Moacir Tavares Rodrigues dos Anjos (Examinador Externo)
Fundação Joaquim Nabuco.

Professor Doutor Robert Moses Pechman (Examinador Externo)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professor Doutor José Tavares Correia de Lira (Examinador Externo)
Universidade de São Paulo

AGRADECIMENTOS

à CAPES, instituição que financiou por dezoito meses minha bolsa de doutorado e por mais seis meses a de doutorado sanduíche. Este apoio financeiro foi imprescindível para realização desta tese.

à ciência brasileira e aqueles que acreditam na educação e na cultura.

ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano (MDU) e aos professores que me encorajaram.

ao prof. Dietrich Neumann que me recebeu na *Brown University*, lugar onde minha pesquisa ganhou novo fôlego.

a Paulo Bruscky por abrir seu ateliê num período de incertezas, restrições e medo. Sua generosidade e hospitalidade foram essenciais para o desenvolvimento da pesquisa.

a Moacir dos Anjos e aos professores José Lira e Virgínia Pontual pelas críticas, comentários e contribuições.

ao prof. Fernando Diniz, meu orientador, por ter aceitado este desafio. Obrigada pela paciência, acolhimento, dedicação e confiança durante estes anos de convívio, que não apenas contribuiu para o desenvolvimento deste trabalho, mas para a minha formação como arquiteta e professora.

a meus pais, Fátima e Anchieta, minha irmã Juliana e meus sobrinhos pelo apoio imensurável.

à constelação de amigos - próximas, distantes, perdidas, desfeitas - que de algum modo fizeram parte disto. Por tudo.

RESUMO

Partindo do princípio de que a produção artística de um determinado período pode contribuir para um entendimento mais rico de um período da história de uma cidade, este trabalho propõe uma reflexão sobre as imagens do Recife por meio das obras dos artistas Cícero Dias (1907-2003) e Paulo Bruscky (1949). Atuantes na disseminação das vanguardas artísticas, os artistas em diferentes temporalidades e modos de expressão/ação – pintura e performance – apresentaram suas percepções sobre os efeitos da modernização na cidade. Os artistas produziram um acervo grande de obras que fazem relações diretas ou indiretas ao cotidiano da cidade e que nos ajuda a apreender melhor a experiência da modernidade na cidade. Eram imagens de um Recife que não seguiam uma linearidade, havia surpresas, interseções, encontros e descompassos entre o tempo e espaço. Uma forma de pensar e de apresentar a cidade que se aproxima daquela elaborada por Walter Benjamin com seus estudos das imagens da modernidade da Paris do século XIX, que não apenas buscou regressar e apresentar os fatos e fenômenos que originaram a formação destas imagens, mas apresentou uma outra forma de contar a história. Por meio da coleção de fragmentos de tempos variados, lugares e sobretudo a partir de personagens ordinários da cidade tanto Benjamin como Aby Warburg por meio da comparação e contraste de várias imagens artísticas utilizaram a montagem, técnica, herdada do cinema vanguarda e dos escritos surrealistas e das obras dadaístas, como forma de pensar e sobretudo como proposta de apresentar uma outra história na perspectiva dos anônimos ou vencidos como para descobrir padrões e repetições visuais, respectivamente. Ao aproximarmos artistas de temporalidades diferentes, por meio da montagem, buscamos, assim, investigar similaridades, sobrevivências e mudanças das imagens da modernidade do Recife.

PALAVRAS-CHAVES: Recife; Imagem; Modernidade; Cícero Dias; Paulo Bruscky.

ABSTRACT

Based on the premise that the artistic production of a specific period can contribute to a richer understanding of a city's historical period, this study proposes a reflection on the imagery of Recife through the works of artists Cícero Dias (1907-2003) and Paulo Bruscky (1949). As active figures in disseminating artistic avant-gardes, these artists, through different temporalities and modes of expression/action such as painting and performance, presented their perceptions of the effects of modernization on the city. They produced a vast collection of artworks that directly or indirectly relate to the city's everyday life, providing us with a better grasp of the experience of modernity in the city. These images depicted a non-linear Recife, characterized by surprises, intersections, encounters, and disjunctions between time and space. This way of thinking and presenting the city aligns with Walter Benjamin's elaboration of the imagery of 19th-century Parisian modernity. Benjamin's approach not only sought to revisit and present the facts and phenomena that gave rise to the formation of these images but also offered an alternative way of narrating history. Through the collection of fragments from different times, places, and, above all, ordinary city dwellers, both Benjamin and Aby Warburg employed the montage technique inherited from avant-garde cinema, surrealist writings, and Dadaist works as a means of thinking and, most importantly, as a proposal to present an alternative history from the perspectives of the anonymous or the defeated, aiming to discover visual patterns and repetitions, respectively. By bringing artists from different temporalities together through montage, our objective is to investigate the similarities, survivals, and changes in the imagery of modernity in Recife.

KEY-WORDS: Recife; Image; Modernity; Cicero Dias; Paulo Bruscky.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. CAIXA DE FERRAMENTAS	28
MODOS DE VER A IMAGEM, A IMAGEM COMO FONTE DE PESQUISA	32
O visível e o invisível da imagem	49
A IMAGEM DA MODERNIDADE	55
O flâneur, o colecionador e o alegorista	66
A MONTAGEM	70
A montagem artística	71
A montagem como possibilidade epistemológica	76
2. CÍCERO DIAS	84
UM PERCURSO POÉTICO	88
O RECIFE QUER SER MODERNO	134
Modernização e modernismo	134
Arena Cultural – Anos 1920 e 1930	152
RETRATOS URBANOS	169
Eu vi o mundo... Ele começava no Recife	170
Gamboa do Carmo no Recife	183
Sonoridade na Gamboa do Carmo	190
Visão Romântica do Recife	196
Porto do Recife.	203
3. PAULO BRUSCKY	210
ALTO-RETRATO	216
O RECIFE [AINDA] QUER SER MODERNO	256
Uma cidade em transformação.	257
A Arena Cultural [entre o popular e a cultura de massa]	287
DA REPRESENTAÇÃO À AÇÃO	305
Enterro aquático I	310
Arte/Pare	322
O que é arte? Pra que serve?	333
Estética do Camelô	340
RECIFE EM [CON]TRADIÇÃO	347
FONTE DAS IMAGENS	356
REFERÊNCIAS	379
ANEXOS	399
APÊNDICE	403

H N T R O D U Ç Ã O

Recife cidade lendária [1952]

*Eu ando pelo Recife, noites sem fim
Percorro bairros distantes sempre a escutar
Luanda, luanda, onde está?
É alma de preto a penar
Recife, cidade lendária
De pretas de engenho cheirando a banguê
Recife de velhos sobrados, compridos, escuros
Faz gosto se ver
Recife, teus lindos jardins
Recebem a brisa que vem do alto mar
Recife, teu céu tão bonito
Tem noites de Lua pra gente cantar
Recife de cantadores
Vivendo da glória, em pleno terreiro
Recife dos maracatus
Dos tempos distantes de Pedro primeiro
Responde ao que eu vou perguntar
Que é feito dos teus lampiões?
Onde outrora os boêmios cantavam
Suas lindas canções*

INTRODUÇÃO

A cidade encanta, atrai e inquieta aqueles que a habitam ou a vivenciam mesmo que por pouco tempo. A atenção à cidade se acentua em determinados tempos e contextos, como na transição entre os séculos XIX e XX, quando os efeitos da Revolução Industrial alteraram de vez a materialidade das cidades europeias e a maneira com que seus habitantes se relacionavam com ela. Era o *fenômeno urbano*, como definiu Françoise Choay (2010 [1965]), que despertava variadas reações por parte daquelas mentes mais sensíveis aos acontecimentos. Em seu texto clássico, *A metrópole e a vida mental*, o sociólogo alemão Georg Simmel (1902 [1973]) revelou os sinais de formação de uma nova sensibilidade na grande metrópole. Entre os diversos olhares lançados sobre a nova realidade, os de escritores como Thomas Carlyle, Charles Dickens e Charles Baudelaire immortalizaram a nova situação urbana. O fenômeno também atraiu atenção de pintores, gravuristas, chargistas e fotógrafos, que passaram a produzir uma imensa quantidade de registros das novas paisagens repletas de avenidas, fábricas, moradias, novas formas de trabalho e de vivência urbana.

A percepção do movimento frenético de pessoas, veículos, máquinas, fábricas, postes de energia e novas estruturas foi crucial para a expressão de vários movimentos de vanguarda, como evidenciado nas pinturas de Boccioni, em Milão, e de Delaunay, em Paris (por volta de 1910), assim como nos filmes dos irmãos Lumière,¹ lançados em 1895. Essas obras revelam como os artistas perceberam a cidade, destacando as pressões que ela exercia sobre o indivíduo, o que resultou em deformações e representações oníricas. Atentos ao dinamismo urbano, os artistas exploraram variações cromáticas, rítmicas e sonoras, captando a essência da realidade urbana em constante transformação. Como observadores privilegiados, desempenharam um papel central na formação de novas representações das cidades.

A cidade moderna representava um reservatório de experiências inéditas: a aglomeração nas estações de trem, a laboriosa atividade nas fábricas, o movimento frenético de pessoas e mercadorias, a constante ida e vinda dos bondes, as vitrines das lojas, os passeios lotados, a falta de moradia, os contrastes, a pobreza e o tempo meticulosamente marcado pelos relógios. Elas delineavam o novo horizonte e estabeleciam o tom da nova condição urbana. Além da evolução tecnológica, essas mudanças abruptas geraram mudanças na maneira de ver, viver, pensar e planejar as cidades. Os artistas, como *sismógrafos*,² inventavam metáforas para dar

1 Os irmãos Lumière exibiram uma seleção de dez de seus filmes curtos a um público pagante no subsolo de um café em Paris, no dia 28 de dezembro de 1895. Os filmes apresentam cenas como a entrada e saída dos trabalhadores de uma fábrica, o ir e vir do trem na estação, cenas do cotidiano ordinário privado e coletivo.

2 O termo “sismógrafo” foi usado na dissertação *O artista como sismógrafo: A experiência urbana de Paulo Bruscky* (2012), produzida pela autora deste trabalho, para descrever a habilidade dos artistas em perceber e reagir (de modo artístico) às mudanças na vivência urbana durante a modernização das cidades. Paola Jacques (2018) também adotou esse conceito em sua tese, relacionando-o a “captadores de ondas mnêmicas” que detectam sutis abalos de terremotos distantes, bem como a um “necromante” ou “vidente” capaz de evocar espectros e reconstruir tempos passados.

conta de processos exclusivamente novos – e urbanos –, historicamente desconhecidos e, portanto, não classificados, denominados e compreendidos.

Assim como os artistas exploraram diferentes meios para capturar a nova experiência urbana, o filósofo, crítico cultural e ensaísta alemão-judeu Walter Benjamin também utilizou as cidades modernas europeias como palco para compreender os efeitos da modernização e a ascensão do capitalismo. Reconhecido como um dos principais observadores da cidade moderna, Benjamin direcionou seus estudos para metrópoles como Paris, Berlim, Nápoles e Moscou. Sua escolha não foi influenciada por modismos, mas, sim, pela percepção de que essas cidades eram locais privilegiados para observar as imagens da modernidade. Paris, em particular, tornou-se seu principal estudo de caso por sua materialidade e por ser o cenário propício para examinar as diversas facetas do capitalismo. Segundo Beatriz Sarlo (2010), Paris era uma chave cultural crucial para compreender tanto o movimento artístico quanto o movimento das mercadorias.

Ao explorar a Paris do Segundo Império, Benjamin, inspirado pelo olhar de Charles Baudelaire, percebeu uma cidade grandiosa, planejada e culturalmente rica. Benjamin buscou entender quais elementos, fenômenos e personagens permitiriam identificar as origens das imagens da modernidade. Assim como o poeta, Benjamin examinou não apenas para a Paris dos grandes cenários, mas também os espaços cotidianos das classes menos favorecidas, os lugares mundanos (como lupanares e tavernas), ruas comuns, esquinas e barricadas. Isso revelou uma urbe dicotômica, cheia de contrastes sociais, culturais e econômicos, sendo simultaneamente atraente e opressora. Por meio de um estudo minucioso de coleta de fragmentos e a partir dos variados da perspectiva dos personagens *vencidos, anônimos, sem nome* (“*namesolen*”) que davam vida a cidade, Benjamin (1936, 1940) propôs uma forma de contar a História e, portanto, a cidade. Essa diversidade de olhares permitiu Benjamin revelar diferentes experiências da modernidade, que formam uma “constelação de fragmentos urbanos” e um **método de leitura** da modernidade e de suas múltiplas imagens.³

Para apreender a essência da **experiência urbana**, Benjamin dirigiu seu olhar aos personagens anônimos da cidade que desafiavam as normas sociais, como o *flâneur*, o dândi, o trapeiro, o detetive, o mendigo, o colecionador, a prostituta, entre outros. Essas figuras emergiram como chaves interpretativas desse novo período, representando contradições e

3 Benjamin faz extenso uso dos conceitos de moderno, modernização e modernidade em seus escritos. Apesar de aparentemente similares, Marshall Berman (2009) esclarece que esses termos possuem significados distintos. Embora este trabalho não tenha como objetivo aprofundar-se nessas diferenças, recorremos às reflexões de Berman para esclarecer sua compreensão. No livro *Tudo que é sólido desmancha no ar*, Berman (2009) contextualizou o termo “moderno” como uma atitude subjetiva em relação à vida contemporânea, caracterizada por uma disposição para a novidade e uma busca constante por mudanças. “Modernização” refere-se aos processos sociais, econômicos e culturais que conduzem uma sociedade em direção à modernidade, envolvendo transformações estruturais e institucionais. Por fim, “modernidade” representa o estado alcançado por uma sociedade após o processo de modernização, caracterizado por novas formas de organização social, econômica e cultural, marcando a coexistência de múltiplos tempos e espaços. Berman explorou esses conceitos, destacando tanto os aspectos otimistas associados ao progresso quanto as contradições e desafios inerentes à experiência moderna, como a alienação e a fragmentação.

o espírito da modernidade. Elas ofereceram uma maneira singular de compreender o novo sujeito e seu papel na cidade, revelando, por meio de suas histórias, uma narrativa inédita das **imagens da modernidade**, contada a partir da perspectiva dos marginalizados ou dos vencidos.

É nesse sentido que podemos ver o interesse de Benjamin pela **arte de vanguarda**. Presente em vários de seus textos, Benjamin não apenas a associou como um fenômeno da modernidade, mas como um meio de questionar, desafiar e reinterpretar a realidade de seu tempo. Os **movimentos de vanguarda**⁴ foram, segundo Peter Bürger (2017), o conjunto de práticas artísticas que provocou uma ruptura com a tradição. Por meio deles, chegou-se tanto a uma transformação do sistema de representação quanto à superação da própria instituição arte, (re)conduzindo a arte ao lugar de “práxis vital”. Essa mudança de olhar é considerada um ato revolucionário, como defendeu Adrián Gorelik (2005), sobre a capacidade da arte de traduzir a complexidade da vida na cidade moderna e por moldar a maneira como as pessoas enxergam, interpretam e se conectam com os ambientes urbanos.

Benjamin via o **potencial revolucionário** da arte de vanguarda, sobretudo com o Surrealismo (literário) e o Dadaísmo, como movimentos que anteciparam e agiram de forma revolucionária, indo além do entendimento artístico da época. O Surrealismo, por exemplo, propunha uma “transformação de uma postura extremamente contemplativa (do artista) em uma oposição revolucionária”, conforme defendido por Benjamin (1929, p. 290). Por sua vez, as obras dadá revisitaram o *status* da arte por meio da composição de naturezas mortas com bilhetes, carretéis e pontas de cigarro, em associação a elementos da pintura, não apenas inovando tecnicamente, mas provocando uma explosão temporal, como expresso por Benjamin (1934, p. 138). Essas manifestações artísticas representavam uma resposta ousada e revolucionária ao contexto cultural e social da modernidade, conforme explorado pelo intelectual alemão-judeu em seus escritos.

Benjamin valorizava a arte como meio de proporcionar novas percepções e despertar a consciência do espectador para a realidade circundante, promovendo uma mudança de postura passiva para ativa. Ele via nas tecnologias de reprodução técnica, como a fotografia e o cinema, instrumentos para questionar as estruturas sociais, políticas e culturais estabelecidas. Essa apropriação tecnológica, defendida pelo ensaísta, refletia a transformação do papel do artista, antes um produtor especializado, diante dos avanços tecnológicos. A arte de vanguarda, segundo Benjamin, tinha o poder de criar obras que estimulavam a reflexão crítica, incitando o espectador a questionar as estruturas de poder, tornando-se uma forma de resistência cultural capaz de desafiar as normas e os valores sociais, promovendo uma mudança revolucionária.

Ainda que o encontro da arte com a vida cotidiana posta por Benjamin remetesse a

⁴ Peter Bürger (1993, 2017) faz uma distinção para as vanguardas: as *vanguardas históricas* são aquelas que emergiram no começo do século XIX, e as *neovanguardas*, em meados do século XX.

uma arte produzida na Europa e depois nos Estados Unidos, no Brasil a atenção ao cotidiano ordinário também conduziu a arte à prática da vida. O início do século XX foi, segundo Margareth Pereira,

um tempo de exacerbação dos intercâmbios internacionais, das comparações entre núcleos urbanos, da (re)construção “em rede” das sociedades e de suas cidades. Em suma, um tempo de ressignificação profunda da vida social e de organização de fronteiras e redefinição de territórios culturais, políticos e econômicos (PEREIRA, 2003, p. 59).

Como vem insistindo Pereira (2008), em seus estudos sobre a História da globalização e seu impacto na História das cidades e no campo da arte e da Arquitetura, o final do século XIX e início do XX foi um momento de abertura e incremento das interações culturais em escala internacional, o que é observável em várias localidades, incluindo o Brasil. Pereira ressalta que essa sensibilidade variou em intensidade entre os contextos, países e cidades, sendo especialmente relevante em locais onde as práticas que fundamentam os “laços sociais” e as formas de vida coletiva estavam em crise devido a rápidas mudanças em diversos planos (Pereira, 2003 e 2008). Essa abertura para interações culturais é fundamental para compreender o fenômeno explorado por Baudelaire e retomado por Benjamin como um momento de formação de sensibilidade em relação à observação das cidades.

Seja pela pintura, fotografia, cinema ou literatura, observou-se uma atenção ao **cotidiano urbano** e um olhar para o **ordinário** que representou uma ruptura no que se entendia sobre arte, resultando numa nova forma de expressão e, sobretudo, no conteúdo apresentado que marcam o traçado simbólico do lugar. São produtos de uma prática simbólica, conforme explicou o historiador francês Roger Chartier (1991), ou seja, são as várias possibilidades expressivas que dão sentido e transformam o que se vê e se vive, que atribuem sentido ao mundo, cabendo àquele que o confronta “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 2002, p. 17).

Nesse contexto, a imagem artística é considerada um documento histórico que articula sentimentos e ideias, comunicando e representando um contexto social e cultural específico. Ao questionar uma obra de arte, não se espera uma resposta única, mas a exploração da variedade de possibilidades expressas em uma imagem complexa. Esse processo envolve discernir as histórias e significados capturados pela obra, relacionando-os e atribuindo-lhes sentido em nossa própria narrativa historiográfica. Assim como uma cidade não pode ser completamente compreendida sem revisitar sua História literária, conforme destacado por Marta Díaz (2015, p. 12), também é essencial considerar as representações artísticas, como pintura, fotografia e cinema, que iluminam tanto a relação humana com o espaço urbano, seus edifícios e estruturas quanto as diferentes formas de vivenciá-los e habitá-los.

Assim, ler uma imagem de arte, conforme sugerido por Michael Baxandall (1972), historiador da arte inglês, e Georges Didi-Huberman (2010, 2015, 2017), filósofo e historiador da arte francês, é, acima de tudo, a capacidade de compreender como um

indivíduo ou grupos sociais atribuem significado a eventos históricos, ao mundo e à realidade vivida. Através da arte, exploramos não apenas a perspectiva dos artistas sobre seu contexto, revelando nuances previamente despercebidas, mas também, principalmente, compreendemos o contexto que inspirou suas criações.

No Recife, o processo de modernização trouxe uma nova realidade urbana por meio de intervenções abrangentes que se estenderam por décadas do século XX. Com diversas fases e características específicas, a cidade passou por demolições significativas e expansões para novas áreas suburbanas, marcadas pela construção de pontes, avenidas, praças, palacetes, trilhos de bondes e vias pavimentadas para bondes e, posteriormente, automóveis. Esse processo definiu um novo ritmo, introduzindo hábitos distintos e evidenciando os diversos tempos que constituem e moldam a cidade. Todo esse cenário despertou a atenção e reação de grupos locais.

Em diferentes épocas e formas de expressão, os artistas Cícero Dias (1907-2003) e Paulo Bruscky (1949) surgem como representantes dessa reação. Tendo a cidade como tema e obra de arte, eles construíram um vasto acervo de obras que estabelecem relações diretas ou indiretas com o cotidiano urbano. Influenciados pelas vanguardas do início do século XX, ambos foram ativos na disseminação e discussão das imagens de modernidade do Recife em diferentes temporalidades.

Cícero Dias foi pintor, desenhista, ilustrador, cenógrafo e professor. Nascido na primeira década do século XX em um engenho na Zona da Mata pernambucana, cresceu influenciado pela cultura canavieira – a luz e as cores do Nordeste interiorano, dos engenhos de cana-de-açúcar, das casas-grandes e senzalas, das tradições aristocráticas, dos sobrados e do mar do Recife – e pela paisagem carioca. Transitando pelos ciclos culturais carioca, pernambucano e paulista, Dias foi um dos mais significativos integrantes da primeira geração de artistas modernos, participando dos principais eventos que marcam a História da arte moderna brasileira. Sua arte emergiu em meio a um forte contexto de discussão sobre a imagem do Brasil moderno, a partir do qual sua produção refletia sobre um mundo rural e urbano vivido entre a zona interiorana pernambucana e os ambientes citadinos recifense e carioca. Suas pinturas, desenhos, ilustrações e gravuras retratam memórias e desejos de algo que não era visível, muitas vezes apresentando um caráter experimental e onírico. Embora tenha abordado o Recife em várias fases de sua carreira, foi especialmente nas décadas de 1920 e 1930 que Cícero Dias produziu uma série de quadros inovadores, incorporando imagens e fragmentos de seu presente e passado, com personagens e objetos do cotidiano urbano e rural, rompendo com as convenções acadêmicas.

Paulo Bruscky, além de pintor, desenhista, ilustrador, e poeta, destacou-se como um artista experimental, utilizando principalmente meios tecnológicos para criar e refletir sobre a arte. Nascido em 1949, no Recife, Bruscky cresceu na região central da cidade. Sua extensa produção inclui trabalhos que contribuem para a compreensão da História da arte nacional e internacional, assim como suas percepções e críticas ao contexto urbano do Recife podem

contribuir para a História da cidade. Bruscky participou ativamente das cenas culturais locais e internacionais, envolvendo-se com movimentos como Arte Correio, Fluxus e Gutai, que propunham a (re)conexão entre arte e cotidiano. Neste período, entre os anos 1970 e 1980, a temática urbana recifense tornou-se fundamental para sua produção artística.

Testemunhou-se uma intensa discussão sobre as representações da modernidade na cidade. Sensíveis ao contexto vivido, Dias e Bruscky participaram ativamente dessa cena cultural, apresentando um Recife que escapava de linearidades, surpreendendo com interseções, encontros e descompassos entre tempo e espaço. Além de serem amigos, conforme afirmado por Bruscky em conversas, o interesse de Bruscky pela obra de Dias foi noticiado por um jornal local.⁵ Apesar de haver várias abordagens sobre as obras e vidas desses artistas, não existe um estudo que proponha uma reflexão sobre as imagens da modernidade do Recife por meio de suas obras e que proponha uma relação entre as obras dos dois artistas, mesmo sendo o Recife um elemento comum e recorrente nelas.

Da representação à ação, as pinturas de Dias e as performances de Bruscky, objetos de estudo deste trabalho, apresentam o Recife como matéria artística. A visão da cidade pelos artistas não se limita à imagem mimética do lugar e de seu tempo; ao contrário, é o resultado de um jogo de composição, uma montagem de fragmentos coletados do cotidiano. Assim questiona-se: que **janelas de visibilidade** as obras de Cícero Dias e Paulo Bruscky nos abrem do Recife?

Suas obras se aproximavam e entravam no cotidiano urbano ordinário, explorando lugares e personagens anônimos e comuns, o que faz com que possam ser lidas como “modos de ver” e “modos de fazer”, que marcam o traçado simbólico do lugar de pertencimento, conforme sugeriu Chartier (1991). Partindo da premissa de que os artistas sismógrafos têm a capacidade de captar e “decifrar as ondas, os diferentes abalos, os reflexos longínquos” da experiência avassaladora da modernidade, como definiu Jacques (2018), propomos neste trabalho a hipótese de que, mais do que a interface tecnológica, é o destaque do ordinário urbano que, permeado pelas tecnologias, oferece outra possibilidade de observação, reconhecimento, conhecimento e produção de (outras) experiências na cidade moderna, aspecto muitas vezes negligenciado nos estudos de Arquitetura e Urbanismo.

Assim, utilizando as obras de Cícero Dias e Paulo Bruscky como nossas janelas para visualizar o Recife, este trabalho propõe como **objetivo geral** discutir as imagens do Recife e seus paralelos com a noção de modernidade presente nas obras dos artistas vanguardistas. Como **objetivos específicos**, busca-se: 1) esboçar a atmosfera (*arena cultural*) que Cícero Dias e Paulo Bruscky viveram e que permitiram a emergência de seus trabalhos; 2) identificar

5 Em 4 de abril de 2006, o *Jornal do Commercio* destacou na primeira página do seu caderno de cultura a remontagem do ateliê de Cícero Dias, no Museu do Estado de Pernambuco, tal como era em Paris. Paulo Bruscky, cujo próprio ateliê foi recriado na Bienal de São Paulo, desempenhou um papel crucial nas negociações com a família do pintor, sendo a primeira pessoa externa ao círculo familiar a entrar e fotografar o ateliê após o falecimento do artista.

e analisar continuidades, paralelos, rupturas, (res)significações da imagem (modernidade) da cidade do Recife a partir da experiência urbana artística de Cícero Dias e Paulo Bruscky; e 3) apresentar as formas e a materialidade da cidade e da paisagem urbana que, criadas ou não por planos e projetos, impactaram a experiência da cidade nos tempos de Dias e Bruscky.

Nesse sentido, Walter Benjamin é um autor fundamental para a pesquisa, conforme analisado por estudiosos como Willi Bolle, Jeanne-Marie Gagnebin e Paola Jacques. Sua abordagem das imagens da modernidade não se limita a retratar fatos e fenômenos que deram origem a essas imagens, mas também propõe uma epistemologia que busca reescrever a História a partir da perspectiva dos anônimos, dos vencidos e dos sem nome. Por meio dos seus personagens ordinários, Benjamin coletou os resíduos, restos, cacos, fragmentos ou pequenos detalhes que, reunidos por meio da **montagem**, ajudam a revelar as outras imagens da modernidade. Nesse sentido, destacamos o aporte dado por Benjamin ao **coleccionador** que se aproxima com o perfil dos artistas Cícero Dias e Paulo Bruscky que coletavam do ambiente urbano **fragmentos** dando visibilidade a temas, personagens e tempos que pareciam esquecidos ou inexistentes.

A técnica da montagem, herdada das vanguardas, foi empregada por Benjamin e Aby Warburg não apenas como um recurso visual, mas como uma forma de pensamento. Essa abordagem possibilitava a compreensão da complexidade da cidade moderna, fragmentada e em constante transformação. Em vez de aderir a uma narrativa linear e previsível, a montagem permitia a criação de associações inesperadas e não convencionais entre os elementos, o que implicava considerar anacronismos e heterogeneidades das imagens.

Sobre o estudo da montagem, Paola Berenstein Jacques (2018, 2018b), ao retomar as obras de Walter Benjamin, Aby Warburg e Didi-Huberman, nos ajuda a entender a **montagem como possibilidade epistemológica** para pensarmos a experiência da cidade e construir uma crítica sobre a História da cidade. Logo, aproximarmos Dias e Bruscky através de um processo de montagem, como defende Jacques, significa pensar pelo choque de tempos heterogêneos, de tornar visíveis as **sobrevivências**, os **anacronismos**, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, acontecimento, pessoa ou gesto. Logo, por meio da montagem podemos aproximar os trabalhos de ambos e encarar o estudo de suas vidas e obras não como uma imagem do Recife em um tempo contínuo, mas como fragmentos em que podemos identificar algumas sobrevivências e ressignificações dos artistas diante da visão da imagem de modernidade na cidade. Ou seja, pensar como, por meio de suas obras, podemos entender melhor o processo de modernização da cidade ao longo do século XX.

Para o estudo das obras de arte de Dias e Bruscky, buscamos **montar uma caixa de ferramentas**, ou seja, buscar como fora do campo da Arquitetura e Urbanismo as imagens de arte podem ser lidas e interpretadas. Ainda que o trabalho se proponha a lidar com diferentes tempos e meios artísticos (pintura, fotografia, cinema, performance), que têm suas próprias histórias e ferramentas específicas de análise do meio em si (a técnica), este

trabalho limitou-se ao que Michael Baxandall (2006), Alberto Manguel (2001) e Ulpiano Bezerra de Meneses (2002) defendem ser o estudo da imagem de arte. A leitura se desdobra em dois níveis, explorando os aspectos visíveis e invisíveis, conforme definido por Georges Didi-Huberman (2005). Ler uma imagem de arte é, antes de tudo, uma representação do pensamento sobre a obra, além de discutir a representação visual. O estudo da imagem de arte concentra-se na interação complexa entre o artista, a obra e o espectador, considerando também as forças sociais e culturais que moldam essas interações. Essas análises proporcionam uma compreensão mais profunda da função da imagem na sociedade, revelando as complexidades e os significados subjacentes às representações visuais, fundamentadas no pensamento histórico-dialético de Walter Benjamin.

Com o intuito de compreender a modernização e a construção da imagem da modernidade no Recife durante o período de 1900 a 1980, realizamos uma análise de obras de diversos autores, tais como Joel Outtes (1991), Virgínia Pontual (1999, 2001), Fernando Diniz Moreira (1994, 2016, 2018, 2022), Rosane Piccolo Loretto (2008), Kate Saraiva (2017, 2018), Amélia Reynaldo (2017, 2022), Patrícia Oliveira (2022) e Tomás Lapa (2022). Esses estudos contribuíram para contextualizar o processo de modernização da Arquitetura e Urbanismo da cidade e como isso impactou a formação da imagem da modernidade.

Quanto aos aspectos histórico-culturais, as obras de Antonio Paulo Rezende (1997) e Neroaldo Azevedo (1996) oferecem uma história detalhada e enriquecedora da cidade na década de 1920. Além disso, os trabalhos de Eduardo Dimitrov (2013) e José Claudio (2012) abordam a cena artística local no período de 1920 a 1970. Vale ressaltar ainda o papel crucial dos fotógrafos, que tiveram atuação significativa na documentação do processo de modernização da cidade e dos personagens urbanos que se destacam nas obras de Dias e Bruscky.⁶

Sobre a vida e obra dos artistas, foram realizadas pesquisas bibliográficas dos principais trabalhos publicados nas últimas duas décadas, consulta de catálogos de exposição e livros de arte dedicados aos artistas, pesquisa em jornais e publicações da época identificando como suas obras circularam, bem como a consulta de cartas trocadas com outros artistas.⁷ Nesse sentido os trabalhos de Angela Grando (2002, 2004, 2017), Eduardo Dimitrov (2013) e Denise Mattar (2017) nos auxiliaram formar um panorama da vida e obra de Cícero Dias, apresentando suas várias fases, situando-o dentro dos contextos nacional e internacional.

6 Inicialmente, este trabalho tinha como objetivo pesquisar acervos de museus e instituições, com especial foco no Recife durante os anos 1960-1980. No entanto, devido à pandemia da Covid-19 (2020-2023), não foi possível coletar e processar os dados a tempo para a elaboração deste texto. Diante dessa situação, recorremos à pesquisa em jornais da época, que foram digitalizados e estão disponíveis na Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

7 Nesta etapa, a coleta de dados das instituições foi limitada aos materiais disponíveis *on-line* ou fornecidos pelo artista Paulo Bruscky. Durante o ano de 2021, realizamos três encontros com o artista. Nessas ocasiões, foram gravadas duas conversas entre o artista e a autora deste trabalho. Infelizmente, até o fechamento desta tese o artista não respondeu dentro do prazo estabelecido para autorização da publicação das conversas neste documento.

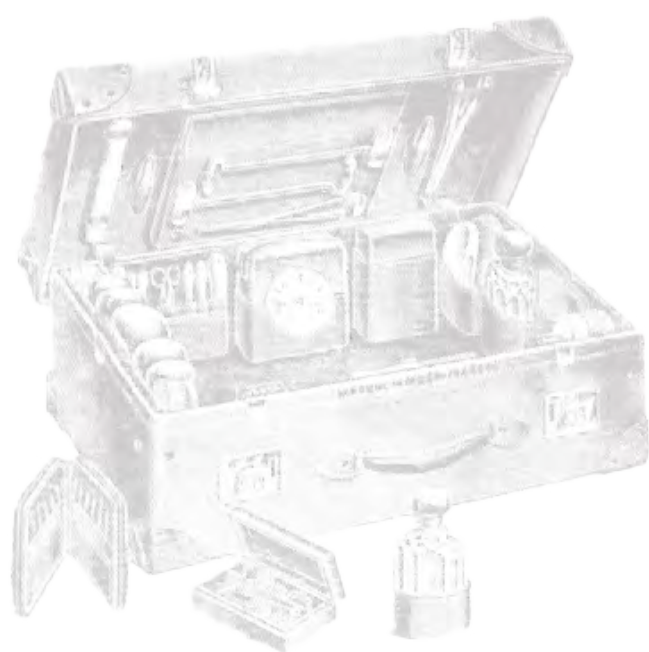
Raquel Borges (2012, 2017) complementou ao nos apresentar leituras de algumas obras e suas relações com a cidade do Recife. Já para Bruscky, destacamos os trabalhos de Cristina Freire (2006), Ludmila Britto (2009), Cristiana Tejo (2009) e Adolfo Navas (2012) por nos apresentarem um panorama e da obra e da vida do artista, os diversos meios por ele utilizados, por situarem seu trabalho dentro dos contextos nacional e internacional de arte. Percebe-se que, apesar de sua trajetória ser contemplada por variados autores, não há um específico que estude a relação entre sua obra e a cidade do Recife, mesmo a cidade sendo um elemento importante dentro da sua produção.

Nesse sentido a tese ficou estruturada em três seções. A primeira seção, **Caixa de Ferramentas**, contempla a discussão teórico-metodológica sobre o estudo da leitura da imagem de arte. Dividimos este estudo em três partes: a primeira contempla **como ler a imagem de arte**; a segunda trata do estudo da **imagem da modernidade**; e a terceira, sobre a **montagem** como método para pensarmos a experiência da cidade e construir uma crítica da História da cidade.

Sabendo que esta pesquisa não tem caráter de esgotar a obra e vida de cada artista, mas, sim, trazer novos olhares sobre a relação entre seus trabalhos e a cidade, foi dedicado uma seção para cada artista – Cícero Dias e Paulo Bruscky. Ainda que eles sejam de diferentes tempos e meios, buscamos estruturar as seções com uma mesma lógica de organização. A primeira compreende um **panorama biográfico**, identificando as fases, os lugares por onde circularam, os movimentos artísticos com que se relacionaram; a segunda contempla **a cidade do Recife**, apresentando não apenas uma descrição da sua forma material e dos locais que os artistas trabalharam, como também apresentando a cena cultural e os principais temas que a afetavam; por último, cada seção compreende a **análise das obras** do artista nele abordado.

Posteriormente, desenvolvemos a conclusão, na qual realizamos o processo da montagem, um meio de análise que não é fechado e cujos resultados permitem diferentes leituras da cidade. Ao aproximamos as imagens do Recife lidas nas obras de cada artista, buscaremos identificar por meio de choques, sobrevivências e rupturas como a formação imagem da modernidade da cidade é atravessada por tradições e contradições.

[1]



CAIXA DE FERRAMENTAS

< **Paulo Bruscky.**

Imagem de cartimbo retirado da série Envelopes de Paulo Bruscky.

CAIXA DE FERRAMENTAS

A relação entre arte e cidade é um tema frequente quando exploramos como a riqueza da vida urbana pode ser expressa e compreendida através de diversos meios artísticos e ao longo do tempo. Os artistas não apenas têm a habilidade de capturar os detalhes, emoções e vivências urbanas, como também desempenham um papel importante na criação de imagens e histórias que buscam traduzir as complexidades das cidades e moldar a maneira como as pessoas enxergam, interpretam e se conectam com os ambientes urbanos.

Como uma lente multifacetada, suas obras revelam aspectos sociais, políticos, históricos e culturais da cidade, que permitem examinar as complexas interações entre a criatividade humana, a cultura urbana e o ambiente construído. Essas representações revelam como a cidade é um organismo complexo e composto por uma variedade de elementos e fenômenos que atravessam diferentes disciplinas, ou seja, podem ser analisadas sob várias lentes disciplinares.

Logo, esta seção propõe dar o suporte teórico-metodológico para leitura das imagens de arte. Para isso, invocamos o conceito de **caixa de ferramentas**¹ com objetivo de buscar instrumentos para leitura da obra de arte e a sua interpretação. Buscamos nos campos da História da arte e da História urbana instrumentos que não apenas dão conta da leitura do aspecto técnico do meio expressivo, mas que sobretudo ajudam a relacionar e situar a obra e artista dentro de um tempo e espaço (urbano).

Nesse sentido, esta seção está estruturada em **três partes**. Tendo a noção de **representação** como ponto de partida, a primeira parte é dedicada ao estudo da imagem como fonte de pesquisa, em que apresentamos as ferramentas metodológicas para a leitura das obras e para sua interpretação, ou seja, em que buscamos explicar a o processo entre o ver e o ler uma imagem de arte. A segunda parte foca no estudo das **imagens da modernidade**, que, mediado pela obra de Walter Benjamin, ajuda-nos a entender os efeitos da modernização que acompanhou a Revolução Industrial nas metrópoles europeias e propõe uma outra abordagem para pensar a História (das cidades). A terceira parte compreende a **montagem**, uma técnica associada à arte de vanguarda que, quando ampliada, pode ser compreendida como uma possibilidade epistemológica para pensar a História (da cidade) e a modernidade (na cidade), admitindo tempos e espaços heterogêneos.

1 O termo é uma generalização para as várias ferramentas que o historiador da cidade se vale para perceber/apreender a cidade. Paola Jacques (2011), no livro *Estética da ginga*, elege a errância como uma ferramenta de apreensão da cidade. A noção de caixa é resgatada por Jacques (2018) para falar da coleção de Aby Warburg – *index card boxes* – em que Warburg guardava seus fichamentos e toda sua correspondência pessoal e institucional.

1.1 MODOS DE VER. A IMAGEM COMO FONTE DE PESQUISA

A cidade foi tematizada como obra de arte por diferentes meios expressivos. Por meio de pintura, fotografia, cinema, performance, literatura ou escultura, artistas produziram uma infinidade de imagens que captam e expressam as diversas facetas da cidade que abrem várias leituras e interpretações. Diante destas obras, o que se dá a ver, como ver e, sobretudo, o que podemos contar a partir dessas imagens da cidade? Como lê-las? Estas são algumas questões iniciais quando falamos sobre estudo da cidade por meio de uma obra de arte. A leitura delas implica não apenas perceber o que elas mostram, como jogo de cores, formas ou texturas, mas também a apropriação daquele (o historiador) que destrincha um documento de um acervo, um texto clássico ou uma notícia de jornal; que vasculha seus usos não como ilustrações, mas como documentos que, assim como os demais, constroem modelos e concepções de um tempo e espaço (urbano). Tal postura faz parte de um processo de mudanças nas funções das imagens – **representação** –, que, influenciado pelo avanço do conhecimento em cultura visual, projetou consequências tanto para a História da arte quanto para diversos campos afins, revendo a relação da obra de arte com a cultura, a sociedade e com o observador.

O uso do termo “representação” tem uma larga tradição e possui uma série de concepções políticas, sociológicas, semióticas e estéticas. Conforme defendeu William Mitchell,² não deve ser reduzido a uma coisa fixa e essencial, mas ser visto como dotado da propriedade de “estar no lugar e atuar por” (2009, p. 14; tradução nossa).³ Ainda que Mitchell (2009) centre suas preocupações entre os problemas das representações verbais e visuais, seu estudo propôs relacionar os diferentes meios de produção de imagem com

2 O livro *Pensar imagens*, organizado por Emmanuel Alloa (2015), compreende uma coletânea de textos, fruto de um seminário realizado no *Collège International de Philosophie* (Paris) em 2007 e 2008, que testemunha ao mesmo tempo a incidência da questão da imagem nos saberes contemporâneos e sua variedade de abordagens. A “virada icônica” representa um esforço em destacar a importância da imagem em relação ao logos filosófico, em contraposição à virada linguística que caracterizou a Filosofia na primeira metade do século XX. William Mitchell (2015) liderou a defesa da “virada pictórica”, que, resumidamente, buscou estabelecer um campo de estudo dedicado às imagens, equiparando sua importância à linguagem. Contrariando uma abordagem iconoclasta, Mitchell aborda a imagem como um organismo autônomo, destacando sua vitalidade. Ele salienta que a imagem não se limita ao visível e que sua linguagem condensa e desloca a percepção, permitindo-nos ver uma coisa em outra por meio de outra. Embora a definição da virada tenha enfrentado críticas, incluindo as de Jacques Rancière (2015) e Georges Didi-Huberman (2015), reconhecem-se as novas potências da imagem. Sobre a virada icônica, ver: ALLOA, Emmanuel. Virada icônica: um apelo por três voltas no parafuso. **MODOS. Revista de História da Arte**. Campinas, v. 3, n.1, p. 91-113, jan. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4077>>. Acesso em: mai. 2022.

3 Trecho completo: “Utilizo ‘representación’ como el término maestro de este campo no porque crea en ningún concepto general, homogéneo o abstracto de representación, sino porque posee una larga tradición en la crítica de la cultura que activa toda una serie de asociaciones entre nociones políticas, semióticas/estéticas e incluso económicas que tienen que ver con el ‘estar en lugar de o actuar por’. Como todas las palabras clave, tiene sus limitaciones, pero también la virtud de que simultáneamente relaciona las disciplinas visuales y verbales dentro del campo de sus diferencias y las conecta con cuestiones de conocimiento (representaciones verdaderas), de ética (representaciones responsables) y de poder (representaciones efectivas)” (MITCHELL, 2009, p. 14; grifo nosso).

questões éticas, do conhecimento e do poder. Para ele, não se trata propor um método em si, mas de reconhecer e conferir uma teoria à imagem, no sentido de ela se comportar como uma privilegiada instância formadora de representações. Dessa maneira, para Mitchell (2009), o conceito de representação deve ser entendido aqui como processo e relação, incluindo-se em seu escopo, por exemplo, a cultura política, o sistema de intercâmbios e a transferência de valores imaginários, utópicos, e de realidades pragmáticas.

Mas o que significa a representação? No português, “representação” tem variados significados – retratar, figurar ou delinear –, definições que demonstram como sua noção é ambígua. Etimologicamente, ela provém da forma latina *repraesentare*, que significa “fazer presente ou apresentar de novo”, podendo se referir a alguém ou a alguma coisa ausente – inclusive a uma ideia, por intermédio da presença de um objeto.

No dicionário francês *De Furetière*, explicou o historiador Roger Chartier, há duas definições para o conceito de representação: uma a trata “como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou de alguém” e a segunda define “a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado” (CHARTIER, 1991, p. 20).

Para Chartier, a arte da representação tem uma história longa e complexa, e nas últimas décadas do século XX houve um intenso interesse pelo estudo da representação, sobretudo pelo campo da História cultural,⁴ que define o estudo da representação como um modo de identificar “como em diferentes lugares e momentos do passado uma determinada realidade social é (foi) construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 2002, p. 16-17). Isto é, a noção de representação defendida pela História cultural, pontuou Chartier (1991), não deve ser entendida como algo mimético, cópia pura e simples, ou como substituição; também não deve ser entendida como o real. Deve incluir os vários modos de pensar e de sentir, inclusive coletivos, mas não se restringir a eles (CHARTIER, 1991, p. 184). A representação é, portanto, colocada na perspectiva uma forma de conhecimento mediada pela figuração, pela substituição por uma imagem, ou pela invisibilidade da imagem, conforme veremos com Georges Didi-Huberman.

Essas mediações podem ser feitas por semelhanças ou por valor simbólico, definiu Chartier (1991, p. 21). Assim surgem dois novos conceitos: o de signo sensível e o de referente

⁴ Há diversas correntes e abordagens que hoje atravessam o campo da História cultural. Os historiadores franceses Roger Chartier e Michel de Certeau estão entre seus principais representantes e atuam em consonância com o sociólogo Pierre Bourdieu, autor de grande importância para a conexão entre História cultural e História política. Seus estudos criticam concepções monolíticas da cultura, rejeitando a ideia de estabelecer relações culturais exclusivas de formas culturais específicas e grupos sociais particulares. Essa abordagem historiográfica permite uma variedade de estudos, incluindo a “cultura popular”, a “cultura letrada”, as “representações”, as práticas discursivas compartilhadas por diferentes grupos sociais, sistemas educativos e ainda a mediação cultural por intelectuais ou outros campos temáticos influenciados pela polissêmica noção de “cultura”. Sobre as especialidades e abordagens da História, ver: DUBY, Georges. Problemas e Métodos em História Cultural. In: **Idade Média, Idade dos Homens – do Amor e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 125-130.

pelo seu significado. O signo sensível é a forma, e o referente significado, seu valor. Em uma conferência, o filósofo Martin Heidegger (2010) exemplificou a diferença entre os conceitos ao analisar o quadro *O par de sapatos* (1886), de Vincent van Gogh. O quadro (imagem 01) é do tipo natureza-morta e apresenta um par de sapatos. Nesse sentido, a representação opera por semelhança: o elemento “sapato” no quadro é um signo sensível, já a sua associação à pobreza, ao cansaço, ao trabalho ou ao tempo trata-se do “referente significado”, que é culturalmente mutável.

A problemática do “mundo como representação”, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real (CHARTIER, 1991, p. 23-24).

As representações, portanto, ocupam o intervalo entre a presença e a ausência, não fazendo sentido caracterizá-las como “verdadeiras” ou como “meras ficções”. As pinturas, músicas, fotografias, vídeos, livros e as outras formas pelas quais os artistas expressam suas percepções sobre o ambiente que vivem (a cidade) não seriam uma realidade na sua essência, mas, sim, uma interpretação daquilo visto e vivido por uma pessoa ou grupo, assumindo um novo significado para tornar “uma imagem presente em um objeto ausente” (CHARTIER, 2002, p. 17 e 21).

De acordo com este horizonte teórico, a cultura (ou as diversas formações culturais), portanto, poderia ser examinada por meio da relação interativa entre “representações” e “práticas”. Tanto os objetos culturais seriam produzidos entre práticas e representações como os sujeitos produtores e receptores de cultura circulariam entre estes dois polos, que, de certo modo, corresponderiam respectivamente a “modos de fazer” e a “modos de ver” (CHARTIER, 1991).

Mas o que são as práticas culturais? Antes de tudo, convém ter em vista que esta noção deve ser pensada não apenas em relação às instâncias oficiais de produção cultural, às técnicas e às realizações (por exemplo, os objetos culturais produzidos por uma sociedade), mas também em relação aos usos e costumes que caracterizam a sociedade examinada pelo historiador. São práticas culturais não apenas a feitura de um livro, uma técnica artística ou uma modalidade de ensino, por exemplo, mas também os modos como em uma dada sociedade, por exemplo, os homens falam e se calam, comem e bebem, sentam-se e andam, conversam ou discutem, solidarizam-se ou hostilizam-se, morrem ou adoecem, tratam seus loucos ou recebem os estrangeiros. Sendo assim, as imagens podem constituir formas de dominação simbólicas e fazer das representações “máquinas de fabricação de respeito e de submissão” (CHARTIER, 1991, p. 22). Por isso, o autor ressalta que é importante compreender as práticas que constroem tais visões. Há, portanto, uma relação de complementaridade entre práticas e representações que nos permite examinar os objetos culturais produzidos, os sujeitos produtores e receptores de cultura, os processos que envolvem a produção e difusão cultural, além dos sistemas que dão suporte a esses processos



01. Vincent van Gogh.
Par de sapatos, 1886.

e sujeitos – como as normas a que se conformam as sociedades quando produzem cultura.

Logo, a História cultural, segundo Chartier (2002), nos ajuda a interpretar os processos históricos, ou seja, a investigar as formas como indivíduos ou grupos sociais constroem sentido para os fatos históricos, para o mundo e para a realidade vivida. A representação é, portanto, uma referência do real ou do imaginário, ou seja, é um elemento de transformação do real e de atribuição de sentido ao mundo. Isso serve para as obras de arte porque elas são representações e produtos de uma prática simbólica (CHARTIER, 1991, p. 183-184).

As noções de representação e prática – acrescentou Chartier – inserem-se “em um campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação”; em outras palavras, são produzidas aqui verdadeiras “lutas de representações” (CHARTIER, 1990, p. 17). Estas lutas geram inúmeras “apropriações” possíveis das representações de acordo com os interesses sociais, as imposições e resistências políticas, as motivações e necessidades que se confrontam no mundo humano. Deste modo, seu modelo cultural é atravessado pela “noção de poder”. Noção esta que sugerida pelo método de leitura da imagem proposto por Baxandall (2006), que veremos nesta seção, para situar as apropriações do artista e sua troca com o seu meio (cultural), respectivamente.

Mesmo que em processo de consolidação na História cultural, segundo Chartier, tais noções têm possibilitado novas perspectivas para o estudo historiográfico da cultura, do qual o estudo da cidade faz parte. Juntas, as noções permitem abarcar um conjunto maior de fenômenos culturais, além de chamarem a atenção para o dinamismo deles. O estudo por meio de imagens, portanto, pode ser organizado por etapas que consideram do reconhecimento da imagem e os elementos que a compõem, o seu simbolismo, seu contexto histórico, suas virtualidades e não saberes. Assim, diante de uma imagem de arte, tem-se a noção que não apenas o artista e a obra em si estão dentro do sistema de práticas e representações, mas também o pesquisador que as lê.

Michael Baxandall (2006), Ulpiano Bezerra de Meneses (2002) e Alberto Manguel (2000) são os autores em que nos apoiamos para leitura inicial das obras. Ainda que de escolas e tempos diferentes, tais autores desenvolveram trabalhos preocupados com a elaboração de um método de leitura e interpretação da imagem de arte. “Não explicamos as imagens”, comentou Baxandall,⁵ “explicamos comentários a respeito de imagens”. Descrever uma imagem é mais a representação do que se pensa sobre a obra do que a representação dela em si, visto que um trabalho artístico pode ser descrito de várias maneiras, o que mostra que suas leituras nunca efetivamente têm o poder de assimilar, copiar ou substituir a obra em si (BAXANDALL, 2006, p. 31 e 35).⁶

5 O historiador da arte Michael Baxandall (1933-2008) especializou-se em arte do Renascimento e História da tradição clássica. Associado à corrente da História da Arte chamada iconologia, que estuda o significado das representações em contextos culturais específicos, Baxandall teve sua formação e influência no Instituto Warburg de Londres, onde estudou e foi professor, seguindo uma tradição que inclui nomes como Fritz Saxl, Erwin Panofsky e seu mentor, Ernst Gombrich.

6 Embora não pretendamos abordar as mudanças nas relações entre imagem e texto ao longo da História,

Partindo de uma *tradição iconográfica*,⁷ vinculada à chamada Escola de Warburg⁸ e à iconografia de tradição francesa, Baxandall construiu um percurso entre a visualização de um quadro, por exemplo, e a sua descrição (interpretação). No livro *Padrões de intenção*,⁹ o autor demonstrou sua abordagem da imagem artística pela análise de obras do Renascimento, Barroco, e período moderno: o primeiro estudo (imagem 02) é uma ponte no Reino Unido em aço planejada pelo engenheiro Benjamin Baker no século XIX; o segundo caso (imagem 03), um retrato cubista de Kahnweiler pintado por Picasso em 1910; o terceiro (imagem 04), uma cena cotidiana pintada por Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Uma dama tomando chá* (1735); o quarto (imagem 05), o *Batismo de Cristo* (1440-1450), de Piero della Francesca. Para descrever e interpretar as obras, Baxandall enfatizou a importância de analisar as produções artísticas dentro do contexto cultural e histórico ao qual pertencem, sem excluir suas características expressivas. Em outras palavras, a leitura de uma obra de arte não se limita aos aspectos visíveis, materiais, mas abrange um conjunto de relações que envolvem aspectos sociais e culturais entre o artista e seu contexto.

Segundo Heliana Angotti Salgueiro (2006), autora da introdução da edição brasileira do livro de Baxandall, o texto foi elaborado durante o período de formulação dos postulados da *new cultural history*.¹⁰ Dentro das práticas historiográficas dessa abordagem conceitual,

Marco Giannotti (2003) fornece uma visão abrangente do desenvolvimento e das abordagens dessa relação na História da arte ocidental, assim como diversas formas de interpretar uma obra de arte, conforme indicado por Baxandall (2006) no prefácio e na introdução do livro *Padrão de intenções*.

7 Rafael García Mahiques (2008) destacou que Baxandall foi um dos contribuintes no processo de revisão da iconografia e da iconologia desde os anos 1960. Resumidamente, segundo textos tardios de Erwin Panofsky, a iconografia refere-se ao estudo dos significados convencionais das imagens, enquanto a iconologia vai além dos dados visuais para sintetizar o significado cultural mais profundo da imagem. Contudo, ao considerar o campo iconográfico em uma amplitude maior que a linha panofskyana, não há consenso sobre o uso apropriado e a definição dos termos iconografia e iconologia. Isso depende do quadro teórico adotado, e, em geral, ambas as definições possuem significados que se sobrepõem parcialmente.

8 A Escola de Warburg teve origem em Hamburgo (Alemanha), a partir da biblioteca de Aby Warburg (1866-1929). Devido à ascensão do nazismo em 1933, a escola foi transferida para Londres e vinculada à Universidade de Londres em 1944. Aby Warburg, considerado um dos fundadores da História social da arte, revolucionou a abordagem das imagens de obras artísticas. Ao conectar as imagens do Renascimento florentino às dos indígenas Pueblo do Novo México, Warburg explorou novas possibilidades na documentação iconográfica, elevando as reflexões sobre a imagem a um patamar mais fértil. Ele desenvolveu a disciplina conhecida como iconologia, que transcendia os domínios da História da arte. Os conceitos de anacronismo e sobrevivência, por exemplo, foram cruciais para compreender o método de montagem de Warburg. Vários pesquisadores, como Edgar Wind, Erwin Panofsky, Ernst Cassirer, Ernst Gombrich e Georges Didi-Huberman mantêm um intenso diálogo com a Escola e o método iconológico, seguindo caminhos diversos. Sobre a questão legado intelectual warburguiano, ver: LISSOVSKY, Maurício. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. **Ciências Humanas [online]**. 2014, v. 9, n. 2. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1981-81222014000200004>>. Acesso em: mai. 2022.

9 *Padrões de intenção: A explicação histórica dos quadros* é o oitavo livro de Baxandall, que compreende a reunião em versão revista de uma série de palestras proferidas em abril de 1982 na Universidade da Califórnia em Berkeley e publicadas como livro em 1985. As palestras abordavam a explicação histórica de obras de arte (quadros) do Renascimento, do Barroco e do período moderno, destacando suas evidências históricas, fatores deduzidos da cultura, trajetória do pensamento e intenções racionais dos artistas durante a criação das obras.

10 Não existem fronteiras rígidas ou nítidas entre a História cultural e outras áreas, como a História da arte, das ciências, das ideias e da literatura. Baxandall as convoca no processo, ao estudar os autores das obras



02. Autor Desconhecido.
The Forth Bridge (1890).
 Projeto da ponte de Benjamin Baker.



03. Pablo Picasso
Retrato de Kahnweiler, 1910



04. Jean-Baptiste-Siméon Chardin
Uma dama tomando chá, 1735.



05. Jean-Baptiste-Siméon Chardin
Uma dama tomando chá, 1735.

Baxandall, no livro, opta por estudos de caso em vez de teorias globais, sempre mediados por *questões do presente*.¹¹ Associada a essa redução de escala, sua proposta envolve a leitura da obra, por meio da qual

o quadro, a gravura, ou a escultura são apreendidos como um documento histórico cujas propriedades técnicas, estilísticas, iconográficas remetem a uma percepção particular, a uma maneira de ver modificada pela experiência social e pela sua própria leitura. (SALGUEIRO, 2006, p. 14).

Nesse sentido, estas **maneiras de ver** são primordiais para o pesquisador por revelarem tanto a confrontação entre os códigos e as convenções da representação figurada como os traços de esquemas de percepção de determinada época (tempo e espaço). Baxandall, assim, propôs a reconstrução do processo de criação e realização (forma) das obras em função das intenções específicas do contexto vivido pelo artista.

O que pretendo sugerir é simplesmente que, entre as várias maneiras desarmadas e inevitáveis de pensar sobre um quadro, uma é considerá-lo como produto de uma atividade intencional e, portanto, como resultado de determinado número de causas (BAXANDALL, 2006, p. 27).

Para Baxandall (2006), uma obra de arte, quando entendida como um objeto histórico, apresenta-se como solução concreta para um problema que o artista quis resolver. Assim, seu processo investigativo, que também adotamos para esta tese, envolve a identificação das causas e intenções que orientaram o processo da produção da obra de arte. Embora seu enfoque se concentre na leitura de pinturas, ele estabelece ferramentas aplicáveis a diversos meios artísticos. A leitura proposta por Baxandall vai além dos aspectos visuais, incluindo análises das condições de produção e do contexto social, contribuindo para a compreensão da obra. O método busca classificar as causas das formas. Contrariando seu propósito original, este trabalho busca compreender a cidade por meio da arte, explorando o ambiente que possibilitou a produção das obras de Dias e Bruscky.

É relevante destacar que o autor não buscou resgatar o estado psicológico e a experiência interna do artista, mas, sim, a **concepção de intencionalidade** artística. Essa abordagem está vinculada à hipótese de que toda ação humana e objeto histórico possuem um propósito ou uma **intenção** (BAXANDALL, 2006, p. 81). Portanto, o depoimento dos artistas sobre suas obras não deve ser considerado a última palavra sobre os propósitos da produção artística. A intenção está relacionada à interação entre a obra e as condições

como seres sociais inscritos em sistemas de referência cultural particulares a cada objeto analisado, na busca epistemológica das suas condições de compreensão e percepção.

11 Ao analisar a recepção dos estudos de Baxandall, especificamente o livro *O olhar renascente* (1972), entre elogios e críticas, Helena Salgueiro (2006, p. 15-17) traz a reação de Georges Didi-Huberman, também vinculado à Escola de Warburg e que realizou uma revisão crítica do método de Panofsky. Para Didi-Huberman (2015a), o anacronismo, criticado por Baxandall em *O olhar renascente*, é de certa forma inevitável. Em *Padrão de intenções*, Baxandall utilizou categorias historicamente pertinentes, sem receio do “pecado do anacronismo”, evitando a idealização do passado. Didi-Huberman amplamente estuda o anacronismo e o defende como um instrumento mental na construção do método da montagem, como será explorado mais adiante nesta seção.

de sua criação. Reconstruí-la implica inferir não apenas o problema que o artista buscava resolver, mas também as circunstâncias que o levaram a produzir a obra da forma como é. Baxandall propôs uma análise que conecta o artista e sua obra a um contexto específico e suas condições de possibilidade.

O estudo da intenção prospectiva do quadro – no caso de um pintor que trata de diversas ordens de problemas – e o olhar retrospectivo a partir do que foi “terminado” implicam, em cada polo, uma visão em escorço do fluxo intencional. Esses dois pontos de vista sobre a obra põem em destaque o processo. Dito de modo mais simples, podemos comparar o antes com o depois - na prática, o “antes” se baseia nos trabalhos anteriores do artista (BAXANDALL, 2006, p. 111; grifos nossos).

Baxandall apontou a relação entre o contexto histórico e cultural, o enfoque e a exatidão das fontes de apoio para o desenvolvimento de qualquer crítica. Sua investigação se afasta de questões já amplamente estudadas para buscar novas observações sobre os interesses visuais intencionais que o artista revela em sua obra. Logo, a leitura proposta leva em conta os fatores históricos de diferentes temporalidades, bem como o panorama social no qual o artista se encontra inserido, além de considerar possível, a partir deste modelo de leitura, tanto uma análise acerca da produção geral do artista como ainda a possibilidade de leitura e análise de obras isoladas.

Mas que pontos podemos tomar como **ferramentas** para o estudo das imagens da cidade por meio da imagem de arte? Dos quatro estudos de caso utilizados para demonstrar seu método, destacamos sua análise do quadro *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler* (1910), de Pablo Picasso, em que Baxandall apresentou uma listagem de determinações que guiam o processo de leitura da obra, as escolhas que, mediadas por uma natureza cultural, motivam o artista seja pelos diversos modos e meios expressivos disponíveis, seja pelas restrições que lhe são impostas. Em resumo, Baxandall sugeriu a categorização desse conjunto de possibilidades em três grupos (aspectos): os *factos materiais*, que são os recursos materiais que poderiam ser empregados na obra – como, por exemplo, a tensão entre uma tridimensionalidade e bidimensionalidade em aspectos específicos do gênero/meio pintura; o *modelo*, que são tradições com as quais o artista dialoga, as formas pelas quais uma técnica vem sendo utilizada até então; e a *convecção*, que são as relações entre o pintor e a sua cultura.

Cada um desses aspectos apresenta uma variedade de opções que, a depender do artista, vai adquirir uma determinada forma (BAXANDALL, 2006, p. 84-85). Para abordar o aspecto crucial que nos interessa no método – a *convecção*, que é a relação entre o artista e sua cultura –, Baxandall (2006, p. 89) introduziu o conceito de *troc*¹². Em termos simples,

12 Segundo Baxandall (2006, p. 88), *troc* é um conceito técnico como o de “mercado”, que indica a existência de um contato entre produtores (artista) e os consumidores (observador) de um bem (obra de arte) com o objetivo de permutá-lo. No método proposto, o *troc* é uma relação mais difusa: enquanto no mercado econômico a recompensa é o dinheiro, no campo da arte a relação se estabelece de modo mais diversificado que o uso do dinheiro, pois “inclui a aprovação das pessoas e o sentimento de obter alento intelectual”. Nisto inclui-se os lugares por onde as obras circulam (salões ou exposições oficiais e dissidentes), a recepção tanto do

troc é uma “forma de relação”, ou intercâmbio, entre o artista e seu ambiente. Isso implica compreender o contexto em que o artista opera, conforme definido por Gorelik (2019), como a “arena cultural”, o que inclui a identificação das instituições, dos atores sociais envolvidos e das dinâmicas de ação associadas. É explorar o espaço simbólico onde diferentes grupos sociais expressam suas identidades, valores e aspirações por meio de práticas culturais que, para o artista, manifestam-se em sua obra. A arena não é apenas um local físico, mas também é constituída por representações e narrativas que influenciam a percepção e a experiência das pessoas, como evidenciado por Gorelik (2005, 2019) em relação à cidade, discussão que exploraremos nas seções seguintes. Assim, interpretar uma obra de arte, conforme expôs Baxandall, envolve investigar as conexões entre o indivíduo e sua cultura, de modo a abranger as relações com seus contemporâneos e as condições técnicas, religiosas, econômicas, políticas, científicas, literárias e filosóficas que, interagindo em diversos níveis e ao longo do tempo, moldam a essência de uma obra de arte.

Seguindo os estudos de leitura da imagem de arte, mas sem uma perspectiva de inovação metodológica e rigor teórico como fez Michael Baxandall, o escritor argentino Alberto Manguel apresentou sua leitura morfológica da imagem. Em *Lendo Imagens: Uma história de amor e ódio* (2001), Manguel propôs uma abordagem acessível a todos para a leitura de obras de arte. Ele sugere que interpretar uma imagem de arte seja equiparável à leitura de palavras em um texto, permitindo que cada imagem seja compreendida como uma narrativa, cabendo ao espectador a interpretação.

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável (MANGUEL, 2001, p. 27).

Assim como Banxadall, Manguel defendeu que a leitura da obra de arte é antes de tudo uma representação que se constrói

por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do autorreflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos crepúsculos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa. (MANGUEL, 2001, p. 28).

Explorando as obras de Caravaggio, Aleijadinho, Velázquez, Pablo Picasso, Lavinia Fontana, Joan Mitchell e outros artistas, Manguel (2001) analisou cada uma atribuindo diferentes intenções, como ausência, enigma, testemunho, compreensão, pesadelo, reflexo, violência, subversão, Filosofia, memória e teatro. Seguindo uma abordagem semelhante à de Baxandall (2001), Manguel examinou cada obra em capítulos separados, desenvolvendo

público em geral quanto do especializado e da imprensa.

ensaios que entrelaçam várias linhas narrativas, incluindo cores, texturas e proporções (aspectos técnicos). Ele também aborda a história sugerida pelo título, as circunstâncias de criação, a biografia do artista e compartilha suas próprias reflexões. Para Manguel, a imagem de arte é

nada mais é do que uma pincelada de cor, um naco de pedra, um efeito de luz na retina, que dispara a ilusão da descoberta ou da recordação, do mesmo modo que nada mais somos do que uma multiplicidade de espirais infinitesimais em cujas moléculas – assim nos dizem – **estão contidos cada um de nossos traços e tremores** (MANGUEL, 2001, p. 321; grifo nosso).

Manguel (2002), assim, admitiu a potência da obra de arte como um meio pelo qual podemos ler e contar histórias, não apenas por se relacionar à vida pessoal do artista mas também com as circunstâncias no momento de sua criação, assim como defenderam Baxandall (2006) e Chartier (1991). Para Manguel (2001, p. 27) “a linguagem humana é feita de palavras que se traduzem em imagens e de imagens que se traduzem em palavras”; logo, assume o poder da narrativa sob a noção de experiência. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, “são a matéria de que somos feitos e quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam elas pinturas, fotografias – nós atribuímos caráter temporal da narrativa”. Assim, diversos caminhos se abrem para o historiador que deseja investigar uma obra de arte como uma fonte histórica.

O historiador Ulpiano de Meneses também oferece algumas ferramentas para a leitura da obra de arte. No artigo *A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: Sugestões para um estudo histórico*, Meneses (2002) apresentou uma detalhada contribuição metodológica do tratamento da imagem fotográfica como um documento histórico. Ao realizar uma análise morfológica de uma fotografia documental de Robert Capa durante a Guerra Civil Espanhola em 1936, Meneses elaborou um roteiro para a leitura e interpretação da imagem. Ele inicia destacando o caráter instantâneo da fotografia, examinando os elementos que compõem a cena tanto em termos técnicos quanto composicionais. Ele faz a investigação do contexto de produção e circulação dessas obras, como Baxandall também sugeriu.¹³

Meneses propôs uma materialização da fotografia, assim como a História da arte fez com diferentes meios técnicos, considerando a obra de arte como um objeto material e não só um abstrato emissor semiótico – ou seja, entendendo-a como “coisas que participam das relações sociais e, mais que isto, como *práticas materiais*” (MENEZES, 2002, p. 143-144). Essa aproximação entre o estudo da imagem e a História (da cidade), ainda que seja uma

13 Meneses (2002) utilizou uma fotografia para elaborar esse perfil metodológico. Ainda que nossa pesquisa utilize o trabalho de alguns fotógrafos como fontes históricas, como veremos nas seções seguintes, não se pretende aqui estender-se sobre as particularidades do gênero fotografia. Sobre as relações entre a fotografia e História, ver: KOSSOY, Boris. **Fotografia e a história**. São Paulo: Ática, 1989.

extensa relação, como apontou Menezes (2003),¹⁴ recebe pouca atenção no que diz respeito ao uso das fontes visuais¹⁵ mais abrangentes para o campo da visualidade, que constituem uma dimensão crucial da vida social e dos processos sociais.

Esse estudo morfológico proposto por Meneses (2002) representa um primeiro momento na tarefa do historiador. Em seguida, há uma investigação sobre a circulação da imagem, visando compreender o processo de transformação da fotografia em uma “imagem emblemática”. Isso envolve os conteúdos afetivos que são essenciais para explicar a notável popularidade da imagem, como no caso de Capa, resultante da “conjunção do acaso com uma causa nobre, multiplicada por um meio de comunicação social” (MENEZES, 2002, p. 140). Aquilo que Benjamin nos anos 1930 determinou ser uma forma de olhar que fez da fotografia não aquilo que foi generosamente admitido no território das belas-artes – “a fotografia como arte” –, mas, sim, uma força que atravessa e transforma a própria arte, definindo-a como “a arte como fotografia”. Esse enfoque deslocou a investigação “do domínio das distinções estéticas para alcançar as funções sociais” e, portanto, históricas (BENJAMIN, 1931, p. 110-111).

Ainda que pertençam a escolas e temporalidades diferentes, Baxandall, Manguel e Meneses concordam que toda obra de arte pode ser qualificada como um documento histórico passível de interpretação. Sua leitura, portanto, envolve a revelação de vários níveis ou camadas de representações e narrativas do artista sobre seu tempo e espaço, assim como daquele que está diante da imagem de arte, conforme será discutido nesta seção. Diante da imagem, o espectador (historiador da cidade) pode perceber como os artistas responderam a determinados contextos.

Assim, a frase de Paul Klee “*a arte não traduz o visível, mas torna-se visível*” sintetiza o problema recorrente, como visto, quando falamos sobre o papel da arte em retratar a realidade vivida.¹⁶ Literatura, pintura, escultura, fotografia, cinema ou performance são meios pelos quais o artista representa algo ou alguém. As obras de Dias e Bruscky, como veremos, apesar de muitas vezes parecerem fidedignas, como uma fotografia aparenta ser

14 No artigo *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares*, Ulpiano de Meneses (2003) traça um panorama das contribuições trazidas dos registros visuais e dos regimes visuais da arte, Antropologia visual e Sociologia visual e “propõe algumas premissas para a consolidação de uma História visual, concebida não mais como um feudo acadêmico, mas como um conjunto de recursos operacionais para ampliar a consistência da pesquisa histórica em todos os seus domínios”.

15 Meneses vê a fotografia como o campo que melhor absorveu a problemática teórico-conceitual da imagem e a desenvolveu intensamente por conta própria. O protagonismo dado à fotografia por Meneses pode ser explicado pelo imediatismo da técnica e sua reprodução, assim como Benjamin (1931, 1935-1936) anunciou sobre os impactos da produção de imagens pela fotografia e cinema. Devido a sua facilidade de produção, os fotógrafos puderam não apenas registrar o cotidiano vivido, como trabalharam para outros enfoques – como documentação, ideologia, mentalidades, tecnologia, comercialização, difusão, variáveis políticas, standardização das aparências.

16 Como observado nas perspectivas de Baxandall, Manguel e Bezerra, a arte não busca replicar a realidade, mas, sim, representá-la. Como veremos ao longo desta seção, a realidade (concreta) não ocorre apenas por meio da observação direta; a arte desempenha um papel essencial ao possibilitar outras narrativas, interpretações e significados.

à cidade que os artistas vivenciaram e aos tempos em que foram produzidas, não podem ser concebidas como realidade. Ainda que o exercício do ver pareça ser um ato natural, uma vez que está ligado ao sentido da visão, o que Klee destaca é a capacidade do artista de esgarçar o significado do fazer visível para o que seria o representado. Mas o que seria o ato de representar? O que o artista estaria narrando?

Considerado um dos maiores pensadores¹⁷ do século XX, o alemão Walter Benjamin (1892-1940) nos esclarece como **produção de imagens** está relacionada às noções de **representação** e **narração** e consequentemente à noção de **experiência**. Nos ensaios *Experiência e pobreza* (1933) e *O narrador* (1936), Benjamin investigou os fatores socioculturais que teriam ocasionado o enfraquecimento da arte de narrar – tradição oral de contar histórias – e que viriam a acentuar ainda mais o declínio da experiência (*erfahrung*) na sociedade moderna.

O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um “sintoma de decadência” ou uma característica “moderna”. Na realidade, esse processo, que expulsa gradativamente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas (BENJAMIN, 1936, p. 217).

Esse declínio decorreria da desvalorização da tradição¹⁸ na era moderna. O narrador incorpora representações oriundas de diversas experiências, formando a trama de uma tradição que inclui a sua própria vivência, as experiências que ouviu e as vivências daqueles a quem sua obra se destina. Sua função primordial é restaurar, atualizar e transmitir as representações presentes na tradição. Ao restaurar o passado, o narrador atualiza o presente, tornando presente a ausência do tempo. Sua sabedoria se manifesta no conhecimento histórico da sua formação dentro de um coletivo, compreendendo as práticas, ritos e valores compartilhados e transmitidos pela tradição aos indivíduos. Portanto, seu declínio – que é a queda de uma habilidade humana fundamental –, implica o empobrecimento da experiência (BENJAMIN, 1937, p. 213-214).

Isso porque Benjamin observou a emergência de uma outra experiência, um modo de vida fundamentado na vivência individual, solitária e, em certa medida, voltada para o eu. Nesse processo de transformação, operou-se um empobrecimento caracterizado

¹⁷ Walter Benjamin foi filósofo, ensaísta, tradutor e crítico literário e fiel defensor de uma concepção não evolucionista da História. Da infância em Berlim à maturidade em Paris, Benjamin fez da cidade moderna seu grande observatório para entender as várias faces da imagem da modernidade.

¹⁸ Essa ameaça ou declínio, explica Benjamin (1936), deve-se também à força dos novos meios de produção e de comunicação capitalistas, como também ao surgimento de gêneros narrativos de antemão conservadores – entre eles, o romance burguês e a informação jornalística. Tais condições socioculturais consistem para Benjamin no golpe da vida moderna sobre a tradição, da vida em que reina o interesse pelo próximo, pelo mais fácil e pelo imediato.

pelo declínio do valor atribuído à transmissão e, consequentemente, por uma lacuna no significado narrativo. “É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1936, p. 213, 217). Por isso seu interesse se desenvolveu em uma investigação sobre a experiência associada à tradição e sua capacidade de ser compartilhada por uma comunidade humana, buscando entender como essa vivência poderia ser renovada e modificada em cada uma das gerações seguintes.

Conforme destacado por Jeanne-Marie Gagnebin, o diagnóstico de empobrecimento da experiência feito pelo ensaísta alemão não seria um sinal de nostalgia.¹⁹ O declínio da experiência, explicou Benjamin (1933), corre junto com o da narração e isto se deve, fundamentalmente, ao apagamento da tradição na modernidade, ao esquecimento dos ritos, das datas de exceção, dos feriados e das festividades; em suma, à escassez de experiências coletivas comunicáveis e plenas de sentido.²⁰ Ainda que Benjamin foque sua análise em torno dos gêneros literários, ele, na verdade, pretendeu indicar formas de escrita da História, formas historiográficas. A narração é certamente uma dessas formas que Benjamin apresenta ao longo de sua obra, assim como o romance, a informação jornalística e a publicidade.

Nesse contexto, observamos artistas como Dias e Bruscky, cujas diversas obras oferecem representações alternativas do Recife, contando histórias da cidade que vão além daquelas narradas pelo campo da Arquitetura e Urbanismo. A arte se revela, assim, como uma forma de comunicação que sintetiza, de certa maneira, a maneira como a História é compreendida e representada, como discutido anteriormente e exemplificado por Georges Didi-Huberman (2017b) em *Levantes*. Neste livro-exposição, Didi-Huberman reuniu imagens de diferentes meios artísticos e documentais, de diferentes períodos e locais, que representam uma “tomada de posição”. Mais do que um processo curatorial tradicional, Didi-Huberman utilizou a montagem para refletir sobre a História, método também empregado por Aby Warburg e Walter Benjamin, como exploraremos mais adiante nesta seção, visando observar a persistência e o ressurgimento de gestos formais que possuem simultaneamente caráter político.

19 A suíça Gagnebin (1985) é uma das principais estudiosas e intérpretes da obra de Benjamin no Brasil. No texto *Walter Benjamin ou a história aberta*, ela examinou o conceito de experiência (*erfahrung*) no método dialético da filosofia benjaminiana, ressaltando sua presença constante e a necessidade de uma compreensão expandida. Gagnebin destacou a evolução do conceito de experiência nos textos de Benjamin, nos anos 1930, sob a influência das transformações do mundo moderno capitalista. O aumento do uso da palavra levou à introdução do conceito de *erlebnis* (vivência) durante o processo de instauração da modernidade, resultando em uma percepção fragmentada e descontínua. Embora a discussão sobre essa mudança de conceitos seja relevante, optaremos por utilizar o termo “experiência” para este projeto, pois ainda não foi abordado.

20 Segundo Benjamin (1933), o indivíduo moderno é carente de experiência, não tendo relatos a compartilhar, uma vez que carece de vivências significativas. Em *Experiência e pobreza*, a experiência da guerra, que Benjamin utilizou como exemplo, não passa de uma vivência triste e destituída de sentido. Para Benjamin, a guerra, especialmente a Primeira Guerra Mundial, é tão desmoralizadora quanto a “experiência econômica da inflação, a experiência do corpo pela fome [e] a experiência moral dos governantes” (BENJAMIN, 1936, p. 214).

Por meio das obras de Dias e Bruscky, buscamos evidenciar uma forma de manutenção ou permanência de uma tradição narrativa vinculada à experiência cotidiana no Recife. Suas obras, que são uma modalidade de narrativa, não buscam apenas “transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório”. Elas mergulham “a coisa na vida do narrador para, em seguida, retirá-la dele” (BENJAMIN, 1936, p. 221). Assim, a interação entre o ato de ver e narrar (tanto do artista quanto do pesquisador) pode ser compreendida como um processo transformador. Esse processo se insere em nós, permanece e posteriormente é retirado, no sentido de narrar para os outros as histórias e experiências vividas no dia a dia.

Em meados dos anos 1930, Heidegger refletiu sobre tal questão, como vimos anteriormente, a partir de *O par de sapatos*, de Van Gogh,²¹ levantando algumas questões: qual a tarefa de um artista quando ele representa um sapato? Ele representa um arquétipo do sapato, uma classe universal? O que confere aos sapatos de Van Gogh algo de tão especial que seja diferente de ser petrecho? Segundo Heidegger (2010), este dilema é irreal, cabendo a nós (aqueles que estão diante da obra de arte) definir o que é sapato. É falsa a ideia de que a realidade contém características como a dos sapatos e que, vendo uma depois da outra, aprendemos lentamente a generalizar e a formar a ideia abstrata de sapato. A representação do real, ou o imaginário, é, em si, elemento de transformação da realidade e de atribuição de sentido ao mundo.

Independentemente do discurso ou do meio, o que se tem é a representação do fato. Benjamin, um dos autores que melhor se dedicou ao estudo da essência da cidade moderna, oferece uma importante contribuição para a compreensão do conceito de representação, conceito que, segundo Gagnebin (2005), sofre com “alguns mal-entendidos”²² que precisam ser esclarecidos. Gagnebin (2005) sugere traduzir o termo “*darstellung*”, normalmente traduzido como “representação”, para “apresentação” ou “exposição”, argumentando que a primeira tradução não abrange completamente a complexidade da compreensão de

21 *O par de sapatos* é uma pintura de Vincent van Gogh de 1886. A obra pertence ao gênero natureza-morta e retrata um par de sapatos usados. A obra está localizada em Museu Van Gogh. Heidegger realizou três conferências em 1936 que resultaram no ensaio filosófico *A origem da obra de arte*, publicado em 1950, em que reflete sobre a natureza da obra de arte, porém sem chegar a uma conclusão sobre sua origem. Sobre a reflexão, ver: HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de Arte** [1950]. São Paulo: Edições 70, 2010.

22 No artigo *Do conceito de *darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza* (2005), Jeanne-Marie Gagnebin faz uma explicação esclarecendo o conceito de *darstellung* utilizado por Benjamin para caracterizar a tarefa da Filosofia no prefácio de *Origem do drama barroco alemão*. Segundo a pesquisadora, o termo “representação” não seria a melhor tradução para o problema posto pelo uso da palavra em alemão por Benjamin. Para Gagnebin há contrassensos, o que poderia “levar à conclusão de que Benjamin se inscreve na linha da filosofia da representação – quando é exatamente desta, da filosofia da representação, no sentido clássico de representação mental de objetos exteriores ao sujeito, que Benjamin toma distância [Escola de Frankfurt]”. Ela propõe a tradução de *darstellung* para “apresentação” ou “exposição”, e *darstellen* por “apresentar” ou “expor”, ressaltando a proximidade semântica desse termo com as palavras *ausstellung* (exposição de arte) ou também *darstellung* no contexto teatral (apresentação). Isto porque, explicou Gagnebin, Benjamin retomou uma divisão metodológica adotada Marx para *O capital*, que utilizou a divisão filosófica dos *Diálogos* de Platão, organizados por Diógenes Laércio: “os diálogos de pesquisa (gênero *zêtêtikos*) e os de orientação, ‘mostração’, quase poderíamos dizer de apresentação (gênero *huphègêtikos*)” (GAGNEBIN, 2005, p. 184-185).

Benjamin.

Utilizando o exemplo da exposição do trabalho acadêmico para exemplificar a pertinência da atualização da tradução, Gagnebin chamou atenção para o processo, pois é “na exposição/ordenação do material pesquisado que, geralmente, se manifesta a contribuição singular do autor”. Não se trata somente “de insistir no papel essencial da ordenação dos diversos elementos pesquisados à disposição do escritor”, mas de elaborar e defender um certo modo de aproximação da “verdade”, sabendo que ela não existe, mas que se tem a sua representação (GAGNEBIN, 2005, p. 185).

Assim, como vimos anteriormente, podemos atualizar e dizer que Klee sugeriu que a arte não é a tradução do que se vê, mas uma *apresentação* do que se vê. Pensando sobre o que é *apresentado*, Didi-Huberman (2015, p. 9) questiona o que ocorre quando nos colocamos *diante da imagem*²³ de arte. Ao se pousar o olhar sobre uma imagem de arte, acontece um paradoxo, comenta Didi-Huberman (2015) ao falar sobre a sensação comum a todos, mas que na verdade é banal.

Podemos aceitá-lo [paradoxo], nos deixar levar por ele; podemos mesmo experimentar certo gozo em nos sentirmos alternadamente cativos e liberados nessa trama de saber e de não saber, de universal e de singular, de coisas que pedem uma denominação e de coisa que nos deixam de boca aberta... tudo isso diante de uma mesma superfície de um quadro, de uma escultura, em que nada terá sido ocultado, em que tudo diante de nós terá sido, simplesmente, *apresentado*. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 9).

Ou como faz Mitchell (2015, p. 165), que interroga as imagens: “queremos saber o que significam as imagens e o que fazem, o modo como elas se comunicam como signos e símbolos, que tipo de poder elas têm de afetar as emoções e o comportamento humano”.

O encontro com obra de arte (o *apresentado*), segundo Didi-Huberman, questionaria o tom de certeza do historiador da arte, do *expert* que detém o saber sobre a arte e, portanto, sobre o conceito de visualidade. Assim como Benjamin questiona a História que nos é contada, a História dos vencedores, e propôs uma outra abordagem histórica que busca resgatar e apresentar as vozes e narrativas marginalizadas, bem como os momentos de ruptura e transformação que muitas vezes são negligenciados pelos historiadores tradicionais.

Didi-Huberman (2015, 2015a, 2017) adota uma concepção de História como processo não linear, marcado por rupturas e momentos de emergência, reconhecendo ser um campo de tensões e possibilidades. Ele propôs abordar as imagens de arte para revelar suas múltiplas camadas de significado e os contextos históricos específicos em que foram produzidas. O autor explora as interações entre as imagens e o mundo, buscando *insights* sobre eventos históricos, políticos e culturais, oferecendo uma perspectiva diferenciada para

²³ *Diante da Imagem. Questão colocada aos fins da imagem de uma história da arte* (2015) é título do livro de Georges Didi-Huberman, em que propõe uma reflexão sobre a imagem de arte que resulta em uma outra forma de pensar a Antropologia da imagem e a montagem como metalinguagem e forma de conhecimento (método).

analisar as imagens da arte. Essa diferença ocorre porque

os livros da arte, porém, sabem nos dar a impressão de um objeto verdadeiramente apreendido e reconhecido em todas as faces, como um passado elucidado sem resto. Tudo ali parece visível, discernido. Sai o princípio de incerteza. Todo o visível parece lido, decifrado segundo uma semiologia segura – apodíctica – de um diagnóstico médico. É tudo isso constitui uma ciência, ciência fundada em última instância sobre a certeza de que a representação funciona unitariamente, de que ela é um espelho exato ou um vidro transparente, e de que, no nível imediato (“natural”) ou então transcendental (“simbólico”), ela terá sabido traduzir todos os conceitos em imagens, todas as imagens em conceitos (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 11).

Contemplar uma imagem de arte²⁴ nos faz perceber que o que vemos transcende a mera experiência visual. Didi-Huberman destaca que essa experiência visual questiona os procedimentos convencionais da historiografia da arte, exigindo uma abordagem que lide tanto com a materialidade quanto com uma dimensão “virtual da imagem” (2015), “ausente ou invisível” (2010). Trata-se de enfatizar a importância da consideração da experiência visual e da dimensão virtual das imagens pela historiografia da arte. Assim como Baxandall, Didi-Huberman busca estabelecer uma “legibilidade” da imagem e uma escrita historiográfica capaz de dar sustentação a essa dimensão virtual ou invisível.²⁵

Isso porque o método proposto por Didi-Huberman perpassa pela questão do olhar do historiador da arte em todas as dimensões e sentidos – seja pela escolha das imagens ou obras, seja pela escolha dos artistas – para dar forma à sua apreensão metodológica em relação ao visual da imagem a ser analisada. Sobre essa relação do historiador com a obra, Didi-Huberman propõe a busca pelo sentido da imagem na ruptura com a sujeição do visível ao legível e com a certeza da historiografia da arte. Logo, é a defesa do conceito de invisível da imagem, aquilo que não é visível, mas, ao mesmo tempo, é perceptível pelo olhar. Haveria, assim, entre o visível e invisível, nessa etapa e nessa alternativa, a etapa dialética, que consiste não em apreender a imagem, mas em se deixar antes ser apreendido por ela e em se deixar desprender do saber sobre ela.

É isso, portanto, o que está em jogo: saber, mas também pensar o não saber quando ele se desvencilha das malhas do saber. Dialetizar. Para além do próprio saber, lançar-se na prova paradoxal de não saber (o que equivaleria exatamente a negá-lo), mas de pensar o elemento do não-saber que nos deslumbra toda vez que pousamos nosso olhar sobre

24 Pensando as imagens de arte não unicamente como pinturas ou fotografias. Didi-Huberman (2010, 2015, 2017) defende que as imagens seriam todos os atos de performance do homem no espaço e no tempo. Todos os conteúdos, portanto, de uma ação apresentada em performance, arquiteturas, cidades, instalações, imagens digitais, películas, espetáculos de teatro, dança, música, livros, ilustrações, atlas, poemas visuais, diários, hábitos, formas de vida etc.

25 Em *Diante da imagem*, Didi-Huberman busca pensar com Freud as imagens da arte – isto é, se apropriar das análises das imagens dos sonhos elaboradas pelo psicanalista, mas aplicando-as às imagens da arte. Trata-se de problematizar tanto uma certa “retórica da certeza” e uma submissão da arte a certos “fins” quanto suas implicações teóricas e metodológicas, que atravessam a História da arte de Vasari a Panofsky e outros adeptos contemporâneos da disciplina, fazendo de sua narrativa aquele conhecido “romance familiar” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 19).

uma imagem de arte. Não se trata mais de pensar um perímetro, um fechamento – como em Kant –, trata-se de experimentar uma rasgadura constitutiva e central: ali onde a evidência, ao se estilhaçar, se esvazia e se obscurece. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15-16).

Logo, os encontros do historiador com as imagens que toma por objeto se dão naquele “instante do perigo” do qual Walter Benjamin falava, em meio a uma atmosfera de “não saber” que rechaça qualquer “tom de certeza”. Pois esses objetos que o historiador da arte busca explicar são, eles mesmos, forças, expressões de forças, aparecimentos de forças que não cessam de atravessá-lo. Didi-Huberman (2015, p. 34) afirma que esta modalidade do visível não é fruto de um tempo – arcaico, moderno ou modernista –, mas que percorre uma longa história das tentativas práticas e teóricas para dar forma ao paradoxo que a constitui. Ou seja, essa modalidade tem uma história, mas uma história sempre anacrônica, sempre a “contrapelo”, para falar com Walter Benjamin.

1.1.1 O visível e invisível da imagem

Diante da imagem de arte, como vimos, o espectador é afetado em diversas camadas ou visibilidades: uma primeira, a visível, como explicaram Baxandall (2006), Manguel (2002), Meneses (2002) e Didi-Huberman (2005), compreende a descrição material do que vemos. Essa etapa, de caráter mais técnico (e que também utilizaremos para estudo das obras deste trabalho), consiste na descrição dos elementos presentes na imagem tal como estão dispostos, do tempo, do contexto e da técnica utilizada. Ainda que este trabalho se proponha a fazer uma reflexão entre arte e cidade, não é nosso objetivo discutir profundamente as questões técnicas das obras estudadas; portanto, nos deteremos aos aspectos técnicos gerais que facilitam o entendimento do contexto de produção e circulação das obras, e que, portanto, nos ajudam a pensar sobre que outras imagens podemos acessar quando diante da imagem de arte. Manguel, como dito anteriormente, propôs chegar a outras imagens: a imagem como narrativa, a imagem como ausência, a imagem como enigma, como testemunho, a imagem como violência, reflexo e memória. Assim,

quando nos confrontamos com uma obra de arte, essa talvez seja a nossa única reação possível: o equivalente a uma prece de gratidão por nos permitir, com nossos sentidos limitados, um número infinito de leituras, que, para o nosso maior proveito e alegria, trazem a possibilidade do esclarecimento [...]. Para conhecer objetivamente quem somos, devemos nos ver fora de nós mesmos, em algo que contém a nossa imagem, mas não é parte de nós, descobrindo o interno no externo, como fez Narciso quando se apaixonou por sua imagem no lago. (MANGUEL, 2001 p. 55 e 185).

Georges Didi-Huberman, assim como Manguel (2002), fez uma reflexão sobre o ato de olhar um objeto (artístico) ou estar diante dele a partir da escrita original de James Joyce

em *Ulisses*,²⁶ romance no qual a expressão “ver o que nos olha” aparece de um modo muito particular: Dedalus vê o mar e nele vê refletido o rosto de sua própria mãe, recém-falecida. Em Didi-Huberman, a expressão refere-se a uma tensão incômoda e essencial entre observador e objeto (no caso, o objeto artístico) observado. Para ele, o objeto artístico nos devolveria o olhar que lhe reservamos e acabaria também por nos incluir, reflexivamente, a partir de seu rebatimento na obra de arte. Ver é, antes, uma operação que se dá no espaço intersubjetivo no qual aquilo que vemos também nos olha, nos inquieta, nos perturba, nos agita.

Para Didi-Huberman, a passagem joyceana nos conduz a uma modalidade do invisível, na qual o ato de ver transcende aquilo que é fisicamente visível. Assim, ao “fechamos os olhos para ver”, como conclui a passagem de Joyce, estamos acessando outras imagens ou referências que residem em nossa memória.

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34).

Didi-Huberman destaca a aparente fragilidade da faculdade visual, que permite considerar tanto o visível quanto o invisível (perda ou ausência). A separação entre esses estados, definida como uma “inelutável modalidade do visível”, cria uma cisão inevitável, como expresso por Joyce em *Ulisses*. Essa dualidade torna-se inelutável quando reconhecemos que o visível não denota apenas presença, mas também ausência ou perda. A figura da imagem que nos observa é então evocada, representando uma inversão de ponto de vista, já que essas latências, ao não se revelarem, passam a nos observar.

A cisão do ato de ver abre essa experiência em duas – a de ver o artefato, a evidência, o volume; e a de ver o vazio, as latências do objeto visual. Essa partição acabou por gerar duas posturas: a tautológica, que fica aquém da cisão, apegando-se unicamente à evidência; e a da crença, que vai além da cisão, dando existência ao invisível, mas não se relacionando com a imagem propriamente, a não ser como objeto de devoção (DIDI-HUBERMAN, 2010). Essa aparição do distante dotaria a coisa olhada de um “poder de levantar os olhos”, na metáfora de Benjamin. O que vemos é o que nos olha, e essa sobreposição de perspectivas é permitida pela leitura do objeto artístico como algo que foi perpassado pelo tempo: a imagem como artefato é matéria e pressupõe trabalho, dois elementos que inserem temporalidade (DIDI-

26 Escrito por James Joyce entre os anos de 1914 e 1921, *Ulisses* foi escrito em diversas cidades: Paris (França), Zurique (Suíça) e Trieste (Itália). A obra é uma paródia da *Odisséia*, de Homero. O personagem principal da *Odisséia*, Odisseu (ou Ulisses), é representado por Leopold Bloom, um agente de publicidade dublinense que condensa a viagem de Odisseu em apenas um dia. O romance é considerado uma paródia moderna, na qual há o predomínio da autorreflexividade. Nesse tipo de literatura, há uma reativação do passado (no caso, a obra de Homero), que recebe um novo contexto, e se resalta a diferença entre duas épocas.

HUBERMAN, 2010, p. 37).

Reconhecer a retribuição do olhar daquilo que olhamos significa restituir à imagem-obra sua potência latente. Mas como esse encontro entre sujeito e objeto se dá também em um determinado espaço e tempo históricos, a legibilidade da imagem, aquilo que em certos momentos ela expressa, e em outros torna opaco, depende do nosso trabalho de lê-las, de analisá-las, de distanciá-las dos clichês “da evidência visível ou sua estereotipia” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 38). Por um lado, a imagem não diz nada, não é nada, sem interpretação; por outro, a imagem contém elementos contraditórios, carrega sintomas que fazem dela em si o lugar da dialética em suspensão, para retomar novamente Benjamin. É essa ambivalência que permite a abertura a novas montagens, que são, afinal, leituras críticas.

Por meio da leitura de esculturas minimalistas de Tony Smith e Donald Judd (imagem 06 e 07) do final dos anos 1960, Didi-Huberman (2010) propôs pensar a experiência do ver e ser visto. A busca da autonomia do objeto minimalista resultou em objeto espacial, com três dimensões e produtor de sua própria espacialidade específica – ou seja, de acordo com Donald Judd seria preciso “fabricar um objeto que se apresentasse (e se representasse) apenas por sua mera volumetria de objeto, [...] que não inventasse nem tempo nem espaço além dele mesmo” (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 53). Obras de extrema simplicidade, desprovidas de detalhes e aparentemente atemporais, não buscam inicialmente transmitir mais do que aquilo que é visível. Em vez disso, direcionam a atenção para o objeto, a interação entre objetos, o sujeito ou a interação entre os observadores.

Dessa forma, a obra vai além de simplesmente mostrar o que é visível, como cubos vazios em vidro transparente. Ela expressa isso adicionalmente, em uma espécie de redobramento tautológico da linguagem sobre o objeto reconhecido. Em resumo, o objeto é concebido como “específico”, impactante, forte, incontável e desconcertante, tornando-se, imperceptivelmente e diante do espectador, uma espécie de sujeito (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 63).

Ainda que a ciência da experiência seja divergente entre os artistas, explicou Didi-Huberman, a constatação da experiência “deveria ser óbvia, mas merece ser sublinhada e problematizada na medida em que as expressões tautológicas da “especificidade” tendiam antes a obliterá-la. Há uma experiência, logo há experiências, ou seja, diferença”. As obras, portanto, despertam o caráter fenomenológico, ou seja, o caráter da experiência subjetiva. Podemos entender que há experiência e, portanto, há tempos e durações atuando diante desses objetos (observador e obra de arte). Dessa experiência, pode-se entender que é resultante de relações que envolvem presenças e sua especificidade trata da relação entre o objeto e o seu lugar, incluindo a forma como o lugar abriga o encontro de objetos e de sujeitos (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 66-69).

Desse modo, o ver segundo Didi-Huberman recai em uma discussão sobre a imagem não poder se apartar da discussão sobre o imaginário e sobre a economia psíquica que o sustenta e o motiva. Para ele, o tema do olhar abrange um universo de indagações por



06. Tony Smith.
The black box, 1962.



07. Donald Judd
Sem título, 1965.

ele mesmo suscitadas. Seria, portanto, a partir dessa lógica da troca de olhares, do olhar retribuído, do espelhamento no outro (seja nas imagens do outro, seja nas imagens como alteridade abissal) que as discussões são propostas.

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 76).

A postura de não recusar a cisão do ver, de aceitar a distinção entre imagem e vestígio, pode ser entendida como uma volta à noção de **aura**. Segundo Didi-Huberman, o conceito de aura recebeu leituras que o reduziram a um fenômeno de fascinação, mas é a concepção benjaminiana que é retomada.²⁷ Especificamente, aquela presente no ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, escrito entre 1935 e 1936 e publicado apenas em 1955, no qual Benjamin definiu a aura como uma aparição que engloba os elementos de **distância** e **proximidade**.

É uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós. Significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Ele deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas (BENJAMIN, 1935-1936, p. 184).

A partir desta definição, Benjamin analisou as circunstâncias que contribuem para o enfraquecimento da aura e que, transferindo essa discussão para os domínios da estética, enfatizam a relevância da reprodutibilidade técnica para a crise da aura das obras de arte. Benjamin utiliza termo “aura” para designar o caráter essencialmente fugidio, transcendente, autêntico e irreplicável que uma obra de arte original possui. Trata-se de uma distância intransponível da obra de arte que aparece ao observador. Essa distância, com a era da reprodutibilidade técnica, imprimiu mudanças na produção e experiência da arte.

O desaparecimento da aura na era da reprodutibilidade, segundo Benjamin, é produto da apropriação das obras de arte como cópias dentro de uma dinâmica serial pela reprodução industrial. Ele examina como as técnicas modernas de reprodução em massa

27 Essas variações podem ser observadas na obra de Benjamin. Apesar disso, o conceito de aura aparece vinculado a duas características específicas: distância e proximidade. A interpretação dessas características auráticas parece não sofrer oscilações, pois são as condições que possibilitam o surgimento e a dissolução da aura que se tornam suscetíveis a leituras mais variáveis. Identificamos três momentos dessa discussão: quando fala da experiência do transe provocado pelo haxixe, em que a aura se apresenta como uma imagem onírica; quando ela se mostra como atributo peculiar das obras de arte tradicionais e até na natureza inanimada; e quando interpreta a aura como uma característica das imagens fotográficas. Os textos são: *Sobre o haxixe e outras drogas* (1927-1934), *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935-1936) e *Pequena história da fotografia* (1931).

– a fotografia e o cinema, por exemplo – acabaram por comprometer as obras, uma vez que as transformaram em itens tecnicamente reproduzíveis, aniquilando sua distância natural (indissociável do conceito de aura) e convertendo seu valor característico em valor de exposição. Mas tal processo, avaliou Benjamin (1935-1936), rendeu aspectos positivos: a perda da aura que o cinema promoveu, por exemplo, permitiu a formação da cultura de massa, que poderia funcionar como um instrumento para o cumprimento de novas funções sociais e políticas da arte. “No momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: na política” (BENJAMIN, 1935-1936, p. 186).

Benjamin chamou atenção para a superação da aura, elegendo o cinema como importante motor desse novo estágio técnico, embora tenha atribuído ao Dadaísmo este pioneirismo, pois foi o que “tentou produzir através da pintura (ou da literatura) os efeitos que o público procura hoje no cinema”. Isto porque “o Dadaísmo sacrificou os valores de mercado intrínsecos ao cinema, em benefício de intenções mais significativas, das quais naturalmente ele não tinha consciência” (BENJAMIN, 1935-1936, p. 206). Nesse processo de passagem para uma era pós-aurática, Benjamin procurou desenvolver as alterações na recepção das obras de arte, mais precisamente as mudanças nas formas de percepção coletiva – como décadas mais tarde foi retomada pela *pop art* e a arte conceitual, conforme veremos na seção dedicada a Paulo Bruscky.

A força revolucionária do Dadaísmo, defendeu Benjamin (1934), estava na sua capacidade de submeter a arte à prova da autenticidade. Os autores, como Benjamin definiu estes artistas, compunham naturezas mortas com bilhetes, carretéis, pontas de cigarro, os quais se associavam elementos da pintura. Não era, portanto, apenas uma inovação técnica que Benjamin qualificou como revolucionária; essa união ou choque de imagens “fazia explodir o tempo” (1934, p. 138). A fotomontagem preservava muito desses conteúdos revolucionários, defendeu Benjamin (1934).

Para Brian Elliott, essa apropriação foi motivada pela convicção de que os avanços da tecnologia modificaram radicalmente o papel do artista como produtor especializado. Assim como a prática da montagem permitiu que a cultura material cotidiana ordinária e “maldita” entrasse na esfera “sagrada” da alta arte, também o produtor artístico moderno pôde, em geral, apropriar-se dos meios modernos de produção tecnológica (2010, p. 55). Havia um interesse em assegurar a sua não utilização mercantil por meio da desvalorização intencional dos materiais das obras de arte, “aniquilando impiedosamente a aura de suas criações”. Benjamin viu as criações dadaístas como pioneiras por transformarem a “atitude de degenerescência da burguesia numa escola de comportamento antissocial” (BENJAMIN, 1935-1936, p. 206).

A tarefa do autor como produtor, de acordo com Benjamin, consistia em refuncionalizar ou derrubar conjuntamente as barreiras de competência entre duas forças produtivas – a material e a intelectual. Isso, por exemplo, podia ser observado no

trabalho do fotógrafo ou do músico. O objetivo era eliminar a oposição entre artista e espectador, e, por consequência, a oposição entre técnica e conteúdo (BENJAMIN, 1934, p. 138-139). Benjamin defendia que a tecnologia desempenharia um papel fundamental na mediação entre a sociedade humana e seu ambiente material. Nesse sentido, a radicalidade revolucionária do pensamento dele, conforme explicou Elliott, reside na ideia de que certas práticas de produção cultural podem alinhar progressivamente a construção artística com a causa da emancipação coletiva (2010, p. 56-57).

Essa potência “atingia como um tiro” o espectador, colocando “de novo em circulação a fórmula básica de percepção onírica, que descreve ao mesmo tempo o lado tátil da percepção artística: tudo que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge”. A tela dadaísta “convida o espectador à contemplação; diante dela; ele pode abandonar-se às suas associações”. O Dadaísmo mantinha, por assim dizer, o choque físico embalado pelo choque moral; o cinema o libertava desse invólucro, como exemplificam os filmes de Chaplin, ao unificar os dois níveis de choque (físico e moral) (BENJAMIN, 1935-1936, p. 207).

A aura, então, seria essa capacidade da matéria artística conotar, criando o efeito de presentificar o que está ausente, ou seja, de portar memórias. Assim, a relação cultural, aurática, pode ser entendida como o ato de se deixar levar pela “trama de singular de espaço e tempo” como um “sutil tecido ou então como um acontecimento único, estranho, que nos cercaria, nos pegaria, nos prenderia em sua rede”. A aura seria, portanto, como um espaçamento tramado do “olhante e do olhado, do olhante pelo olhado” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 147).

Nesses termos, pode-se afirmar que ver é, antes de tudo, “um lugar para inquietar sua visão” da mesma maneira que o cubo de aço de Tony Smith, como demonstrou Didi-Huberman, “inquietar o nosso ver” não por evocar a austeridade material (visibilidade), mas por sua invisibilidade ao expor e revelar imagens contraditórias, conscientes e inconscientes, fruto de um processo de reflexão, que sobretudo tem poder de inquietar aquele que a olha (nós) e tudo o que ele vê. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77, 96-97).

Podemos perceber que as faculdades do ver defendidas por Didi-Huberman estão diretamente ligadas à interrelação que Benjamin viu entre experiência (*erfahrung*) e vivência (*erlebnis*). Tanto o ato de ver quanto o de criar (representar) do artista são atravessados por um julgamento de valor moral e histórico. Referem-se a uma autêntica experiência, a algo que ocorre necessariamente no e pelo coletivo, passível de ser comunicado, transmitido e continuado, o que está relacionado à tradição. Para Benjamin, a tradição captura diversos tipos de saberes que não derivam apenas do conhecimento racional, mas que se distinguem qualitativamente desse. Ao buscar compreender a origem das imagens da modernidade, Benjamin revelou as diversas faces da imagem da modernidade e propôs uma abordagem alternativa para narrar e contar a História.

1.2 A IMAGEM DA MODERNIDADE

Walter Benjamin é reconhecido como um dos maiores pensadores da cidade moderna. Sua abordagem única, marcada pela diversidade de interesses, pela morte precoce e pela ausência de um rigor acadêmico tradicional, destaca a complexidade de sua análise das imagens da modernidade. Para ele, a experiência da modernidade não podia ser apreendida de maneira linear. Apesar da falta de sistematização e rigor conceitual em algumas de suas obras, o pensamento benjaminiano é caracterizado por diversas influências e entrelaçamentos conceituais.²⁸

A obra de Walter Benjamin, incompleta devido à sua morte prematura na Segunda Guerra Mundial, é caracterizada por Bolle (1996, p. 88) como uma obra aberta. Essa abertura não se limita apenas à ausência de conclusão, mas também à sua capacidade de admitir várias interpretações. A partir dos fragmentos e textos, destacam-se as diversas facetas de Benjamin: sua afinidade com o marxismo, sua identidade judaica, seu otimismo em relação à cultura de massa e às novas tecnologias na reprodução do trabalho, bem como seu pessimismo diante do declínio da aura da arte devido à reprodutibilidade possibilitada pela máquina. Há ainda o Benjamin que visualizou a modernidade como um sonho coletivo e, ao mesmo tempo, como um sistema de opressão e poder, o que revela sua abordagem dos encantos e desencantos desse período.

As cidades foram um importante estudo de caso em seus trabalhos, não porque estavam na moda, mas porque ele encontrou as cidades como cenário de sua vida e suas pesquisas. Paris, Berlim, Nápoles e Moscou foram temas em seus variados estudos.²⁹ Segundo Elliott,³⁰ as ideias benjaminianas sobre “as cidades modernas e os movimentos de arte de vanguarda, juntamente com suas ideias de justiça intergeracional, os efeitos sociais

28 Conforme lembrou Hannah Arendt (2008), Benjamin teve um reconhecimento tardio, ou “fama póstuma e pareceu ser o quinhão dos inclassificáveis, isto é, daqueles cuja obra não se adequa à ordem existente, nem inaugura um novo gênero que, ele mesmo, constitua uma futura classificação”. Esse ineditismo gerou confrontos com alguns dos círculos acadêmicos da Escola de Frankfurt, da qual o autor fez parte. Havia uma relação de incompatibilidade entre Benjamin e alguns círculos acadêmicos específicos, materializada nas críticas contidas no ensaio *As afinidades eletivas de Goethe*. Segundo Arendt, ao divergir de certos posicionamentos teóricos de alguns críticos literários da época, Benjamin teria colaborado (inconscientemente) para a rejeição de sua candidatura à docência na Universidade de Frankfurt. A rejeição é apontada como um de seus maiores fracassos pessoais. Seus amigos mais próximos pertenciam a vertentes distintas e, por vezes, se tornaram os seus maiores detratores – como aconteceu, por exemplo, com Adorno e Horkheimer. (ARENDR, 2008, p. 165, 173).

29 Sobre o encontro de Benjamin com as cidades, Beatriz Sarlo, no artigo *Esquecer Benjamin*, explicou o processo de encontro do autor com as várias metrópoles europeias. Sobre a experiência em Moscou, exemplificou Sarlo: ele “não viajou a Moscou para escrever o diário de visita a uma grande capital. Perseguiu até Moscou um duplo amor: foi até lá por causa de uma mulher [Asja Lacis] e de uma ideia de revolução. E, naturalmente, não chegou a encontrar nenhuma das duas por completo” (SARLO, 2005, p. 99).

30 Brian Elliott é autor do livro *Benjamin for architects* (2011), em que avalia as contribuições de Benjamin para a crítica cultural em relação às obras do pintor Max Ernst, Adolf Loos, Le Corbusier e Sigfried Giedion. Elliott também situa o trabalho de Benjamin dentro de desenvolvimentos mais recentes na Arquitetura e Urbanismo.

das tecnologias e o potencial progressivo da construção moderna, dão a seus escritos uma pertinência insuperável”³¹ (ELLIOTT, 2011, p. 10; tradução nossa).

Foi por meio das cidades que Benjamin buscou traçar as origens da experiência da modernidade a partir de meados do século XIX. Elas coincidem com a modernização, um período que abarcou uma série de avanços tecnológicos, como o uso da energia elétrica, a mecanização, as estradas de ferro e suas estações monumentais, mercados, as fábricas, os novos meios de comunicação, o trabalho, a acumulação de renda. A experiência na cidade moderna não se restringia ao ambiente construído com seus habitantes humanos em termos cognitivos ou intelectuais, que produziam efeitos principalmente fisiológicos ou somáticos e, por meio disso, induziam mudanças na percepção coletiva, defende Elliott (2010, p. 27).

Tendo Paris como seu principal estudo de caso, mesmo só tendo vivido na cidade entre 1933 e 1940, Benjamin viu na cidade o melhor lugar para observar os resultados das forças emergentes do século XIX. A capital francesa foi se impondo como metrópole moderna ao longo dos anos não apenas por causa da sua materialidade, explicou Beatriz Sarlo, mas também por ser onde se pôde observar as várias imagens do capitalismo. Paris era

uma das chaves culturais para entender o movimento da arte e o movimento das mercadorias. [...] Os temas dos trabalhos em andamento indicavam que Benjamin procurava as imagens do sonho que a cidade materializava, a ilusão da novidade na mercadoria e na moda, a pré-história do século XX nas formas de mercadorias do século XIX. (SARLO, 2005, p. 100).

Benjamin buscou entender quais elementos, fenômenos, personagens observados por ele e por outros permitiriam identificar as origens das imagens da modernidade na cidade, explica Bolle (1996, p. 23). A Paris de Benjamin era uma cidade que não ficava restrita aos grandes monumentos que encantavam e seduziam seus habitantes e visitantes; era também uma urbe da pobreza e dos contrastes sociais, culturais e econômicos. Por meio de um estudo minucioso de coleta de fragmentos, e a partir da perspectiva dos personagens *vencidos, anônimos, sem nome (namesolen)* que davam vida à cidade, Benjamin (1936, 1940) propôs uma forma de contar a História e, portanto, a cidade.

O interesse de Benjamin pelas cidades, com os seus monumentos e seus personagens, é uma das leituras mais constantes em sua obra. Ainda que seu foco tenha sido as grandes metrópoles europeias, principalmente Paris, a experiência benjaminiana é uma “constelação de fragmentos urbanos” que nos ajuda a entender a “fisignomia da metrópole moderna” que pode se fazer reconhecer em outras cidades ocidentais também. Segundo Bolle, ainda que os impactos da modernidade ocorreram em intervalos, intensidades e contextos culturais diversos, paralelos relevantes que podem ser empregados no estudo de outras cidades

31 Trecho completo original: “*His analyses of modern cities and of seminal modernist movements, along with his ideas of intergenerational justice, the social effects of modern technology and the progressive potential of modern construction, all give his writings a contemporary resonance which is unsurpassed among twentieth-century European thinkers*” (ELLIOT, 2011, p. 10).

(BOLLE, 1996, p. 18).

Em *Das passagen-werk*, ou *Passagens*, Benjamin não apenas apresenta diversas interpretações da experiência da modernidade em Paris, mas também introduz uma nova abordagem sobre como ler a cidade. Sua obra-prima, embora inacabada, compreende como um “vasto, labiríntico, difícil, fragmentário” trabalho, composto por textos que o autor desenvolveu entre 1927 e 1940 sobre a experiência das passagens parisienses (BOLLE, 1996, p. 49). Ele coletou e utilizou “os farrapos, os resíduos” ou “os cacos da História”, que, como resumiu Gagnebin, “pretendiam ser uma arqueologia da época moderna” (2018, p. 19-20).

A obra é uma extensa coleção³² de fragmentos que Benjamin coletou para explorar a complexidade e heterogeneidade da experiência da modernidade através dos personagens que habitavam a metrópole. Nos ensaios *Paris, capital do século XIX* (1935), *Paris do Segundo Império em Baudelaire* (1938) e *Alguns motivos em Baudelaire* (1939), Benjamin abordou de maneira mais clara a experiência na metrópole, revelando invisibilidades, investigando aspectos materiais da cidade, traços da mentalidade burguesa e pequeno-burguesa, e mudanças nos padrões culturais.³³ Esses ensaios propõem uma epistemologia alternativa da História, buscando identificar outras imagens da modernidade na cidade além daquelas apresentadas pela História oficial. Benjamin retornou a Baudelaire como uma tarefa materialista-histórica, visando reescrever a História na perspectiva dos anônimos ou vencidos (BENJAMIN, 1985, p. 224).

Esta **experiência** do passado é uma categoria central para o historiador. Foi por meio da obra de Baudelaire que Benjamin buscou entender a origem da experiência da modernidade na Paris do século XIX, segundo Bolle:

essa superposição da metrópole e de um eu exemplar, e o permanente deslocamento do olhar (do crítico para o poeta, para outros autores ou diversos caracteres sociais) são procedimentos técnicos que permitem ao ensaísta-históriográfico mergulhar nos “sonhos do século XIX”, ora despertar deles pela modernidade do século XX. (BOLLE, 1996, p. 60).

Benjamin propõe que o historiador urbano assuma o papel de detetive, desafiando a História burguesa e o historicismo, que ele vê como esquemáticos e dissociados do presente.

32 Bolle (2009), na nota introdutória da publicação brasileira das *Passagens*, explicou a organização dos fragmentos coletados por Benjamin, do que chamou de “banco de dados” e “caixa de construção” da obra. Na introdução à edição alemã, que está também na edição brasileira, Rolf Tiedmann (1982) fez um apanhado do trabalho de Benjamin, explicando como os fragmentos das *Passagens* podem ser reconhecidos nos vários textos do autor.

33 Bolle (1996) afirmou que os ensaios são uma introdução ao trabalho das *Passagens*. *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*, escrito em 1938, é uma versão em miniatura da obra maior, mas inacabada, *Passagens* (1927-1940) – que representa, junto com *Origem do drama barroco alemão* (1928), a obra mais significativa de Walter Benjamin. O ensaio gerou controvérsia entre Benjamin e Adorno, sendo rejeitado para publicação em 1938 e só lançado em 1969. Benjamin, na época, foi compelido a reescrever o trabalho, resultando em *Sobre alguns motivos em Baudelaire* (1939). Dos esforços nas *Passagens*, esses dois ensaios são os únicos textos concluídos. Além disso, há o resumo *Paris, capital do século XIX* (em duas versões, alemã de 1935 e francesa de 1939), uma extensa coleção de fragmentos, esboços, notas e materiais, e alguns ensaios adicionais: *Surrealismo* (1929), *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935), *Experiência e pobreza* (1933), *O autor como produtor* (1934) e as teses *Sobre o conceito de História* (1940).

Contrariando a prática de se perder no passado, Benjamin associa o processo de revelar imagens ao Surrealismo,³⁴ introduzindo a ideia de um despertar. Esse despertar não ocorre ao acessar o sonho do passado, mas no próprio presente. Bolle explica que a compreensão benjaminiana das imagens oníricas só se torna legível quando o presente é percebido como um “despertar” em um “agora da conhecibilidade”, posteriormente substituído pelo conceito de “tempo do agora” ao qual esses sonhos se referem (BOLLE 1996, p. 63, 64).

Para Benjamin (1929, 1940, 2009), o despertar significava não apenas cessar um sonho, mas também reunir energia para agir em direção a uma revolução, respondendo aos desafios do presente por meio da força da ação coletiva. Assim,

se a dupla tarefa da inteligência revolucionária [dos surrealistas] é derrubar a hegemonia intelectual da burguesia e estabelecer um contato com as massas proletárias, ela fracassou quase inteiramente na segunda parte dessa tarefa, pois ela não pode ser mais realizada contemplativamente. [...] trata-se muito menos de fazer o artista de origem burguesa um mestre da “arte proletária” do que fazê-lo funcionar, mesmo à custa de sua eficácia artística, em lugares importantes desse espaço de imagens. (BENJAMIN, 1929, p. 34-35).

A dimensão onírica e o despertar em Benjamin, portanto, não são opostos, mas modificadores da percepção. A perspectiva do sonho e do despertar não se caracteriza como uma teoria do conhecimento e do progresso, mas, sim, como teoria da percepção. Essa teoria se estende nos escritos de Benjamin, fornecendo o suporte para a dialética do sonho e do acordar, desenvolvida junto à Filosofia da história, que supõe a atualização do passado no presente por meio da lembrança (*erinnerung*). O resultado da atualização, portanto, não depende da consciência subjetiva, mas do sujeito coletivo e histórico, um sonho temporal e coletivo retirado do passado, capaz de despertar o coletivo presente. Sua apresentação é objetivada em imagens dialéticas, tema desenvolvido nas *Passagens*.

Na metrópole moderna de Benjamin, os primeiros monumentos da Revolução Industrial – como as construções em ferro, as estações de trem, os pavilhões de exposição, as passagens ou a moda –repercutiam fortemente no imaginário coletivo, pois eram a materialização dos sonhos coletivos. Produziram-se as imagens do desejo que se inclinavam ora para uma fantasmagoria idealizadora, ora para uma utopia social emancipatória a qual Benjamin deu maior ênfase, pois esta se relacionaria como as possibilidades revolucionárias dos meios modernos de produção. Essas estruturas eram as imagens do “local de peregrinação ao fetiche mercadoria”, definiu Benjamin (2009, p. 43), pois:

as exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual seu valor de uso passa para o segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para divertir-se. A indústria de entretenimento facilita isso elevando-o ao nível da mercadoria. Ele se abandona às suas manipulações ao desfrutar a sua

34 Na coleção *Passagens*, o despertar se origina na crítica benjaminiana ao Surrealismo, em particular ao *Camponês de Paris*, livro adorado e criticado de Louis Aragon. Ver fragmento “N - Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso” (BENJAMIN, 2009, p. 500).

própria alienação e a dos outros. A entronização da mercadoria e o brilho da distração que a cerca é o tema secreto da arte de *Grandville*. (BENJAMIN, 2009, p. 44).

São “símbolos do desejo”, que faziam da “arquitetura enquanto obra de engenharia” com as passagens, e os *intérieurs*³⁵ como resquícios de um mundo onírico e **fantasmagórico**, noção que é reiteradamente utilizada por Benjamin. Segundo Tiedemann (1982), esse conceito foi utilizado para designar o que Marx chamava de *fetichismo de mercadoria* (BENJAMIN, 2009, p. 61).³⁶

O fenômeno do fetichismo é, assim, antevisto até mesmo em suas manifestações nos pequenos objetos e destroços, enfim, nas ruínas que se amontoam pelo caminho do desenvolvimento do capitalismo moderno. Benjamin almejava descobrir nestes escombros o significado mais geral das diversas fantasmagorias da modernidade, seja na esfera da produção, da circulação ou da cultura e da vida social, dominadas pelos imperativos da mercadoria.

Assim, ele associou fetichismo de mercadoria à noção de imagem como fantasmagoria³⁷ como algo presente em vários aspectos do homem moderno. Isto porque, conforme analisou no ensaio *Paris, capital do século XIX*, a noção de História daquela época era baseada na que era contada pelos vencedores, que congelava e cristalizava o tempo e espaço como uma representação coisificada da civilização.

Nossa pesquisa procura mostrar como, em consequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria. [...] Manifestam-se enquanto fantasmagorias. Assim apresentam-se as “passagens”, primeiras formas de aplicação da construção em ferro; assim apresentam-se as exposições universais, cujo acoplamento à indústria de entretenimento é significativo; na mesma ordem de fenômenos, a experiência do flâneur,

35 Para Benjamin (2009, p. 45-46), o *intérieur* compreende o espaço que se “opõe ao local de trabalho”, sua vida privada. Logo, é não “apenas o universo, mas também o invólucro do homem privado”. Assim, “[o *intérieur*] representa para o burguês o universo. Ali, ele reúne o longínquo e o passado. Sua sala de estar [*salón*] é para ele o camarote no teatro do mundo. Em contraposição, Benjamin vai apresentar o *flâneur*, seu habitante principal e central capaz de compreender a completude da cidade. É o personagem é capaz de fazer a mediação tanto do sentido real quanto onírico da Paris analisada.

36 Tiedemann (1982) explicou que o conceito de fantasmagoria está fundamentado na generalização da forma mercadoria, conforme definido por Marx em *O capital*. Isso envolve a transformação dos produtos do trabalho humano em mercadorias, destacando o caráter fetichista desse processo. De acordo com a teoria de Marx, no capitalismo o valor de um produto é percebido como um atributo intrínseco à mercadoria, em vez de ser resultado do tempo socialmente necessário para a produção do objeto. Surge, assim, um culto aos objetos, e a relação com as mercadorias assume características fetichistas. Dentre os pensadores da Escola de Frankfurt, Benjamin dedicou-se de maneira mais proeminente a refletir sobre os elementos dessa religiosidade “profana” que permeia a vida cotidiana no capitalismo.

37 Tiedemann (1982) esclareceu que Benjamin frequentemente utilizou o conceito de fantasmagoria para descrever como a cultura do século XIX, representada pelos bens culturais, assumiu características de mercadoria no contexto do processo de produção capitalista. Benjamin associa as “fantasmagorias culturais” ao que Marx identifica como o “mundo econômico do capitalismo”, destacando a ambiguidade presente nas máquinas, que intensificam a exploração em vez de aliviar o destino humano. Nesse sentido, a noção de fantasmagoria pode ser considerada uma expressão equivalente ao “caráter fetichista da mercadoria” mencionado por Marx, conforme explicado por Tiedemann (1982, p. 26).

que se abandona às fantasmagorias do mercado. A essas fantasmagorias do mercado, nas quais os homens aparecem somente sob seus aspectos típicos, correspondem as do interior, que se devem à inclinação imperiosa do homem a deixar nos cômodos em que habita a marca de sua existência individual privada. (BENJAMIN, 1939, p. 53).

Logo, para Benjamin a fantasmagoria seria uma imagem criada pelo homem, que adquire uma realidade própria, passando a ser ilusória e independente daquele que a criou. Ou seja, na prática o homem passa a não mais conhecê-la ou, pior, a não a ter como criação sua, mas passa a percebê-la como autônoma e imagem verdadeira do mundo. A fantasmagoria refere-se ao mundo ilusório criado pela sociedade capitalista. Nas *Passagens* – paraíso do consumo – as mercadorias não são apenas produtos que possuem valor de troca; elas assumem um papel além daquele de satisfazer necessidades básicas, pois tornam-se objetos de desejo e *status* e são usadas para construir identidades, estilos de vida. Nesse sentido, Benjamin alertou que o consumo pode ser alienante e desumanizador, já que as pessoas são incentivadas a buscar a felicidade e a realização através da aquisição de bens materiais, em vez de buscar significado e propósito na vida.

Portanto, estas mudanças nas relações humanas, as transformações estruturais e arquitetônicas (físicas) das ruas da capital francesa ou do ambiente privado do escritório ou do lar burguês, por meio da lógica do comércio de mercadorias, ou a experiência singular dos seus personagens – tudo isto foi utilizado para demonstrar a fantasmagoria da civilização moderna.

A propriedade que recai sobre a mercadoria como seu caráter fetichista é inerente à própria sociedade produtora de mercadorias, não como ela é em si, mas como ela representa a si mesma e acredita compreender-se quando faz abstração do fato de que ela produz mercadorias. A imagem que ela assim produz de si mesma e que costuma designar como sua cultura corresponde ao conceito de fantasmagoria. (BENJAMIN, 2009, p. 711).

Foi por meio dessa noção de imagem criada, ou a percepção dela, que Benjamin (2009, p. 56) conseguiu captar as expressões da fantasmagoria na modernidade. Foi “nessas cidades passagens” que as construções ganharam aparência fantasmagórica. Benjamin atribuiu protagonismo às estruturas arquitetônicas criadas na capital francesa: as passagens, as exposições universais, os bulevares e passeios de Haussmann, elementos de uma nova materialidade da cidade. “Não foi sem motivo que Haussmann, com suas avenidas largas e retas, dissolveu os bairros fervilhantes e tortuosos, os ninhos do mistério e do folhetim, os jardins secretos da conjuração popular” (BENJAMIN, 2009, p. 836).

Não era apenas a arquitetura – materialidade – da Paris de Haussmann que Benjamin associou à noção marxista de fetichização de mercadoria. Embora tenha reconhecido que essa arquitetura moderna tentou lidar com o fenômeno da obsolescência, Benjamin argumentou, conforme Elliott, que os resultados dela foram inadequados. Ele viu a produção de um novo estilo como um imperativo vinculado à produção de mercadorias, à propaganda em massa e

como algo de grande valor utópico (ELLIOTT, 2010, p. 12-13).³⁸

A preocupação de Benjamin era a produção de uma imagem ilusória de uma realidade. Seus personagens anônimos – como o *flâneur*, o dândi, o trapeiro, o mendigo, o detetive, o colecionador ou a prostituta – parecem desafiar as regras do jogo social como chaves de leitura desse novo tempo. São figuras que representavam a contradição e o espírito da modernidade, permitindo uma maneira de compreender esse novo sujeito e seu espaço na cidade. É nesse ambiente que surge a figura do *flâneur*, aquele que circula pelos vários ambientes da cidade, se apodera do cenário de ilusão fantasmagórico e o contempla, mas não passa a tê-lo como real.

Na mesma ordem de fenômenos, a experiência do *flâneur*, que se abandona às fantasmagorias do mercado. Essas fantasmagorias do mercado, nas quais os homens aparecem somente sob seus aspectos típicos, correspondem às do interior, que se devem à inclinação imperiosa do homem a deixar nos cômodos em que habita a marca de sua existência individual privada. Quanto à fantasmagoria da própria civilização, encontrou seu campeão em Haussmann, e sua expressão manifesta nas transformações que ele realizou em Paris. (BENJAMIN, 2009, p. 54).

Benjamin enfatizou a maneira como o *flâneur* surge dentro das galerias, interiores, das salas de exibição, ou seja, nos espaços sociais criados. É através do *flâneur* que Benjamin estabelece as relações entre indivíduo, cidade e consumo, uma “imagem dialética por excelência”, definiu Bolle (1996, p. 67). A imagem do *flâneur* suscita essas relações de presença simultânea de elementos contraditórios, definidora da dialética. Esses elementos se determinam reciprocamente por uma dinâmica transformadora.

Uma embriaguez apodera-se daquele que, por um longo tempo, caminha a esmo pelas ruas. A cada passo, o andar adquire um poder crescente; as seduções das lojas, dos bistrôs e das mulheres sorridentes vão diminuindo, cada vez mais irresistível torna-se o magnetismo da próxima esquina, de uma longínqua massa de folhagem, de um nome de rua. [...] Aquela embriaguez anamnésica, na qual o *flâneur* vagueia pela cidade, não se nutre apenas daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, mas apodera-se frequentemente do simples saber, de dados inertes, como de algo experienciado e vivido. (BENJAMIN, 2009, p. 462).

A construção destas outras imagens da cidade que Benjamin revela estaria ancorada num método histórico-dialético apoiado em Marx e Freud.³⁹ Benjamin logo extraiu uma historiografia nova cujo discurso não é linear, mas constituído de fragmentos coletados pelos diversos personagens do cotidiano. O interesse pelas imagens, pelo flunar pelas cidades e pela observação dos seus espaços são aspectos fundamentais do pensamento benjaminiano e caracterizam a especificidade da sua concepção da dialética. Por conseguir acumular

³⁸ Trecho original: “While modernist architecture could not, therefore, offer Benjamin an adequate material solution to the problem of obsolescence, it nevertheless contained a utopian impulse of great value” (ELLIOTT, 2010, p. 13).

³⁹ Segundo Bolle (1996), o método historiográfico de Benjamin baseia-se num modelo onírico-mnemônico de inspiração freudiana.

todos os quadros mais relevantes da esfera social, política e histórica da modernidade, Benjamin elegeu o *flâneur* como personagem central na análise da metrópole moderna. Deambulatório e errante, o *flâneur* caminha pela cidade livremente desde as passagens, os passeios a multidão, não se confundindo com ela. Ele é ator e espectador, como a

geometria da metrópole, o *Flâneur* a percorre em todos os sentidos, numa “embriaguez anamnésica. Ele mergulha no passado: no tempo do ócio, que faz parte do imaginário coletivo, da mítica Idade de Ouro; no tempo do ócio, que faz parte do imaginário coletivo, da mítica Idade de Ouro. (BOLLE, 1996, p. 365).

Benjamin recorre aos personagens ou máscaras para apreender a essência da experiência na Paris do século XIX. Ele concebe a cidade como uma extensão da casa e, talvez, da própria existência. As ruas são componentes de um habitat familiar para o *flâneur*, um lugar onde ele se forma, absorvendo os elementos que o moldavam como poeta: a poeira das ruas, as vitrines, os espectros refletidos nos vidros, os odores sintéticos da vida urbana, os sons dos transeuntes, dos automóveis (BENJAMIN, 2009, p. 462).

A rua também se torna um “interior” por ser considerada o espaço do coletivo e da massa, onde essas entidades se identificam e se moldam na paisagem urbana composta por corredores, empresas, automóveis, praças e asfalto. Esses locais refletem a condição de vida nas cidades e seus habitantes. Destaca-se a característica móvel do *flâneur*, que contrasta com o burguês por sua capacidade de se transformar, metamorfoseando-se em diversas figuras: colecionador, alegorista, jogador, detetive, entre outros. Ele condensa todas as figuras em uma só, já que “o *flâneur* é usado por Benjamin para a missão de reconhecimento do labirinto da modernidade” e um “instrumento de orientação e mapeamento da sociedade”, como definiu Bolle (1996, p. 372).

Por meio dos perdedores, explicou Bolle, a metrópole moderna é mostrada na obra de Benjamin, como retratos a partir do chão.

O texto se configura como uma leitura da sociedade, da perspectiva rasteira, do ângulo dos de baixo: marginalizados, desprezados, desclassificados, excluídos, descartados. Sem se eximir a si próprio, o crítico convida os membros ilustres e vem colocados da sociedade, os que “dão o tom”, a se olharem nesses espelhos. (BOLLE, 1996, p. 396).

Nesse sentido, o artista poderia ser associado à figura do *flâneur*, do colecionador, do alegorista ao trazer a experiência vivida ou desejada na cidade para sua arte. Seria possível reconhecer isso na experiência artística de Dias e Bruscky, assim como Benjamin reconheceu no *flâneur* e no colecionador uma possibilidade de leitura a contrapelo da História da cidade dominante? Que dimensões, camadas e personagens são evocados? Seriam os mesmos evocados por Benjamin para Paris?

Assim como Benjamin reconheceu que os impactos dos avanços tecnológicos da Revolução Industrial acarretou, à Europa, a formação de uma sensibilidade entorno da cidade. Tal processo também aconteceu em outras localidades. Segundo Margareth Pereira (2003, p. 59), o início do século XX foi “um tempo de exacerbação dos intercâmbios internacionais,

das comparações entre núcleos urbanos, da (re)construção ‘em rede’ das sociedades e de suas cidades”. Esse impacto, explicou Pereira (2008), aconteceu em diferentes temporalidades e intensidades e significou um momento de abertura e incremento das interações culturais em escala internacional, o que é observável em diversos países.⁴⁰

Ao estudar o caso da transformação urbana acelerada por que Buenos Aires passou nas décadas de 1920 e 1930, a crítica literária argentina Beatriz Sarlo apresentou como tal processo foi observado pela cena cultural de seu país natal, por meio da articulação de campos de debate e posições variadas: a História urbana (renovação), a análise literária, a abordagem sociológica. Tendo Benjamin e Carl Schorske como referências teóricas, Sarlo buscou algumas respostas da cena cultural, especialmente o papel da imprensa e da literatura, à modernização (avanços técnicos) sobre os costumes e no estilo de vida da população.

Para compreender e conceituar essas áreas de indefinição, Sarlo explorou sentidos diversos do periférico. Não era apenas Buenos Aires na periferia do sistema econômico alastrado por meio planeta, com suas contradições e tensões que se acirravam nas partes limítrofes de seu território, mas também uma periferia portenha que se revela nos labirintos da expansão urbana e da incrível imigração. Sarlo buscou apresentar a

cultura argentina como uma cultura de mescla, em que coexistem elementos defensivos e residuais junto com os programas renovadores; traços culturais da formação *criolla* ao lado de um processo descomunal de importação de bens, discursos e práticas simbólicas [imigração]. (SARLO, 2010, p. 56).

Ainda que Sarlo (2005) tenha alertado sobre as apropriações da obra de Benjamin e seus conceitos – uma vez que muitos tenham sido generalizados e banalizados em infundáveis e muitas vezes inadequadas projeções e aplicações, que conseguiram localizar *flâneurs* e multidões nos lugares menos prováveis –, em Buenos Aires a modernidade apresentada por Benjamin pôde ser sentida. Seus conceitos centrais e sua pertinência ao caso de Buenos Aires ampliam muito a compreensão das paixões, das tensões e dos impasses que marcaram a experiência histórica e sua percepção pela intelectualidade local tão empenhada em decifrar os sinais confusos da modernidade argentina (SARLO, 2010).

Em estudo sobre as imagens da modernidade periférica, Sarlo olhou para Buenos Aires assim como Benjamin olhou a Paris, pelo olhar dos anônimos, pobres e marginais.

Durante a década de 20 a literatura argentina dá uma virada que tende

⁴⁰ Beatriz Sarlo (2005), no artigo *Esquecer Benjamin*, adverte sobre a transmutação dos estudos benjaminianos da modernidade, sobretudo nos estudos sobre a cidade, fato que ela denominou “moda Benjamin” – ou seja, a transmutação para o mesmo que aconteceu também com Michel Foucault, Mikhail Bakhtin, Carl Shorske, Marshall Berman, Richard Sennet e Michel de Certeau. Para Sarlo, tais constatações “não temem ser enfáticas porque partem de um desconforto que se torna autocrítica, mas também crítica de costumes da tribo [academia]”. Sarlo alerta sobre o uso indiscriminado das mesmas categorias que Benjamin utilizou em Paris para qualquer cidade. “Trabalhar com essas noções implica um processo de fixação que os próprios textos de Benjamin sobre Paris não comportam. Por outro lado, são noções fortemente históricas (embora tenham raízes na Filosofia e na teoria). Não estão ali para ser levadas, como manequins, de uma vitrina parisiense para outra na cidade de San Juan ou Catamarca” (SARLO, 2005, p. 103).

a colocar em foco e elaborar um novo ponto de vista sobre os marginais. Pobres e marginais tornam-se mais visíveis como sujeitos sociais, mudam as formas de sua representação e as histórias que se inventam com eles como personagens. [...] Buenos Aires se converteu numa cidade em que a margem é imediatamente visível, em que a margem inclusive contamina o centro e os bairros respeitáveis. É um processo que, iniciado na última década do século XIX, se acelera e potencializa os contatos entre universos sociais heterogêneos, com ênfase complementar da forte presença imigrante e da mistura, na trama urbana de diferentes perfis culturais e diferentes línguas (SARLO, 2010, p. 326).

Naqueles anos, forma-se um campo intelectual de escritores modernos que tematizam as margens, explicou Sarlo (2010). São as imagens de uma Buenos Aires que não é folclórica ou exótica e não se reduz a uma “visão realista” do subúrbio. São representações que apresentam diferentes perspectivas, seja do que é visto e de quem vê, seja em diversos tempos (presente, passado ou contemporâneo).

Ao analisar as imagens da modernidade em Buenos Aires nas primeiras décadas do século XX, Sarlo buscou algumas respostas da cena cultural, e especialmente o papel da imprensa e literatura, sobre modernização e seus efeitos sobre os costumes e estilo de vida da população (da elite ao marginal).

A arte define um sistema de fundamentos: “o novo” como valor hegemônico, ou “a revolução” que se converte em garantia do futuro e reordenadora simbólica das relações presentes. A própria cidade é o objeto do debate ideológico-estético: sua modernização é celebrada e denunciada, busca-se no passado um espaço perdido ou se encontra, na dimensão internacional, uma cena mais espetacular. A pressão das transformações urbanas pode ser lida no elenco de respostas que essas questões suscitaram (SARLO, 2010, p. 56).

Em *Modernidade periférica*, Sarlo apresenta uma narrativa de Buenos Aires fruto de uma rica coleta de representações literárias das várias camadas e personagens que permitem revelar as várias imagens da modernidade de uma **metrópole periférica**. Ao aproximar diferentes leituras da cidade, a autora revela que os prováveis choques culturais contribuíram para uma aceleração traumática da noção de modernidade que influiu em todos os setores da sociedade – não apenas nos que sofreram suas consequências negativas (os perdedores), mas também nos velhos membros da classe rural e oligárquica; traços culturais de uma formação *criolla* ligada a um avassalador processo de importação de bens, discursos e práticas simbólicas. Para Sarlo, as transformações foram importantes porque implicaram a passagem de um mundo seguro para um espaço mais moderno, que aparentemente se apresentava economicamente mais bem-sucedido, mas que talvez, por isso, mesmo, gerasse incertezas (SARLO, 2010, p. 56-57).

O final do século XIX e início do XX foi mais um momento de abertura e incremento das interações culturais em escala internacional. O fenômeno da modernidade observado por Benjamin, conforme vimos, pôde ser lido como momento de formação de uma sensibilidade em relação à observação das cidades. Essa sensibilidade variou de intensidade de um contexto a outro, de um país a outro, de uma cidade a outra. Dias e Bruscky não

apenas foram testemunhas deste processo no Recife, como suas posturas e obras se aproximam a uma leitura da cidade como a proposta por Benjamin. O *flâneur*, o alegorista ou colecionador, máscaras pelas quais Benjamin acessou as várias faces da modernidade e pelas quais Dias e Bruscky apresentam outras imagens da modernidade no Recife.

1.2.1 O flâneur, o colecionador e o alegorista.

Desde o primeiro esboço de Benjamin sobre as passagens parisienses, há um catálogo de temas que identifica os diferentes estágios da experiência da modernidade vividos nas ruas, lojas de departamentos, exposições universais, de pobreza e barricadas. Assim como Benjamin, Dias e Bruscky, conforme veremos, recolheram objetos, fragmentos e registros da cidade que, embora desprovidos de valor comum, são únicos e significativos. Esses elementos permitem a construção de narrativas alternativas ou diferentes histórias sobre a experiência da modernidade no Recife. Essa abordagem configura um potencial de resistência, alinhado à atitude do *flâneur*, do colecionador e do alegorista, como associado por Benjamin.

O *flâneur*, conforme vimos, é um personagem urbano que surge com a modernidade, em um momento no qual a sociedade capitalista está se consolidando. É descrito como alguém que está em constante movimento, que não tem um destino específico, que está sempre aberto a novas experiências e que se distancia da vida cotidiana para observá-la de uma perspectiva mais ampla e reflexiva. Por meio da *flânerie* – caminhada pelas ruas da cidade –, o *flâneur* está em contato direto com a diversidade humana e cultural urbana, sendo capaz de perceber suas nuances, contradições e conflitos. Benjamin destacou que esse personagem é um crítico incisivo da sociedade moderna, capaz de perceber suas contradições e limitações, mas também de encontrar beleza e poesia nos detalhes mais comuns e insignificantes da vida urbana.

O *flâneur*, segundo Benjamin, representa uma resistência à opressão e alienação da vida urbana moderna, buscando beleza e poesia na agitação da cidade. Ao caminhar sem um propósito definido, desafia a lógica da produtividade do capitalismo, propondo uma abordagem alternativa para estar no mundo. A prática da *flânerie* é, assim, uma forma de resistência à lógica capitalista que valoriza a eficiência em detrimento da contemplação e reflexão sobre a cidade e a sociedade contemporâneas.

Para Benjamin, o *flâneur*, à semelhança do colecionador, é também um arquivista de fragmentos, mas não seria sua versão evoluída; distingue-se por construir uma memória em vez de simplesmente consumi-la. Sua paixão reflete um olhar salvador, alegórico e rememorativo, mantendo uma relação empática com o mundo material ao percorrer a metrópole. O *flâneur*, diferentemente do colecionador, está constantemente em busca do ainda não visto e daquilo por descobrir, preservando uma atitude de curiosidade perante o ambiente urbano. O **coleccionador** também percorre a cidade em busca dos objetos, restos ou cacos, subvertendo seu valor como mercadoria para formar sua preciosa coleção.

Nessa busca pelas cidades, que se assemelha à *flânerie*, ele procura por objetos ocultos e abandonados, agindo como um detetive ocioso. Ao caminhar e aguardar, tanto o *flâneur* quanto o colecionador buscam abrir-se para os momentos imprevisíveis da vida cotidiana.

O colecionador, “para quem as coisas se enriquecem através do conhecimento de sua gênese e sua duração na história”, também luta contra a dispersão promovida pelo progresso, definiu Benjamin (2009, p. 245). É aquele que resgata o velho e o traz para o presente, desperta o desejo utópico que jaz adormecido dentro dos objetos e de si próprio. Seu olhar alegórico e sua aspiração surrealista de (re)encantamento do mundo o redime da decadência da modernidade e o coloca face a face com um novo tempo.

Em um ensaio intitulado *Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano?*, Klaus Garber e Gagnebin (1992) questionam por que Benjamin atribuiu tanta importância aos detalhes, objetos e costumes cotidianos, àquilo que geralmente passa despercebido por ser tão familiar e é frequentemente rejeitado como detrito. Segundo eles, o esforço de Benjamin como historiador materialista e colecionador é preservar a memória, impedindo que ela escape. Ele busca se apropriar desses fragmentos esquecidos e abandonados nos objetos para transformar o presente.

Dias e Bruscky também incorporam fragmentos, cacos e personagens ordinários e marginais em suas práticas artísticas. Os gestos dos artistas de coletar e preservar elementos intrigantes para si parecem contrastar com o ritmo pelo qual a modernização tratava a tradição ligada ao passado, enquanto o progresso impunha uma ideia de futuro. O colecionador não teme o futuro, mas luta contra a dispersão promovida pelo progresso, definiu Benjamin (2009, p. 245). O ato de colecionar está, portanto, relacionado à memória e à História.

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta “completude”? É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. [...] Colecionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas da “proximidade”, a mais resumida. Portanto, o ato mais diminuto de reflexão política faz, de certa maneira, época no comércio antiquário. (BENJAMIN, 2009, p. 239).

Em *Infância em Berlim por volta de 1900*⁴¹ – ensaio que é misto de crônica, autobiografia, ficção e memória –, Benjamin (2012) reuniu uma série de fragmentos

⁴¹ O texto foi composto entre 1932 e 1938. Sua redação foi iniciada em Ibiza, por volta de 1932, o texto *Crônica berlinense* atendia à proposta da revista *Literarische Welt*, que lhe solicitara um relato autobiográfico, que tivesse como cenário sua cidade natal. Esse texto permaneceu inacabado e, em seu lugar, Benjamin redigiu a *Infância em Berlim por volta de 1900*, do qual foram publicados 12 fragmentos no jornal *Frankfurter Zeitung*, de fevereiro a março de 1933. A publicação completa em livro, editada por Adorno, só ocorreu após a morte de Benjamin, em 1950.

recolhidos da experiência de uma criança de origem burguesa na Berlim do início do século XX. Com extrema atenção dedicada aos objetos e aos pormenores, característica que é própria do colecionador, Benjamin mesclou anotações de lembranças, descrições de cenas e lugares, relatos de sonhos e reflexões tecidas a partir de detalhes do seu cotidiano. Mais que um texto autobiográfico, a “infância” representa uma cartografia mágica que entrelaça a infância e a cidade, em que o leitor é convidado a se perder nos labirintos da cidade e da memória.⁴²

Para Elliott (2010), Benjamin coletou da sua infância fragmentos particularidades de seu ambiente que “poderiam qualificar uma experiência tão profunda com um ‘talvez’ hesitante”. Nesta concepção benjaminiana, a “experiência histórica (tanto individualmente quanto coletivamente) é tornada possível por meio de imagens ligadas a objetos materiais” (ELLIOTT, 2010, p. 11; tradução nossa).⁴³

A abordagem em *Infância em Berlim...*, usando a coleção de fragmentos, revela não apenas a compreensão de Benjamin sobre memória e esquecimento, mas também sua visão única de cidade e tempo. A descontinuidade, central na teoria histórica de Benjamin, é adotada por esta tese como método de composição (montagem). Ao relegar os traços autobiográficos foram a segundo plano, Benjamin explicitou sua rejeição à continuidade presente na narrativa autobiográfica tradicional, focando na construção de pequenos quadros autônomos, nos quais os episódios da infância, fixados no momento da recordação, são justapostos em uma estrutura não sequencial, libertos da cronologia. Seu interesse pausa sobretudo na duração e gênese na História.

Seja por meio da pintura ou da performance, Dias e Bruscky, assim como o colecionador benjaminiano, recolhem do coletivo vivido das ruas e da vida íntima elementos que parecem contrastar com o ritmo que o processo de modernização imprimia à cidade. Os artistas, como veremos, apropriam-se do passado, do presente ou do desejo de futuro com intenção de reconstruir outras imagens como emblemas, trazendo outros significados para esses fragmentos, assim como o colecionador faz com os objetos. Segundo Benjamin (2009,

⁴² Ao rememorar a infância berlinense, Benjamin retoma a problemática posta no texto *O narrador* (1936), no qual, conforme vimos neste trabalho, ele identifica uma crise da narração, atribuída à incapacidade de intercambiar experiências. Esses textos, escritos em diferentes épocas e tratando de objetos bem diversos, demonstram o caráter problemático que Benjamin atribuía à memória e à narração. Ao se propor a escrever um texto de memórias, portanto, Benjamin acomete o memorialista ingênuo da impossibilidade de recuperação plena do vivido pela memória, e por isso se afastou definitivamente das exigências de sinceridade e autenticidade reivindicadas frequentemente pelo narrador autobiográfico. Esse afastamento se dá não apenas porque Benjamin mantém, nos textos da *Infância berlinense*, uma consciência do caráter precário e transformador da memória, mas sobretudo porque sua preocupação parece não ser simplesmente narrar as memórias de uma infância pessoal. Ao fazê-lo, resgata também imagens nas quais se depositou uma memória mais ampla, que ultrapassa a experiência individual para alcançar as marcas da experiência histórica.

⁴³ Trecho original: “Only a writer as attuned to the particularities of his material environment as Benjamin could qualify so profound an experience by a tentative ‘perhaps’. As we shall see, the idea that historical experience (both for the individual and collectively) is made possible through images attached to material objects comes to dominate Benjamin’s thinking increasingly over the course of his life” (ELLIOTT, 2010, p. 11).

p. 240), o verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (e não nos representar no espaço delas).

Como um sonho coletivo ou um modo de opressão e poder, Benjamin buscou apresentar as várias faces da nova condição. Ao revelar outras histórias e personagens anônimos, ele induziu a desconfiança dos feitos burgueses que na Arquitetura são materializados pelas construções em ferro, as estações de trem, as vitrines, os passeios e as praças ajardinadas. Esse processo, como definiu Bolle (2000, p. 64), compreende o despertar de um sonho, visto que muitos desses feitos repercutiam no imaginário coletivo para uma emancipação social ou para uma fantasmagoria idealizadora.

Por meio da figura do colecionador, Benjamin aproximou estabeleceu uma proximidade com o **alegorista**, que, em meio ao espetáculo da vida moderna, representa o “polo oposto do colecionador”. O alegorista, para Benjamin,

desistiu de elucidar as coisas através da pesquisa do que lhes é a fim e do que lhes é próprio. Ele as desliga de seu contexto e desde o princípio confia na sua meditação para elucidar seu significado. O colecionador, ao contrário, reúne as coisas que são afins; consegue deste modo informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo. No entanto – isto é mais importante que todas as diferenças que possa haver entre eles –, em cada colecionador esconde-se um alegorista e em cada alegorista, um colecionador. No que se refere ao colecionador, sua coleção nunca está completa; e se lhe falta uma única peça, tudo que colecionou não passará de uma obra fragmentária, tal como são as coisas desde o princípio para a alegoria. Por outro lado, justamente o alegorista, para quem as coisas representam apenas verbetes de um dicionário secreto, que revelará seus significados ao iniciado, nunca terá acumulado coisas suficientes, sendo que uma delas pode tanto menos substituir a outra que nenhuma reflexão permite prever o significado que a meditação pode reivindicar para cada uma delas (BENJAMIN, 2009, p. 245).

Para Benjamin (2009, p. 371), seria o fetiche, o interesse sobre o qual recai o olhar do alegorista, que tornaria o colecionador um alegorista da modernidade, pois ele se sentiria atraído pelos objetos sem valor e importância, abandonados ou degradados da cidade. O recurso à alegoria, como descreveu Leandro Konder, “nos é imposto pelas condições históricas em que nos encontramos; somos sobreviventes de uma destruição paulatina de todos os grandes valores antigos, que foram aviltados e transformados em escombros pela mercantilização da vida” (KONDER, 1999, p. 36).

Logo, completou Gagnebin (2018), a arte moderna, e aqui aproximamos as produções de Dias e Bruscky como uma possibilidade dentro da arte revolucionária, denunciou alegoricamente a crueldade destruidora da organização capitalista, em vez de pretender criar uma imagem coerente por meio da totalização simbólica.⁴⁴ O verdadeiro objeto da alegoria

⁴⁴ Gagnebin (2018, p. 52), teceu uma breve diferença entre a alegoria e simbolismo. “A alegoria destaca essas dificuldades e está, conseqüentemente, e de certa maneira, mais próxima da ‘verdade’ do que a figuração simbólica, que repousa sobre a utopia de uma transparência do sentido. Enquanto o símbolo clássico supõe uma totalidade harmoniosa e uma concepção de sujeito individual em sua integralidade, a visão alegórica não

é o esquecido; logo, decifrar a alegoria é remontar ao esquecimento para salvar o objeto da longa e cruel perda da experiência.

Sendo o colecionador aquele que acumula objetos, sejam eles obras de arte, antiguidades, objetos de valor sentimental, Benjamin o comparou a um crítico da cultura dominante, pois ele valoriza coisas que não são consideradas importantes pela sociedade em geral. Similarmente ao colecionador, que é um tipo de pensador que busca entender a relação entre as coisas e o mundo, o alegorista usa a alegoria como instrumento para analisar a cultura, posicionando-se “contra a harmonia” para “derrubar a fachada harmoniosa do mundo ao seu redor” (BENJAMIN, 2006, p. 1161).

O *flâneur*, o colecionador e o alegorista, embora distintos, compartilham a perspectiva de atribuir significados mais profundos aos fragmentos do cotidiano, geralmente negligenciados pela narrativa predominante. O processo de reunir esses fragmentos em uma coleção desencadeia a montagem, concebida por Benjamin como uma abordagem alternativa para narrar a História. Essa prática envolve “erguer as grandes construções (historiográficas) a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão”, conforme destacado por Jacques (2018c), e não apenas propõe uma nova teoria da História, mas também narra a História de uma cidade. Seja na montagem literária, historiográfica ou urbana, as associações improváveis geram choques entre ideias diversas, provenientes de diferentes citações, tempos e espaços. A abordagem de pensar por montagens, como argumenta Jacques, surge como uma maneira de compreender a complexidade da construção da grande cidade moderna e explorar outras formas de narração histórica.

1.3 A MONTAGEM

A montagem, originalmente associada à arte de vanguarda como recurso formal, transcende seu contexto artístico ao ser ampliada como um modo de pensar, introduzindo uma epistemologia moderna alternativa. Esse tipo de conhecimento transversal busca atravessar e explorar os limites de diferentes campos, propondo uma abordagem que ultrapasse fronteiras. Benjamin utilizou a montagem como um **método de pensar a História**, analisando a origem e os efeitos da modernidade. Paralelamente, Aby Warburg,⁴⁵ contemporâneo de Benjamin, também adotou a montagem como estratégia de crítica à abordagem linear e cronológica da História da arte. Warburg e Benjamin destacaram a

pretende qualquer totalidade, mas instaura-se a partir de fragmentos e ruínas”.

⁴⁵ Jacques explicou que Aby Warburg “ficou conhecido, em particular a partir dos trabalhos de seu discípulo mais conhecido, Erwin Panofsky, como o criador – contra uma iconografia formalista e estetizante – da iconologia, que seria um campo que busca ir além da análise puramente formal da iconografia tradicional, ao incorporar também os significados das imagens. No entanto, a ‘iconologia dos intervalos’ proposta por Warburg parece ser bem mais complexa que a proposição da iconologia, mais conhecida e divulgada, defendida por Panofsky. [...] O foco de Warburg, diferentemente da proposta mais simplista de Panofsky, estaria menos em cada imagem em si, em seu significado particular, e mais no próprio intervalo entre elas, no espaço de fundo que sobra nos painéis, no vazio entre as imagens, nas suas possíveis relações” (JACQUES, 2018, p. 18-19).

relevância das associações imagéticas e das relações não lineares, desafiando concepções tradicionais. Embora não haja confirmação de seu conhecimento mútuo, ambos foram fundamentais na promoção dessa abordagem alternativa de conhecimento, que despertou interesse em várias disciplinas nas últimas décadas.

Tanto Benjamin quanto Warburg consideravam a montagem como uma estratégia de pesquisa e análise capaz de gerar novos significados e conhecimentos pela combinação de elementos visuais. Destacamos Georges Didi-Huberman na História da arte e Paola Berenstein Jacques na História da cidade, por atualizarem o método warburguiano para seus campos de estudo. Em suas abordagens, os conceitos de anacronismo, sobrevivência e choque desempenham papel fundamental na montagem, não apenas como meio artístico herdado das vanguardas, mas também como uma possibilidade epistemológica.

1.3.1 A montagem artística

A montagem é onipresente na cultura e no discurso modernos. Intrinsecamente ligada à produção industrial e às práticas populares de produção de imagem no século XIX, ela alcançou reconhecimento com os movimentos de vanguardas da década de 1920. Mais do que uma justaposição de fragmentos ou elementos como meio compositivo, a montagem é um resultado direto e função do que Benjamin (1935-1936) chamou de “a era da reprodutibilidade técnica”, a montagem aborda um modo específico de percepção da metrópole mecanizada. Conforme mostrou Martino Stierli (2018), este meio surgiu impregnado pela própria vivência urbana moderna dos artistas, cineastas e intelectuais ligados às vanguardas do período entreguerras. Assim, como sugeriu Benjamin, e reiteraram Didi-Huberman e Jacques, essa ideia de montagem poderia ser vista também como uma forma de conhecimento da própria cidade.

Mas o que é a montagem artística? Stierli (2018), no livro *Montage and the metropolis. Architecture, modernity and the representation of space*, não apenas recuperou como a técnica foi utilizada por artistas, como também buscou a relação entre a cidade e a Arquitetura. Nos estudos sobre a montagem, Stierli propôs a analisar a montagem para pensar a representação e o projeto de Arquitetura no contexto da cidade moderna à contemporânea. Para isso, buscou entender como a montagem e as suas várias derivações transitaram como meio técnico e representativo pelos campos das artes visuais e da Arquitetura. Ainda que Stierli não proponha em seus estudos da montagem tratá-la como uma forma de pensamento, conforme propôs Jacques (2018b, p. 162-163), sua publicação abre janelas para entendermos sobre impacto da técnica como uma forma de expressão.

Para isso, no capítulo introdutório, Stierli apresentou uma trajetória da prática da montagem à medida que se tornou um instrumento de pesquisa para compreensão do

espaço moderno.⁴⁶ Utilizando diferentes meios – pintura, cinema, fotografia, literatura –, Stierli organizou essa trajetória entorno de cinco características: 1) a montagem envolve a justaposição de imagens ou partes delas, promovendo uma relação produtiva, seja em uma única folha, como na fotomontagem, ou em uma obra sequencial, seja no cinema, abrangendo aspectos espaciais e temporais; 2) a montagem, conforme interpretada por Stierli na perspectiva benjaminiana retomada por Didi-Huberman, é vista como uma constelação espacial, enfatizando a importância do espaço entre elementos e lacunas temporais nas montagens fílmicas (Stierli, 2018, p. 7-8). Ele destaca a compreensão espacial da montagem, reconhecendo também a noção de “choque” associada à multiplicidade de pontos de vista, conforme proposto por Benjamin e Warburg; 3) a montagem, sendo multifocal, pressupõe um espectador móvel imerso no contexto visual. Além de ser uma constelação espacial quando vista como um meio de representar o espaço, “ela deve ser vista como um “contramodelo” ao regime escópico monocular de perspectiva” (STIERLI, 2018, p. 8; tradução nossa); 4) a montagem é uma consequência da industrialização e da era da reprodutibilidade técnica. Neste tópico, Stierli buscou traçar como a noção e colagem (*assemblage*) e a montagem (*montage*) se originam no reino da tecnologia e como os diversos movimentos artísticos se apropriaram das tecnologias – fotografia, jornais, cinema – para produção da obra de arte e de uma outra relação com o público; 5) a montagem é uma consequência da revolução perceptiva provocada pela metrópole moderna, ao procurar representar uma realidade (urbana). A Revolução Industrial introduziu novas tipologias arquitetônicas e meios de transporte, alterando drasticamente a paisagem urbana, bem como, respectivamente, acelerou a percepção e encurtou distâncias. A metrópole moderna, conforme sugerido por Stierli (2018, p. 4-11), pode ser compreendida como uma expressão de montagem urbana, resultante destas transformações introduzidas pela Revolução Industrial.

A montagem, segundo Stierli (2018, p. 15; tradução nossa), era a técnica pela qual podia-se compreender e representar “a ideia do real a algo ainda não visto”, aquilo que Didi-Huberman defendeu ser a invisibilidade da imagem, ou seja, algo da estrutura profunda latente da modernidade deveria se manifestar, algo que não estava prontamente disponível no nível de meras aparências. Para Stierli (2018), a montagem representava uma contraposição à visão renascentista que tinha na perspectiva como técnica um modo apresentar o mundo como um espaço contínuo e homogêneo – ou seja, a montagem a substituída por uma noção moderna de um espaço descontínuo e heterogêneo.

Ainda que, conforme veremos na seção sobre Dias, a perspectiva implicasse uma forma de representação, Stierli defendeu que esta forma de ver o mundo não dava conta da complexidade da modernidade. “A combinação da construção de aço, a ferrovia, o

⁴⁶ O estudo de Stierli (2018) focou-se no contexto cultural Europa e Estados Unidos após industrialização ao longo do século XX.

automóvel, o arranha-céu e massas de pessoas deslocadas pela guerra e em busca de novas formas de emprego produziu uma cidade que era maior, mais densa e mais alta do que nunca e que se movia em um ritmo mais rápido” (STIERLI, 2018, p. 1; tradução nossa).⁴⁷ Houve uma mudança profunda na experiência e percepção do espectador, exemplificou Jacques (2018b), com os primórdios experimentais do cinema, “quando os cineastas buscavam se distanciar da literatura e do teatro e, assim, se deixavam contaminar pela experiência da vida urbana cotidiana das novas grandes cidades, das metrópoles modernas, seja nos filmes conhecidos como sinfonias urbanas ou sinfonias das grandes metrópoles dos anos 1920.”⁴⁸

A metrópole moderna exigia que os espectadores a percebessem em movimento, e muitas estruturas adjacentes e maciças não puderam ser apreendidas em um único ato de visualização. Ao mesmo tempo, as novas tecnologias visuais (a fotográfica e depois a câmera de filme) se apresentaram tanto como aparelhos para se aproximar da metrópole quanto como metáforas de como ela deve ser abordada. A montagem, defende Stierli, traduziu-se como melhor resposta à realidade vivida nas cidades modernas. Ainda que o autor não tenha aprofundado as relações entre a montagem e os estudos da representação, questão tão importante para os movimentos de vanguarda, ele levanta a questão de que a montagem surgiu especificamente “para abordar a moderação e a cultura da metrópole e, portanto, deve ser vista não apenas como um problema formal, mas também em um contexto sócio-histórico maior” (STIERLI, 2018, p. 5; tradução nossa).⁴⁹

Para Jacques (2018b, p. 162), a teoria de montagem de Stierli se limita a considerá-la como um procedimento formal, uma técnica de apresentação gráfica e, principalmente, como uma forma de representação do espaço. Ela argumentou que essa abordagem de Stierli negligência o potencial da montagem nos estudos urbanos e arquitetônicos, restringindo-se a uma visão mais tradicional, apolítica e acrítica da representação do espaço. Apesar de reconhecer a importância da montagem em Benjamin, Aby Warburg e Didi-Huberman, Jacques destacou que a abordagem de Stierli difere ao buscar a montagem por semelhanças em vez de diferenças, priorizando o homogêneo sobre o heterogêneo, a identificação em vez do estranhamento, a conciliação em vez do conflito e a conveniência em vez do choque, como será explorado nesta seção.

Mesmo com suas diferenças, Stierli e Jacques defendem que a montagem artística é sobretudo um “método de conhecimento” da cidade. É um procedimento de criação, forma

⁴⁷ Trecho original: “The combination of steel construction, the railway, the automobile, the skyscraper, and masses of people displaced by war and in search of new forms of employment produced a city that was larger, denser, and taller than ever before and that moved at a faster pace” (STIERLI, 2018, p. 1).

⁴⁸ Segundo Jacques (2018b, p. 161-162), os filmes de Ruttmann (Berlim), de Strand/Sheeler (Nova Iorque), de Vigo (Nice), de Cavalcanti (Paris), de Lustig/Kemeny (São Paulo), por exemplo, têm na montagem uma máquina de pensar cinema e uma outra epistemologia.

⁴⁹ Trecho completo original: “While I follow the structuralist model and consider the elements of photomontage as primarily creating significance in relation to each other, montage as a representational system specifically arose to address modernity and the culture of the metropolis, and therefore must be seen not Only as a formal problem, but also in a larger sociohistorical context” (STIERLI, 2018, p. 5).

de pensamento, de problematização e, também, de exposição de ideias por deslocamentos, disposições e recomposições, praticada no período dos entreguerras por algumas vanguardas modernas, sobretudo pelos dadaístas, surrealistas e, em particular, por um grupo de artistas, escritores e teóricos nos anos 1920 e 1930. Como procedimento formal, a montagem foi explorada por quase todas as **vanguardas**,⁵⁰ como defenderam Bürger (2017) e Hall Foster (2017), que buscavam sobretudo expor suas visões privilegiadas da modernidade. Enquanto a montagem como conhecimento, como veremos mais adiante, pertenceu a um grupo pequeno (inspirado pelos trabalhos de montagem vanguardistas) e preocupado com um meio, um processo, que propôs mais uma forma de conhecimento do que com um fim, um produto ou obra finalizada.

Como a abordagem formal da montagem, proposta por Stierli, se alinha à visão de Jacques (2018b), que a concebe como um método de conhecimento? Jacques revisou⁵¹ publicações em diversos campos do conhecimento, como Arquitetura, Urbanismo, História e crítica da arte, que abordam a reflexão sobre a técnica da montagem proposta pelas vanguardas modernas do início do século XX, como dadaístas, surrealistas, construtivistas russos, a Bauhaus – sendo, inclusive, adotada como técnica em propagandas dos regimes totalitários da década de 1930. Nesse contexto, Jacques identificou a montagem como uma tática de resistência e criatividade em resposta aos efeitos da modernização, alinhando-se à visão de Benjamin sobre o Surrealismo. Para ela, a montagem, enquanto forma de conhecimento nas artes, não deve ser apenas considerada como um procedimento formal, mas, sim, como uma expressão que resgata uma “tradição de pensamento” das vanguardas. Mesmo profundamente moderna, ela abraça a “impureza, incompletude e incerteza, destacando sua complexidade, multiplicidade e heterogeneidade da experiência da modernidade” (JACQUES, 2018b, p. 164-165).

Mas por que foi dado o protagonismo à arte de vanguarda? Segundo Bürger (2017), o interesse de Benjamin pode ser justificado pelo fato de a arte vanguardista buscar a superação da autonomia da arte que reconduziria a arte para à prática da vida. Tal processo aconteceu no início do século XX com a vanguardas históricas e, conforme defendem Bürger (2017) e Hal Foster (2017), essa (re)conexão foi retomada pelas *neovanguardas* entre os anos 1950-1970.

Seguindo o pensamento benjaminiano e warbuguiano sobre pensar o tempo e a História, Bürger, em *Teorias de vanguarda* (1974), buscou relacionar as propostas das

⁵⁰ Hal Foster (2017) revisita as teorias de Peter Bürger (1974) e ajuda a reconciliar as visões acerca das vanguardas do século XX. Segundo Foster a *neovanguarda*, foi uma arte surgida no contexto 2º pós-guerra por vários artistas americanos e europeus ocidentais dos anos 1950 e 60 que retomaram procedimentos de vanguardas dos anos 1910 e 1920. A teoria de Foster justifica a emergência das neovanguardas na América do Norte, através da articulação de movimentos como a Pop-Art e o Minimalismo.

⁵¹ Jacques (2018b), no *intermezzo* de sua tese, detalhou sobre como a ideia montagem foi explorada como técnica e forma de conhecimento em variadas publicações e catálogos de exposições de arte que refletem especificamente sobre a montagem na História da arte moderna e contemporânea.

vanguardas dos anos 1920 e 1930, que ele chamou de “movimentos históricos de vanguarda”, a uma recondução das práticas artísticas a “práxis da vida”, que foi retomada no final dos anos 1950 pelas *neovanguardas*. Bürger (2017) retomou a concepção de História de Benjamin, pautada na pelo pensamento marxista, e examinou as origens e transformações sociais da arte burguesa na Europa desde o final do século XVIII até as vanguardas históricas do século XX. Considerando as vanguardas históricas dos anos 1910 a 1930 como um bloco único, Bürger defendeu que estas efetuaram uma crítica às tendências artísticas do passado, e não aos rumos da instituição arte, ou seja, à sua especialização numa esfera apartada do todo social. Logo, o objetivo de movimentos artísticos como o Dadaísmo e o Surrealismo não seria, assim, apenas refutar os estilos artísticos da tradição, mas reagir ao descolamento da arte da *práxis* vital.

Para Bürger, contudo, a intenção de superar a distância entre arte e vida fracassou, pois, os trabalhos vanguardistas obtiveram, entre as décadas de 1950 e 1970, o *status* de obra de arte e, portanto, não mais estavam segregados da *práxis vital* – ao contrário, inteiramente absorvidos por esta – em função do meio artístico e da indústria cultural, entre outros fatores. Esses movimentos acabaram, em suma, por renunciar ao seu poder de negatividade. Bürger entendia que a repetição dos gestos de Marcel Duchamp - com os *ready-mades* – pelos neovanguardistas não teria resultado na denúncia do meio artístico, uma vez que as instituições artísticas se tornavam cada vez mais receptivas a tais gestos. Logo, o efeito de choque e enfrentamento típico dos movimentos neovanguardistas que emergiram nos anos 1950 como a *pop art* ou a arte conceitual, por exemplo, podia ser classificado apenas como operação artísticas. Um caráter experimental ou inventivo, como classificou Nikos Stangos (1991, p. 7-9), que contribuía para atribuída noção de vanguarda.

Nesse sentido, Foster (2017) retomou Bürger (2017) ao propor uma interpretação construtiva que leva em conta o caráter inovador das neovanguardas, ressaltando os setores conservadores dos anos 1950 e 1960 que taxavam a vanguarda do começo do século XX de arte degenerada. Foster defendeu que a nova vanguarda não ressurgia como uma repetição das vanguardas, mas **sobrevivia**, recuperando certos procedimentos (ou seja, seu potencial) e (re)contextualizava para o seu momento. Sem especificar sobre o processo da montagem ou colagem, Foster (2017) enfatiza que os neovanguardistas direcionaram seus questionamentos para as instituições em vez de, como as vanguardas fizeram, interpelar as convenções. Nesse sentido, décadas mais tarde podemos enxergar a sobrevivência – por meio das ações da Internacional Situacionista,⁵² como defenderam Jacques (2018b, p. 158-159) e Elliott (2010), mas também com o grupo Fluxus e o movimento Arte Correio, como veremos mais adiante – da prática que pretendia “uma recondução da arte à *práxis* vital” (BÜRGER, 2017, p. 123).

52 Os ideais e ações da Internacional Situacionista e do caminhar como prática artística resgatado por Careri (2013) serão detalhados mais adiante na seção dedicada ao artista Paulo Bruscky.

Bürger identifica a montagem como um princípio fundamental na arte de vanguarda, destacando que os vanguardistas reuniram fragmentos com a intenção de atribuir um significado ou, alternativamente, indicar a ausência de sentido no presente vivido, especialmente na experiência da modernidade nas metrópoles europeias. Ele argumenta que, segundo a visão benjaminiana da alegoria, a obra de arte não é mais produzida como uma totalidade orgânica ligada à tradição, mas, sim, montada a partir de fragmentos. Bürger explorou vários procedimentos técnicos para distinguir a montagem como técnica de imagens, como as colagens utilizadas pelos cubistas, dadaístas e construtivistas, enfatizando não apenas o uso de fragmentos coletados da realidade, como também o resultado da montagem – que busca não uma conciliação, mas o choque e o confronto.

A obra [montada] dá a entender que é composta de fragmentos de realidade, acabando com a aparência de totalidade. Assim, a instituição arte realiza-se paradoxal mente na própria obra de arte. A reintegração da arte na práxis vital propõe-se revolucionar a vida e provoca uma revolução na arte. [...] A montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra. Posto que o conceito desempenha um papel, não só nas artes plásticas e na literatura, mas também no cinema (BÜRGER, 2017, p. 121-122).

A montagem como técnica artística abrange uma temática mais abrangente do que foi exposto. No entanto, alguns conceitos-chave contribuem para compreender a montagem como uma alternativa epistemológica. As vanguardas destacam que a arte tradicional não conseguia mais representar a experiência moderna nas cidades, e a montagem surge como uma resposta a isso, seja através do jogo de associações e choque de imagens, seja da incorporação de vários tempos e da revelação de sua sobrevivência. Em suma, a montagem é uma forma de apreender a complexidade da cidade.

1.3.2 A montagem como possibilidade epistemológica

Para compreendermos a montagem como método, retornamos a Benjamin e seu projeto inacabado, as *Passagens*. Como discutido anteriormente, o projeto envolve uma extensa coleção de fragmentos que, ao seguir e confrontar o método histórico-dialético, revela outras imagens de Paris, como apresentado em *Paris, capital do século XIX*, que serviu como versão prévia e introdutória de seu grande trabalho.⁵³ Inserindo-se em uma outra “tradição” moderna, que criticava o progresso tecnicista nas primeiras décadas do século XX, a obra de Benjamin surgiu em concomitância com a ascensão do nazismo na Europa.⁵⁴ Essa

⁵³ Há outros trabalhos de Benjamin que exploram a montagem (literária), como *Rua de mão única*, um exemplo conclusivo do exercício da montagem formada por uma sequência de 61 textos curtos e mais longos. Assim como nas *Passagens*, sua obra-prima, a montagem está diretamente relacionada com as “narrativas urbanas surrealistas” que tanto influenciaram e encantaram Benjamin.

⁵⁴ Segundo Jacques (2018b, p. 18), ascensão do nazismo na Europa acompanhou a manutenção de uma outra “tradição” moderna crítica do progresso tecnicista propagandeado sobretudo pelo regime nazista. Essa nova tradição compreendeu o que Michael Löwy, estudioso dessa rica corrente de judeus ortodoxos, vê como

corrente crítica, composta por intelectuais modernos que eram herdeiros do Romantismo alemão, rejeitava as ilusões do progresso. Eles se empenharam na desconstrução da ideologia moderna do progresso tecnicista, não com o propósito de conservação ou de um mero “retorno ao passado”, mas, sim, em busca de uma revolução (JACQUES, 2018b, p. 18).

Essa abordagem resultou em uma concepção alternativa de História e epistemologia, resumida como um desvio crítico pelo passado em direção a um futuro possível e desejado, tragicamente interrompido pela Segunda Guerra Mundial (JACQUES, 2018b, p. 16).

Trata-se, portanto, de outra herança epistemológica, de um pensamento moderno impuro e heterodoxo, que adota postura sempre crítica, sobretudo quanto à pureza e ao progresso (a tempestade que não deixava o anjo da história bater suas asas para Benjamin); que utiliza um modo de fazer considerado forma de conhecimento: a montagem (JACQUES, 2018b, p. 23).

Segundo Bolle (1996) e Jacques (2018b), estudiosos dos estudos benjaminianos e urbanos, a montagem tem sua base historiográfica nas vanguardas do início do século, especialmente no Dadaísmo e Surrealismo, com suas tendências disruptivas em relação ao sistema de arte. As montagens e desmontagens dadaístas e surrealistas, os novos meios de expressão como performances teatrais e a apropriação de tecnologias e meios de comunicação (jornais, fotografia e cinema) influenciaram o pensamento de Benjamin sobre as imagens da modernidade. Benjamin explicou:

um problema central do materialismo histórico a ser finalmente considerado: será que a compreensão marxista da história tem que ser necessariamente adquirida ao preço da visibilidade [*Anschaulichkeit*] da história? Ou: de que maneira seria possível conciliar um incremento da visibilidade com a realização marxista? A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com a clareza e precisão. (BENJAMIN, 2009, p. 503).

Bolle (1996) categorizou cinco modelos de montagem utilizados por Benjamin: o modelo dadaísta de fotomontagem, o surrealista, o do teatro épico, o jornalístico e o cinematográfico. Além disso, também identificou cinco técnicas desenvolvidas por Benjamin para a construção de imagens dialéticas: “coletânea de materiais e montagem”, “montagem como desmontagem”, “montagem como arte combinatória”, “montagem em forma de choque” e “montagem como sobreposição”. A montagem literária, fortemente influenciada pelas narrativas de experiências urbanas dos surrealistas, destaca-se como o método mais claro. No processo de montagem como procedimento literário, observa-se que a compreensão do ensaísta alemão-judeu sobre as cidades modernas envolve uma narração, defendendo a manutenção dessa prática que, conforme Benjamin (1936), estava

uma vertente intelectual que misturava Romantismo, Surrealismo, messianismo e utopia, que reuniu vários outros judeus de “cultura” alemã, além de Benjamin e Ernst Bloch. Eles já intuía – ou sentiam na pele – a iminente tragédia do nazismo, como Bloch, Hannah Arendt, Franz Rosenzweig, Georg Lukács, Gershom Scholem, Martin Buber, entre outros.

em vias de desaparecimento. Portanto, como explicou Jacques (2018b, p. 215), o processo de montagem benjaminiano representa, se não uma “outra forma de narrar, (então uma) de escrever a história”. Por meio dela, revelavam-se

outras relações escondidas entre esses minúsculos cacos, rastros de vida, breves frestas de resistência e potências, poeiras de diferentes experiências urbanas, que ainda **sobreviviam** como fragmentos – rastros mnêmicos de vivências ou experiências da cidade – que se insinuavam em sua própria tessitura histórica, provocando outras **constelações** de narrativas urbanas distintas. (JACQUES, 2018b, p. 17; grifo nosso).

Para Benjamin, a arte de vanguarda era a expressão revolucionária capaz de capturar a complexidade da vida na cidade moderna. Conforme observado por Gorelik (2005), a arte de vanguarda parecia ser uma trama diversificada, entrelaçando produções estéticas, vidas de artistas, manifestos, programas, posicionamentos políticos, valores críticos e filosóficos. Essas tramas não se limitavam a formações culturais homogêneas, “mas [a] muitas outras, como agregados heterogêneos de contornos difusos, compartilhando alguns de seus componentes com as formações rivais ou simplesmente diluindo ou contradizendo outros em suas próprias práticas” (GORELIK, 2005, p. 19).

Benjamin (1929) destacou que o Surrealismo (literário) foi um movimento revolucionário ao buscar transcender a compreensão vigente da arte. Ele ressaltou a postura surrealista como uma mudança “de uma atitude extremamente contemplativa [do artista] para uma oposição revolucionária” (Benjamin, 1929, p. 29). Ao adotar essa postura, Benjamin, conforme explicou Elliott (2010), recorreu aos sonhos para resgatar elementos da infância, como os interiores burgueses do século XIX presentes no texto sobre o Surrealismo (1929). Esses elementos visavam “recordar a cultura material desgastada do século XIX como forma de enfrentamento” (Elliott, 2010, p. 36-37; tradução nossa).⁵⁵ A politização do grupo surrealista estava associada à relativização do tempo e à desconfiança em relação ao futuro, enquanto o espaço não foi abordado de maneira exclusiva por Benjamin, mas seus esboços estão presentes nos textos que compõem a obra das *Passagens*.

Conforme destacou Elliott (2010) Benjamin viu no método surrealista um esforço para redimir a transitoriedade do ambiente material moderno por meio da mediação de métodos artísticos e de reprodução tecnológica. Houve uma apropriação crítica dos próprios mecanismos de reprodutibilidade, conforme mostrou Benjamin (1929, 1935-1936), com o cinema e a fotografia, ou seja, o Surrealismo buscava uma sintonia com os meios produtivos mais amplos de sua época (ELLIOTT, 2010, p. 36-38).

Elliott (2010) reforçou aquilo que Benjamin (1929) identificou ser não apenas uma forma de apresentação, mas de pensar a modernidade por meio da montagem. A poesia de Breton, por exemplo, por sua capacidade “de justaposição de elementos escritos

⁵⁵ Trecho original: “[...] *recollecting the worn-out material culture of the nineteenth century ultimately has the purpose of appropriation, ‘so as to take in the energies of an outlived world of things’.*” (ELLIOTT, 2010, p. 37).

e visuais dentro de uma composição poética, uma combinação típica dos surrealistas em seu trabalho conjunto e individual” (2010, p. 38; tradução nossa).⁵⁶ Elliott, ainda que não evidencie o potencial da montagem como forma de pensar como é para Didi-Huberman e Jacques, afirmou alguns conceitos como o “**choque**” de sentidos “como uma tendência revolucionária”, ou seja, conceber práticas artísticas que permitissem romper com os “próprios mecanismos que isolam os indivíduos por práticas em condições sociais sujeitas a intensa mediação tecnológica”⁵⁷ (ELLIOTT, 2010, p. 39; tradução nossa).

Para Didi-Huberman (2012) uma das bases do reconhecimento da montagem como método decorre da identificação da colisão ou explosão de temporalidades, visto que o

modelo prévio de narrativa – de temporalidade, em geral – vê-se deslocado a fim de que dele seja **extraído o conflito** imanente [...]. Por outro lado, a montagem procede desobstruindo, isto é, criando vazios, suspenses, intervalos que funcionarão como outras tantas vias abertas, caminhos para uma nova maneira de pensar a história dos homens [da cidade] e a disposição das coisas. Ali o partido impõe a condição preliminar de uma partida em detrimento das outras, a posição supõe uma copresença eficaz e conflituosa, uma dialética das multiplicidades entre si (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 113).

Por meio dos estudos de Benjamin (1935-1936) sobre os meios técnicos de exposição e produção tradicional, Elliott (2010, p. 37-38) e Didi-Huberman (2017, p. 117-118) trazem a reflexão sobre a separação entre os meios expressivos – os fotógrafos são colocados de um lado, e os poetas, do outro; as belas imagens de um lado, e os belos textos, do outro. Com as desmontagens e montagens dadaístas destacadas por Benjamin, por exemplo, a montagem estava ali para quebrar as barreiras entre as forças de produção. Segundo Jacques (2018, p. 20), isso significava que a montagem, método moderno por excelência, cujo princípio só se mostra ao desmembrar, ao se dispor ou ao mudar de posição, e que tem como intenção a composição de uma outra imagem, compreende, portanto, um modo de **pensar por associações e choque**.

De acordo com Jacques (2018, p. 20), a montagem teria emergido da experiência na cidade moderna e a sua simultaneidade de imagens e movimentos, assim como da guerra – da crise, da “desordem” e dos turbilhões do maior conflito mundial – e, também, do confronto entre culturas e temporalidades distintas, das disputas tanto de projetos de futuro quanto de reconfigurações do passado, das construções de novas “tradições”. É, portanto, um modo de fazer que, além de uma “simples técnica ou procedimento formal, compreende uma ‘tradição’ reconstruída e remontada por vários fragmentos, reminiscências, sem buscar

⁵⁶ Trecho original: “More specifically, he alludes to the juxtaposition of written and visual elements within a poetic composition, a combination that was typical for the surrealists in their joint and individual work” (BRETON, 2010, p. 38).

⁵⁷ Trecho original: “[...] Breton’s way of expressing this process around the same time is to speak of the ‘bewildering of the senses’ as possessing a revolutionary tendency [...] It was rather a question of devising artistic practices that would facilitate a breaking free from the very mechanisms that materially isolate individuals under social conditions subject to intensive technological mediation” (ELLIOTT, 2010, p. 39).

encerrar o passado numa interpretação ou versão final, fechada, mas mantendo, sim, seu caráter inacabado e mutante”.

É nesse sentido que os trabalhos de Dias e Bruscky evocam essa outra vertente vencida do pensamento da cidade, que se baseia na coexistência de tempos heterogêneos e na revelação dos seus personagens ordinários e marginais, que parecem confrontar não apenas o sistema de arte em vigor, como também o sistema de representações e práticas que orquestravam o crescimento e desenvolvimento da cidade. Segundo Jacques (2018b, p. 26), o confronto pode também ser pensado para a Arquitetura e Urbanismo, no qual a ideia de um campo hegemônico do “vencedor” se repete, visto que a grande maioria de seus historiadores, ligados em boa parte ao movimento moderno, seguiram majoritariamente uma vertente mais purista, formalista, funcionalista, teleológica, mesmo tendo também emergido das mesmas vanguardas e da própria vertente mais crítica. Suas produções passaram a “seguir uma ideia de progresso tecnicista [...], exacerbando assim as noções de zoneamento, ordenamento e controle” da cidade, ignorando a heterogeneidade da cidade tradicional, que acumulava os diferentes tempos e diferentes perfis sociais e econômicos.

Essa vertente vencedora, deixou no esquecimento essa outra vertente (vencida), também profundamente moderna, mas crítica aos excessos do funcionalismo, suas simplificações, ao próprio urbanismo moderno controlador, ordenador e limitador da complexidade da experiência urbana, assim como crítica à busca pela pureza formal e, também, de uma concepção de história linear, teleológica e, sobretudo, de um tipo de “racionalidade-voltada-para- os-fins” (JACQUES, 2018b, p. 22).

A montagem, como reforçou Jacques (2018b), rompia com um método de pensar e propor resultados fixos. Pode-se reconhecer outros tipos de montagens impuras em forma de *atlas*,⁵⁸ como fez Benjamin quando rememorou sua infância em Berlim e no projeto das *Passagens*. Esta fragmentação apresentada por de Benjamin “descreve a construção de um mapa não destinado aos olhos”,⁵⁹ mas um modo de chegar a um acordo com a condição metropolitana. Embora ele tenha crescido na metrópole, claramente não se sentia igual a si mesmo na infância; esta condição só sentiu na sua juventude em Paris (ELLIOTT, 2010, p. 16; tradução nossa).

No livro *Rua de mão única*, conforme explicado por Elliott (2010), Benjamin introduziu uma novidade formal ao adotar a técnica de montagem como um novo modo de escrita teórica. Organizado em fragmentos curtos com títulos ambíguos retirados de anúncios e placas do cotidiano, o livro representa a primeira aplicação prática dessa técnica por Benjamin (2010, p. 16-17). A montagem rompia com a visão racional e ordenada, que tinha no labiríntico bairro de Tiergarten, em Berlim, uma metáfora para pensar a

58 Jacques (2018), na primeira parte da tese *Fantasmas modernos*, dedicou um capítulo (“Atlas”) a explicar o estudo de dois Atlas distintos, decifrar os sinais das ações promovidas por Patrick Geddes e Aby Warburg e, em particular, os sinais dos seus diferentes deslocamentos – entre tempos e campos disciplinares, principalmente, mas também entre imagens, noções e espaços – ou ainda de seus deslocamentos físicos, corporais.

59 Trecho original: “*In an important sense, therefore, Benjamin’s biography describes the construction of a map not meant for the eye*” (ELLIOTT, 2010, p. 16).

modernidade na metrópole moderna, explicou Elliott (2010, p. 20-21). Essa forma de descrição enfrentou críticas de Adorno e outros membros da Escola de Frankfurt na década de 1930, pois a “abstinência de teorização explícita de Benjamin não foi vista como uma maneira justificada de transmitir a experiência do ambiente metropolitano” (ELLIOTT, 2010, p. 27; tradução nossa).⁶⁰

O *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg era, resumem Didi-Huberman (2012) e Jacques (2018, 2018c), uma “forma visual de conhecimento” composta por imagens e detalhes intercambiáveis retirados de um amplo arquivo. Esses elementos heterogêneos eram organizados em painéis móveis que Warburg utilizava em suas atividades acadêmicas, sendo constantemente montados, desmontados e remontados ao longo de seus estudos. Essa abordagem dinâmica permitia explorar visualmente conexões temáticas entre as imagens, resultando em uma narrativa visual em constante evolução e capturando a compreensão única de Warburg sobre a interconexão cultural.⁶¹

A montagem, para Warburg, era um método de pesquisa visual que envolvia comparar e contrastar imagens para identificar padrões e repetições visuais. Ele explorava conexões entre imagens de diferentes épocas e estilos artísticos, revelando influências culturais e processos de transmissão. Com interesse especial nas “sobrevivências” (formas visuais reinterpretadas ao longo do tempo), Warburg exemplificou sua abordagem em um painel que analisou o antissemitismo europeu por meio da reunião de pinturas renascentistas, fotografias contemporâneas e xilogravuras, ilustrando como a montagem revelava narrativas visuais complexas.

O caso desta reunião de imagens é tão emblemático como transtornante: uma simples montagem – à primeira vista gratuita, por força imaginativa, quase surrealista ao estilo das audácias contemporâneas da revista *Documents* dirigida por Georges Bataille – produz a *anamnese* figurativa do laço entre um acontecimento político-religioso da modernidade (o acordo) e um dogma teológico-político de longa duração (a eucaristia); mas também entre um documento da cultura (Rafael ilustrando no Vaticano o dogma em questão) e um documento da barbárie (o Vaticano entrando complacentemente em relação com uma ditadura fascista) (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212).

Segundo Jacques (2018), o importante não estaria em chegar num “resultado final fixo”, mas, sim, no próprio processo, que é aberto e se renuncia a ser fixo. Seu foco estaria menos em cada imagem em si, em seu significado particular, e mais no próprio intervalo

⁶⁰ Trecho completo: “*This method of pure description will be Benjamin’s abiding approach to the AP for over a decade and, as such, subject to repeated criticism by Adorno and other key figures of the Frankfurt School in the latter half of the 1930s (see Wolin 1994: 163–212). It is clear, however, that this abstinence from explicit theorizing is viewed by Benjamin as a wholly justified manner of conveying the experience of the metropolitan environment*” (ELLIOTT, 2010, p. 27).

⁶¹ As imagens podiam ser fotografias de obras de arte, de detalhes de obras, imagens cosmográficas, cartográficas, mapas, desenhos e esquemas variados, recortes de jornais e de revistas, entre outros meios. Esses elementos eram fixadas em painéis simples de madeira, cobertos de preto, medindo aproximadamente 2m x 1,5m, os quais Warburg utilizava em suas aulas, palestras, exposições e apresentações. As várias composições – montagens – produzidas foram fotografadas e encontram-se no arquivo do Instituto Warburg, em Londres.

entre elas, no espaço que sobra nos painéis, no vazio entre as imagens, nas suas possíveis relações, não estabelecidas *a priori*, mas que emergem no próprio exercício da montagem. O interesse de Warburg pelas imagens residia justamente no seu caráter impuro, lacunar, híbrido, falho, incompleto, intermediário, aberto.

Ainda que diferentes, nota-se algumas similaridades de conceitos-chaves que caracterizam a montagem benjaminiana e warburguiana. Destacamos o **anacronismo** presente no pensamento benjaminiano na sua montagem literária e a **sobrevivência** de certas representações e práticas culturais conforme identificou Warburg. Segundo Jacques,

Warburg identificava as pequenas **sobrevivências** sobretudo nos gestos daquilo que ele chamava de “representação da vida em movimento”, o que ele buscava eram as sobrevivências desses gestos vivos, formas em movimento, constantemente em migrações [...], deslocamentos que cruzam sistematicamente fronteiras tanto entre espaços quanto entre tempos diferentes (2018b, p. 60; grifo nosso).

Segundo Jacques, as formulações, expressões e gestos antigos sobrevivem ou ressurgem como memória involuntária coletiva, ativando-se em situações específicas. Essa sobrevivência está vinculada a um anacronismo ligado à memória social, cultural e, principalmente, à memória involuntária, que remonta não ao vivenciado, mas ao tecido da rememoração. Para Jacques,

a memória involuntária, como nos sonhos e também no seu despertar, opera por deslocamentos, por sobrevivências, por montagens, criando nexos inesperados, de forma não linear, anacrônica e fragmentária. O Atlas da memória warburguiano não buscava iluminar ou clarificar nada, pelo contrário, buscava precisamente mostrar a enorme complexidade do jogo das memórias, de suas sobreposições e deslocamentos, das mais opacas e escondidas, ou como disse Didi-Huberman: “uma cartografia folheada da memória, uma complexa geologia das sobrevivências” (JACQUES, 2018b, p. 61).

Assim como Benjamin no trabalho das *Passagens* e os painéis de Warburg, a montagem é uma forma de pensar e conhecer por meio de relações não causais, revelando afinidades ou conflitos. Diferentemente de uma conclusão definitiva, a montagem gera múltiplas possibilidades a partir de associações entre imagens. Essas associações geram mudanças, inversões, interrupções, descontinuidades, emergências, anacronismos e permanências, enriquecendo o estudo da História urbana.

Pensar por meio da montagem, segundo Didi-Huberman, é semelhante a enfrentar o desafio de um vasto arquivo de imagens heterogêneas, difícil de dominar e organizar. O labirinto desse arquivo é formado por intervalos e lacunas tanto quanto por elementos observáveis. Interpretar historicamente significa “arriscar-se a pôr, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas”, oriundas de lugares e tempos desconectados por lacunas. “Esse risco tem por nome imaginação e montagem” (Didi-Huberman, 2012, p. 213).

Segundo advogam Didi-Huberman e Jacques,⁶² Benjamin e Warburg, que colocaram a imagem no centro da História e a montagem como meio pelo qual pensamos a História (da cidade) enquanto maneira de reforçar e valorizar tradições coletivas que teimam sobreviver à modernização. Uma espécie de permanência ou sobrevivência de algo que parece vir de outras vidas ou que permanece vivo na memória, mas assombra épocas posteriores.

O processo da montagem significa, como defendeu Jacques (2018), pensar pelo “choque de tempos e elementos heterogêneos”, de tornar visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, acontecimento, pessoa ou gesto. Mas como isso se daria para o campo da Arquitetura e Urbanismo? Como apresentou Jacques (2018b), as narrativas dominantes ainda são pautadas no pensamento moderno tecnicista cuja concepção de História é linear, teleológica e racional. Ao buscarmos outros olhares (dos artistas) sobre a cidade buscamos revelar outras histórias que o nosso campo não consegue contemplar.

Ao aproximar artistas de diferentes temporalidades e meios artísticos para refletir sobre a cidade, a montagem emerge como uma possibilidade para abordar o Recife e o Urbanismo de forma menos homogênea e mais complexa, explorando suas diferenças, heterogeneidades e limiares. Nas seções seguintes, os artistas Cícero Dias e Paulo Bruscky, representantes do espírito de vanguarda no Brasil, utilizam a montagem como técnica, buscando uma abordagem de pensamento distinta. Suas obras integram uma constelação de artistas que expressam suas percepções sobre o processo de modernização urbana. Ao convidar a cidade como tema, esses artistas exploram a ruptura e a permanência de práticas, personagens e paisagens ameaçadas de desaparecimento.

Assim, ao considerar as imagens da modernidade do Recife por meio das expressões artísticas, busca-se explorar outras formas de perceber e narrar a História da cidade. Apesar de a arte e a Arquitetura serem campos relacionados, o estudo da cidade por meio da arte demandou a criação de um método – a montagem – que, como destacado, não fornece resultados fixos. A reflexão sobre as chaves oferecidas por Dias e Bruscky visa desvendar a cidade, utilizando ferramentas provenientes de diversos campos, como arte, História e Arquitetura, para identificar, ler, interpretar e relacionar as múltiplas imagens urbanas. O Recife que se busca compreender por meio desses artistas não se limita à cidade moldada pelas regras e modelos racionais dos planos modernizadores apresentados nas seções seguintes. Trata-se também daquela que o projeto negligencia ou que persiste em sobreviver.

⁶² Na tese *Fantasmata modernos*, Jacques ainda apresenta a trajetória e pensamento do arquiteto inglês Patrick Geddes, que era biólogo de formação, mas que passou a ter interesse pelas cidades e assentamentos humanos. Ela propõe relacionar a forma pensar e intervir na cidade de Geddes ao pensamento da montagem proposto por Benjamin e Warburg.

[2]

CÍCERO DIAS

< na página anterior

01. Autor Desconhecido.

Imagem de Cícero Dia, circa 1926.

O pintor está no alto de um edifício no bairro de Santo Antônio. Ao fundo à esquerda, vê-se a Igreja do Santíssimo Sacramento de Santo Antônio.

CÍCERO DIAS

Inexplicável, rebelde, encantador, libertador, sedutor e saudosista são alguns dos adjetivos que tentam dar conta da vida e obra do pintor, desenhista e ilustrador Cícero Dias. Profundamente ligada às suas origens pernambucanas e aberta às novidades que circulavam pelo Brasil e Europa, a arte de Dias conectou tempos e realidades diferentes. A potência dos seus trabalhos rendeu variadas exposições, catálogos e livros de arte que ajudam a contar a vida e obra do artista e sua relevância para a História da arte brasileira. Suas pinturas também foram temas de teses e dissertações concentrados majoritariamente nos campos da História e das Artes.

No campo das artes, os estudos sobre obra e vida do pintor abordam primordialmente seu período no Rio de Janeiro, Paris ou sua infância no engenho da família na Zona da Mata Sul de Pernambuco. A historiadora da Ângela Grando Bezerra publicou suas dissertação e tese sobre a produção do artista em francês, as quais não tivemos acesso, mas que se desdobraram em alguns artigos publicados em português – os que abordam além das relações do artista com Picasso, a sua produção durante e logo após a Segunda Guerra Mundial e sobre o processo poético do “regional ao universal”. Neste, defendeu uma busca por uma conciliação na obra de Dias que, articulada com a teoria sociológica de Gilberto Freyre, buscava o “equilíbrio de antagonismos” num elogio e conformação do que Bezerra chamou de “estética da miscigenação”. A procura em conciliar antagonismos aparece, segundo Bezerra, nas obras modernistas-regionalistas na tentativa de uma caracterização mais homogênea do Nordeste e de Pernambuco, na busca incessante por suas raízes e origens e pela instituição de um imaginário específico sobre a região.

Em sua dissertação em História, intitulada *Recife lírica: Representações da cidade na obra de Cícero Dias* (2012), Raquel Czarneski Borges apresentou um estudo de alguns trabalhos de Dias do final dos anos 1920. Borges analisou três pinturas da paisagem da cidade entre as décadas de 1920 e 1930, em que utiliza as reflexões de Gaston Bachelard sobre imagem e a imaginação poética, identificando como e que elementos o artista utilizou para construir as representações do Recife. Já na sua tese em História, *Arte loucura, Surrealismo e a experiência de Cícero Dias* (2017), Borges analisou a relação entre a obra de Cícero Dias e a concepção de loucura, em especial no contexto do Surrealismo, considerando interpretações do campo médico/psiquiátrico brasileiro nas décadas de 1920 e 1930 que vincularam as criações surrealistas à experiência da insanidade – como fez a Liga Brasileira de Higiene Mental (LBHM). Diante deste cenário, Borges buscou estabelecer pontes entre a imaginação criadora e a prática artística de Cícero Dias e os discursos que se criaram sobre ela, especialmente o discurso psiquiátrico, ancorando os pontos de apoio em experiências históricas que foram marcos na relação entre arte e loucura. Estas associações e comparações apresentadas por Borges serão tratadas mais adiante nesta seção.

Um outro trabalho que abordou indiretamente a obra de Dias foi a tese em Antropologia social de Eduardo Dimitrov, *Regional como opção, regional como prisão: Trajetórias artísticas no Modernismo pernambucano* (2014). Ao analisar a trajetória de Murillo La Greca, Manoel Bandeira, Lula Cardoso Ayres, Cícero Dias, Vicente do Rego Monteiro, Francisco Brennand, Abelardo da Hora, Ladjane Bandeira, Wellington Virgolino, José Cláudio da Silva, Gilvan Samico, entre outros, Dimitrov apresentou um cenário das artes plásticas de Pernambuco pela identificação das principais condicionantes sociais das produções e da maneira como os artistas sobreviveram em um contexto que classificava seus trabalhos entre primitivista, regionalista ou folclórico.

Mesmo com longa produção artística, há poucos trabalhos acadêmicos publicados sobre a obra e vida de Cícero Dias nas duas últimas décadas, sobretudo sobre as relações da sua obra com o Recife, sendo os trabalhos de Borges (2012, 2017) os mais significativos por terem explorado as noções de imagem e imagética por meio de Bachelard e mostrado como sua obra foi apropriada pelo discurso psiquiátrico e político da época. Diante desta lacuna, esta pesquisa busca trazer um outro olhar sobre a obra do artista. Tendo o estudo das imagens da modernidade proposto por Walter Benjamin como mediador, buscaremos investigar que narrativas da cidade suas obras nos abrem.

Diante dessa possibilidade de leitura de sua obra, esta seção buscará refletir sobre as chaves culturais que a obra de Cícero Dias nos abre do Recife. Para isso, organizamos a seção em **três partes**: a primeira sobre a obra e a vida do artista, com objetivo de localizá-las dentro do contexto artístico e sociocultural local e nacional; na segunda, focamos na cidade do Recife, apresentando as principais transformações físicas e culturais que a cidade sofreu nas primeiras décadas do século XX e que Cícero Dias herdou e vivenciou; a terceira compreende a análise das obras, em que buscaremos identificar que representações e narrativas da cidade podemos ler. Nesse sentido, procuraremos mostrar, por meio das representações do Recife de Dias, que outras possibilidades narrativas podemos ter do entendimento da História da capital pernambucana nas primeiras décadas do século XX.

2.1 UM PERCURSO POÉTICO

A história de Cícero Dias é aquela em que obra e vida não podem ser dissociadas. Ler suas obras é mergulhar em um universo repleto de recordações, devaneios, imaginações, sonhos e experiências de um *Nordeste úmido*¹ cheio de contradições. Na análise de sua trajetória, iremos não apenas considerar os aspectos biográficos amplamente documentados na literatura, mas também seus posicionamentos, escolhas, mudanças e permanências, assim

¹ “Nordeste úmido” é como Gilberto Freyre (2013) [1937] denominou a parte da região Nordeste onde a cultura da cana-de-açúcar predominou.

como sua interação com grupos de artistas no Rio de Janeiro, Recife e Paris. Um enfoque particular será direcionado ao período de produção de suas primeiras obras durante as décadas de 1920 e 1930, antes da sua mudança para Paris. Para isso, seguimos uma linha cronológica da sua biografia, embora reconheçamos que anacronismos podem ser úteis para esclarecer temas e fenômenos que se repetem ou são interrompidos ao longo de sua vida e obra.

Eu vi o mundo... ele começava no Recife é o título de uma das mais importantes pinturas de Cícero Dias e situa o Recife como o começo de uma vida dedicada à arte. A obra não se limita a aludir ao início de sua carreira ou ao seu local de origem, seja ele o local de nascimento ou a sua herança familiar. Ela também se apresenta como um anúncio ao mundo de um Recife que continha o que ele imaginava ser o mundo. Mas que mundo é este que Cícero Dias pintou e que permeia as telas ao longo de sua carreira? Que Recife interessou a Dias?

Cícero Dias nasceu em 1907, no Engenho de Jundiá (imagem 02 a 04), um dos mais importantes e ricos do estado, localizado no município de Escada, na Zona da Mata pernambucana. É o sétimo de onze filhos de Pedro dos Santos Dias e Maria Gentil de Barros Dias. Foi educado entre os engenhos Jundiá, Noruega (imagem 05) e Contendas, os mais prósperos de Pernambuco, por sua tia e madrinha Angelina, casada com o Barão de Contendas, que, segundo memórias do artista, utilizou a música, os elementos cotidianos da cultura portuguesa popular e, sobretudo, da paisagem e personagens locais. Por meio disto, ela lhe “apresentou o mundo” que, definido por ele, era “mágico”. Foi por meio de Angelina, que também era pintora, que Dias ainda criança teve contato com a pintura (DIAS, 2011, p. 15, 19, 33).²

Vivi em três casas-grandes: Noruega, Contendas e Jundiá. Jundiá foi a capital de minha infância. Lá recebi o sopro da vida. A vida que levei nesses engenhos foi estimulante para as obras que mostrei mundo afora. Antes que a nostalgia me cercasse, a arte ia me jogando para frente. Foi a grande cúmplice de tudo o que fiz. Um produto mágico dos engenhos. Do ponto de vista arquitetural, a casa-grande de Jundiá era de uma enorme simplicidade, diferenciava-se de Noruega e de todas as outras de Pernambuco, guardava uma personalidade própria (DIAS, 2011, p. 14).

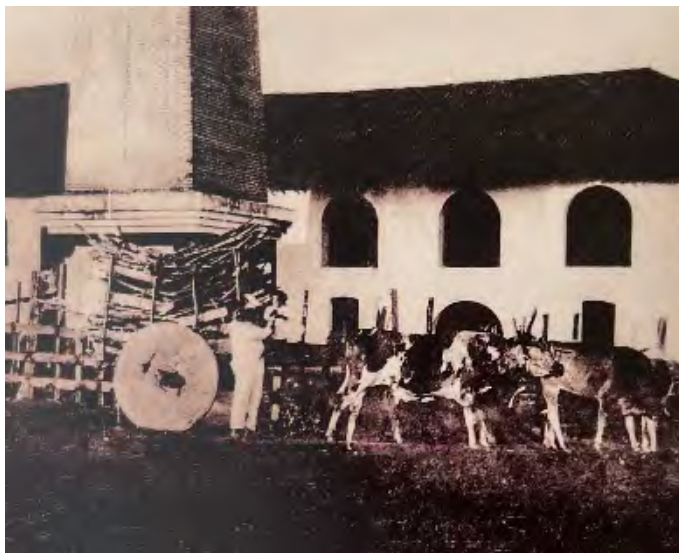
Dias cresceu influenciado pela cultura canavieira: a luz e as cores do Nordeste interiorano, dos engenhos de cana-de-açúcar, das casas-grandes e senzalas, das tradições aristocráticas, dos sobrados e do mar do Recife, para onde frequentemente ia (imagens 05 e 06). Sem abandonar a pintura e o desenho, aos 13 anos (1920) mudou-se para Rio de Janeiro, onde continuou os estudos no Colégio São Bento. Aos 18 anos (1925), iniciou o

2 Segundo memórias, Dias começou a pintar com sua tia, no engenho Contendas, que para ele era mais do que o local onde tinha aulas, era uma fonte intelectual devido ao seu acervo arquitetônico e de livros colecionados por seus tios. Os engenhos que Dias cresceu estavam entre os dos mais ricos da região e eram uma espécie de paradas obrigatórias para os intelectuais que vinham ao Recife, descreve Gilberto Freyre (1937, p. 169-170).



02. Autor desconhecido

Imagem de Cícero Dias com um ano em Jundiá, 1908.



03. Autor desconhecido

Imagem de Cícero Dias em carro de boi com seu pai no Engenho Jundiá, 1907.



04. Autor desconhecido.

Imagem da primeira comunhão de Cícero Dias, ao 8 anos, na Capela do Engenho Jundiá, 1915.



05. Cicero Dias

*Casa Grande do Engenho
Noruega, 1930.*

curso de Arquitetura e, em seguida, pintura na Escola Nacional de Belas-artes (Enba), mas não os concluiu.

O boêmio Dias viveu intensamente a década de 1920: frequentou galerias, bares, restaurantes e rapidamente se integrou à cena carioca composta por nomes como Manuel Bandeira, Jayme Ovalle, Dante Milano, Murilo Mendes, Di Cavalcanti, Dodô Barroso do Amaral, Ismael Nery, Josué Castro, Ronald de Carvalho, entre outros. É por meio desse convívio que teve contato com os modernos, como Graça Aranha, de quem pôde escutar as histórias de Paris e dos vanguardistas como Blaise Cendrars e Ferdinand Léger.

Uma *metrópole à beira-mar*,³ como definiu Ruy Castro, o Rio de Janeiro era uma arena cultural que reunia diferentes personagens e fenômenos ligados à ambiência da modernização no país. Reinventando-se após a Primeira Guerra Mundial e a gripe espanhola, o Rio rapidamente se tornava uma metrópole. As invenções modernas – como a energia elétrica, o trem, os bondes elétricos, os automóveis e os ônibus motorizados, bem como os arranha-céus e as favelas – alteravam de vez tanto a fisionomia⁴ da cidade como a experiência daqueles que por ela circulavam. A cidade experimentou uma transformação na sua rotina urbana, na qual atividades ao ar livre e, especialmente, noturnas passaram a acontecer. Era o *footing* nas avenidas e passeios públicos, os almoços e chás nas confeitarias, as compras nas lojas de magazines, as danças nos salões e cafés, a natação e a ginástica nos clubes, símbolos de uma nova vida burguesa ao ar livre (imagens 07 a 11).

A cidade passava a abrigar grandes instituições culturais⁵ que, por consequência, atraíam uma população intelectual das diversas regiões do Brasil e do exterior. Durante a década de 1920, por exemplo, o Rio recebeu as visitas de Albert Einstein (1925), Marie Curie (1926), Filippo Marinetti (1926), o poeta Luigi Pirandello (1927), o poeta Rudyard Kipling (1927), Le Corbusier (1929) e de Frank Lloyd Wright (1931) (imagens 12 a 14).⁶ Castro apontou a importância da cultura e da educação francesas por exercerem influência sobretudo na produção artística nacional, ligada a grandes instituições como a Enba. Ele

3 *Metrópole à beira-mar* é o título do livro do jornalista e escritor Ruy Castro que apresenta uma espécie de biografia da cidade do Rio de Janeiro durante a década de 1920. Castro fez uma reconstituição histórica da cidade quando ainda era capital da República, o centro do poder político e porta de entrada do Brasil. Ruy focou sua análise nos variados personagens e detalhes que compunham a cena cultural da cidade, mostrando a efervescência da vida social e cultural com seus círculos literários, o crescimento da imprensa, o surgimento dos clubes de futebol, as instituições culturais e educacionais, do ciclo do cinema e teatro.

4 Castro destacou a abertura de várias avenidas e túneis, “vias velozes” que conectavam a pontos distantes e até então isolados. As três primeiras décadas do século XX corresponderam a um período de profundas transformações da fisionomia do Rio, que teve na tríade “circular, higienizar e embelezar” o partido para as ações que modelaram a cidade. Para saber mais sobre as várias etapas desse processo, que, como veremos, também guiou as intervenções no Recife, ver: Abreu (2008) e Kessel (2001).

5 Ruy Castro (2019) destacou: Jardim Botânico, Museu Nacional, Observatório Nacional, Instituto de Manguinhos (hoje a Fundação Oswaldo Cruz), Biblioteca Nacional, Escola Nacional de Belas Artes, Instituto Histórico e Geográfico, o novo Museu Histórico, Instituto Nacional de Música, Gabinete Português de Leitura, Arquivo Público, Academia Brasileira de Ciências e a Academia Brasileira de Letras.

6 Cícero Dias (2011, p. 62-53, p. 124), no seu livro de memórias, recorda sobre a visita de Einstein ao Rio e especialmente suas idas ao Bar do Glória. Também comenta a vinda de Le Corbusier, quando teve oportunidade de encontrá-lo pessoalmente, assim como com o poeta Paul Éluard.



06. Francisco Du Bocage.
Cais Martins de Barros,
Recife, 1910.



07. Lopes Rio.
Praia de Botafogo, Rio de Janeiro, aprox.1920



08. Augusto Malta.
Demolição do Morro do Castelo, Rio de
Janeiro, 9 de outubro de 1922.



09. Autor desconhecido.
Fotografia aérea da Baía de Guanabara e edifício arranha-céu “A
noite” marcando a paisagem, 1934.



10. Autor Desconhecido.
Avenida Rio Branco no dia da passagem dos Rei Alberto I da
Bélgica e sua esposa, a Rainha Elisabeth, em setembro de 1920,
na primeira viagem de um monarca europeu ao Brasil após a
Proclamação da República.



11. Augusto Malta.
Bonde na Rua do Catete, aprox. 1920.



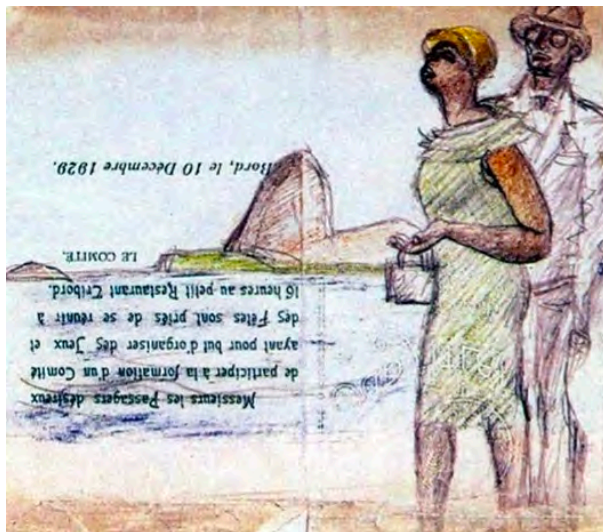
12. Autor desconhecido.

Fotografia de Dias com colegas no Rio de Janeiro, 1935. Da direita para esquerda: Cicero Dias, Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Hollanda e Ademar Vidal (em pé); Rodrigo Mello Franco e Antônio Bento (sentados).



13. Autor desconhecido.

Fotografia de Lúcio Costa, Frank Lloyd Wright e Gregori Warchavchik, Rio de Janeiro, 1931.



14. Le Corbusier.

Desenho de Joséphine Baker e Le Corbusier no Rio de Janeiro, 1929.



15. Autor Desconhecido

Fotografia da exposição de Lasar Segall no Rio Palace Hotel, 1928. Cícero dias (quinta pessoa da esquerda para a direita, fileira inferior e abaixo de Mário de Andrade e Manuel Bandeira em pé).

16. Autor desconhecido.

Fotografia de Paul Morand, Murilo Mendes e Cícero Dias. Rio de Janeiro. 1929.



17. Autor desconhecido.

Fotografia de Cicero Dias, Mário de Andrade e Anita Malfatti no Rio de Janeiro, sem data.

também destacou ser um período de formação de uma cultura popular brasileira, que tinha no samba e no carnaval movimentos de expressão e lazer da população que habitava as favelas e subúrbios cariocas, portanto, distante dos espaços institucionalizados da cidade planejada com ares franceses. Conforme levantou Castro, essa efervescência cultural também atraiu os pernambucanos Joaquim Nabuco, Medeiros e Albuquerque, Olegário Marianno, Barbosa Lima Sobrinho, Bastos Tigre, Mario Rodrigues, Théo-Filho, Austrégesilo de Athayde, Josué de Castro, Manuel Bandeira e Gilberto Freyre (imagens 12 a 17).⁷

Em meados da década de 1920 assistiu-se à troca de guarda no cenário carioca das artes plásticas. Segundo Castro (2019), ainda que o movimento nos salões, galerias e ateliês ainda mantivesse laços fortes com a tradição, foi quando pela primeira vez que a Enba pareceu perder seu poder de influência, uma vez que a arte moderna começava a ganhar espaço dentro da própria escola durante a direção de Lúcio Costa, como veremos mais adiante. Além das instituições educacionais, o movimento moderno conquistava marcos significativos, como o Rio Palace Hotel (1915), situado na Avenida Rio Branco, que se tornou um ponto crucial na promoção da cultura moderna brasileira. Seu salão recebeu exposições de Lasar Segall, Cícero Dias, Tarsila do Amaral, Ismael Nery e Portinari, destacou Castro (2019).⁸

Ainda que vivendo intensamente a arena cultural carioca, Dias também estabeleceu relações com a moderna cena cultural paulista. Em meados da década de 1920, conheceu Mário de Andrade, com quem estabeleceu uma primeira relação por meio de cartas (imagem 18 e 19), até conhecê-lo pessoalmente no Rio de Janeiro pela ocasião da *viagem etnográfica* do escritor pela América do Sul, iniciada em 1927 pela cidade do Rio de Janeiro. Mário ficou hospedado no ateliê de Dias em Santa Teresa⁹ e depois no engenho da família do pintor, quando visitou Pernambuco pelo projeto que rendeu a publicação do livro *O turista aprendiz*.¹⁰

Por meio de cartas (imagem 20), Dias também manteve uma amizade com o pintor Lasar Segall, com o qual manteve um fluxo intenso comunicação durante a época das suas

7 Castro (2019) fez um levantamento detalhado dos nomes por estado que circularam no Rio de Janeiro entre os anos 1850-1930. Os nomes dos “rapazes que chegavam em massa das províncias” está no primeiro capítulo, intitulado “O cenário da ação”.

8 O hotel também recebeu exposições internacionais, como a *Grande Exposition d'Art Moderne*, em 1930, com 98 obras de 55 artistas da Escola de Paris, como: Picasso, Georges Braque, Raoul Dufy, Juan Gris, Joan Miró, Tsuguharu Fujita, Fernand Léger, Marie Laurencin e as do próprio organizador, o pintor Vicente do Rego Monteiro.

9 Em suas memórias, Dias destaca que, quando morava em Santa Teresa, pôde hospedar Mário de Andrade (DIAS, 2011, p. 41).

10 *O turista aprendiz* é considerado um dos mais importantes livros de “descobrimento” do Brasil. Escrito por Mário de Andrade em forma de diário, com informalidade, humor e elevada percepção para o prosaico e o inusitado, a publicação narra duas de suas viagens pela América do Sul realizadas durante três meses a partir de maio de 1927. Ver: ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz / Mário de Andrade**. Brasília: Iphan, 2015. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/O_turista_aprendiz.pdf>. Acesso em: nov. 2019.

primeiras exposições.¹¹

A amizade com Lasar Segall lhe rendeu uma fecunda troca de cartas, com desabafos e confidências sobre o meio artístico modernista e a vida de um modo em geral. Angústias de um artista que muitas vezes se sentia desolado e solitário, incompreendido e talvez um tanto desacreditado em seus esforços artísticos. O ano de 1928, além da organização da primeira exposição de Cícero Dias, marca também um momento de entrega a essa amizade, de confidências, reflexões sobre a cidade do Rio de Janeiro, questionamentos sobre o papel da arte e do artista, o meio modernista e idas e vindas a Pernambuco (BORGES, 2017, p. 120).

A identificação com Lasar Segall é notável e fez de Dias mais sensível às desigualdades sociais e tristezas do mundo, como relata em carta: “o que você pinta, eu sinto com toda a alma porque eu sou como você, tudo no mundo é tristíssimo, a começar pela desigualdade social, a fome e a guerra”.¹² Se as obras Dias não tinham, a princípio, um tom de crítica social ou a intenção de revelar paisagens internas, positivas ou progressistas, suas narrativas íntimas – cartas trocadas com Mário e Lasar – deixavam entrever uma dimensão melancólica e com poucas esperanças naquele momento. Ao olharmos as pinturas de Segall desse período (imagens 21 e 22), conseguimos ver muitas proximidades com as aquarelas de Dias que não estavam limitadas a questões técnicas, que também traziam temáticas como a investigação da paisagem carioca, os tipos populares brasileiros e exóticos para o pintor francês – como a mazela social, que é mais evidente não apenas pelas cores mais fechadas e sem vigor como as de Dias, como também pelas deformações impressas nas figuras humanas e seu protagonismo em cada pintura.

Em carta de 1929, suas observações mais pertinentes são sobre o ambiente modernista de São Paulo. Atualizando Segall, que já se encontrava em Paris, Dias comenta sobre a visita à casa de Warchavchik e, em companhia Mário de Andrade e Carlos Leão, à casa de dona Olivia Penteado, a quem presenteou com um quadro seu. Nesta viagem também pôde encontrar Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade.

Em outra carta a Segall no ano de 1929, ele comentava uma certa decepção com o ambiente modernista e seus colegas, reforçando seu lugar de artista incompreendido, original e longe das hipocrisias e brigas de seus contemporâneos.

Fiz tudo para ir a Europa, mas meu pai só deixa quando eu me formar. Arquitetura hoje em dia é, portanto, o meu dever e é por isto que eu mais sofro, porque este dever vem imposto pela família [...]. A minha vida ainda vive ora para um lado que é a família, ora para a arte que é a minha vida mais real e mais vivida [...]. De forma Segall, que eu vivo entre dois polos, em pura e verdadeira oposição, irreconciliáveis.¹³

¹¹ As cartas enviadas por Cícero Dias estão disponíveis no Museu Lasar Segall. São 15 cartas enviadas nos anos de 1928, 1931 e 1937. As cartas estão digitalizadas e disponíveis no site do museu.

¹² Carta enviada por Dias em 11 de dezembro de 1928. Disponível em: <<http://www.museusegall.org.br/acervo/index.php/busca/>>. Acesso em: out 2021.

¹³ Trecho de carta enviada por Dias a Segall em 17 de maio de 1929. Disponível em: <<http://www.museusegall.org.br/acervo/index.php/busca/>> Acesso em: out. 2021.



21. Lasar Segall.
Paisagem brasileira, 1925.



22. Lasar Segall.
Mãe negra entrecasas, 1927.



23. Marc Chagall.
Green violonist, 1923-24.



24. Marc Chagall.
Vendedor de gado, 1922.

A amizade com Segall, destacou Borges (2017), parecia um alento diante da incompreensão e impossibilidade de ida para Paris. Do artista, Dias pediu notícias da Europa, revistas, escreveu em francês e solicitou que, se possível, o amigo lhe enviasse uma fotografia de um quadro de Marc Chagall, pois, no seu entendimento, “aqui nessa terra não há um meio artístico, não há um ambiente que vocês têm aí. Se eu aqui faço alguma coisa é porque eu, quando nasci, fatalmente tive que algum dia pintar”.¹⁴ O desabafo de Dias nos abre para questionar se era apenas a falta refino estético do público carioca, paulista ou pernambucano diante de suas obras.

A proximidade com a obra do pintor russo Marc Chagall também é perceptível, ainda que Dias¹⁵ atribua ser mais a uma coincidência do que a uma “influência” do mestre (imagens 23 e 24). De fato, ambos exploram o lirismo de suas origens folclóricas e culturais; todavia em Chagall a religiosidade, o sagrado e um mundo místico parecem ser mais explorados, talvez pela sua origem judaica e russa, enquanto em Dias é o profano, carnal e erótico, não apenas pelas imagens de nudez feminina e a prostituição, mas também pela revelação das imagens de um mundo patriarcal proibido ou não falado, conforme comentam José Claudio, Francisco Brennand e Ariano Suassuna.¹⁶ Essas imagens também podem explicar alguns dos motivos de repulsa a suas primeiras pinturas pelo público brasileiro.

Apesar do rápido entrosamento com as arenas culturais carioca e paulista, e a boa recepção de suas pinturas e desenhos pelos modernistas Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade ou do próprio Mário de Andrade – que foi inicialmente reticente –, Dias (2011, p. 45-47) lembrou que sua obra ainda era considerada marginal e poucos o compreendiam. Denise Mattar (2018, p. 12) lançou a hipótese que era devido à excessiva liberdade e intuição que as obras de Dias insuflavam. Os personagens e elementos representados por Dias, como mostraremos mais adiante, remetiam à região e a um povo que foram e ainda são duramente estigmatizados e que não foram contemplados pelo projeto moderno brasileiro dominante. As pinturas de Dias remetiam a uma imagem de Brasil – o Nordeste – periférico não apenas geograficamente, mas também em relação ao sistema econômico alastrado por meio planeta, como definiu Beatriz Sarlo (2010) ao localizar Buenos Aires periférica em relação a Europa e Estados Unidos. As imagens de um país rural com forte laços escravocratas representavam a imagem de um país atrasado ou arcaico.¹⁷

14 Trecho de carta enviada por Dias a Segall em 9 de agosto de 1931. Disponível em: <http://www.museusegall.org.br/acervo/index.php/busca/>. Acesso em: out 2021.

15 Afirmação do pintor em entrevista dada ao jornal *Estado*. DIAS, Cícero. Pintura de Cícero Dias alimenta-se de música e poesia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24/04/99. Caderno 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19990424-38539-nac-0060-cd2-d1-not>. Acesso fev. 2022.

16 Os comentários estão no filme *Cícero Dias, o compadre de Picasso* (2016) de Vladimir Carvalho.

17 Aracy Amaral (1972), em sua tese de doutorado a respeito da Semana de Arte Moderna de São Paulo, defendeu que o evento foi uma disputa do novo contra o velho, e “o novo”, importado de Paris, seria “uma importação a mais em nosso mosaico cultural”. Ainda segundo Amaral, “a nossa grande dependência da lavoura ainda nos mantinha, assim, numa posição de importadores, consequentemente, no campo cultural, de estilos como de ‘ismo’” (1972, p. 219).

Frequentemente visitando o Recife, Dias aproximou-se da cena pernambucana, como veremos detalhadamente mais a frente, em particular dos intelectuais do Movimento Regionalista, um projeto também moderno que acontecia no Recife em resposta à Semana de Arte Moderna de 1922.

Foi esse encontro, ou choque de mundos que o pintor vivia, que motivou seus primeiros trabalhos. Utilizando aquarela e papel, Dias apresentou suas primeiras pinturas e desenhos ao grande público em 1928. A escolha dos materiais e técnicas quebrava uma tradição da produção acadêmica – ligada à Enba – que hierarquizava e qualificava as pinturas pela técnica e temática. Tidas como menos completas ou inferiores, as aquarelas de Dias rompiam esse paradigma acadêmico, pois o conteúdo pintado tratava do seu cotidiano ordinário, bem como do narrado por outros (popular).

Segundo Manuel Bandeira, Dias era um caso à parte entre os modernos pintores do Brasil. Ele pintava “como os guris que rabiscam as paredes”. Era uma criança, definiu Lasar Segall ao comentar a técnica e conteúdo das pinturas.

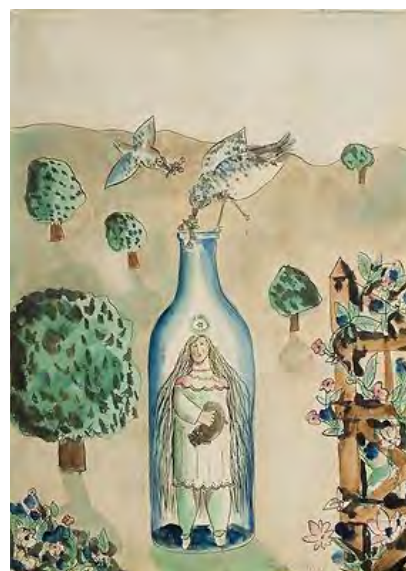
[Cícero Dias] pinta como uma criança. Mas nas coisas delle e a sinto aquella necessidade de expressão que é para mim o elemento mais commovente na obra de arte. Tem uma grande poesia, muita imaginação e a par disso “é o mais brasileiro de todos”. Que importa a technica ao lado dessas qualidades? Uma boa technica pode despertar a minha admiração, porém só a poesia nascida daquela necessidade de expressão tem força para suscitar em mim o êxtase diante de uma obra de arte.¹⁸

De fato, as primeiras pinturas se destacam pela manifestação de uma qualidade lúdica e poética. Embora não haja documentação precisa sobre as pinturas expostas na Praia Vermelha, os relatos de jornais e observações dos espectadores, juntamente com algumas obras da época (imagens 26 a 32), fornecem uma compreensão da poética envolvida. Sobre isto, Bandeira comentou:

os quadros de Cícero, sobretudo os da série clara, surpreendem por um desconchavo bagunceiro organizado paradoxalmente em aerobacias permanentes. Nelles tudo anda às avessas. [...] Até nos enterros. Cícero gosta de pintar enterros. E ele achou um macabro novo, com detalhes de ingênua ternura com bracinhos de anjo que se estendem do céu para o túmulo com uma avelã ou uma florzinha vermelha na mão. Além disso tudo vive e floresce em torno do morto, o próprio morto está fora do esquife de sorte que o sentido de transformação é o que predomina na sua ideia de morte. O que essa imaginação deformadora tem feito com a paisagem do Rio é inacreditável. O Pão de Assucar e o seu caminho aéreo pintam o diabo. A gente se sente tão contagiado por essa fantasia delirante que se um dia entrarmos num cabaré e encontrarmos os dois – o Pão de Assucar e o caminho aéreo – tomando champagne no meio de mulheres, acharemos que é a coisa mais natural deste mundo.¹⁹

18 Resposta de Lasar Segall à pergunta de Prudente de Moraes Neto sobre qual melhor pintor brasileiro. Trecho publicado por Manuel Bandeira para explicar sobre suas primeiras impressões sobre a obra de Cícero Dias. O texto foi publicado como coluna especial no jornal *A Província* (PE) em 9 de novembro de 1928.

19 Trecho das impressões de Manuel Bandeira sobre as primeiras pinturas de Dias, do texto que foi publicado no jornal *A Província* (PE) em 9 de novembro de 1928.



da esquerda para direita:

26. Cícero Dias.
Vitrola, 1928.

27. Cícero Dias.
Composição com Estátua e Monstro, 1928.

28. Cícero Dias.
Sem título, 1920

29. Cícero Dias
Chegada de Muratori, 1927.

30. Cícero Dias.
Sem título, 1929 (reprodução).
Fonte: Museu do Estado de Pernambuco.

31. Cícero Dias.
Cena imaginária com Pão-de-açúcar, 1928.

32. Cícero Dias.
Bagunça, 1928.

As primeiras pinturas de Dias reuniam fragmentos das memórias de infância no Nordeste interiorano que se misturavam às paisagens cariocas e recifenses de variados tempos. Foi por meio da união – montagem – de uma série de fragmentos que Dias compôs o painel *Eu vi o mundo... ele começava no Recife*. (imagem 108). Segundo o pintor, em meados dos anos 1920: “tudo se mexia na minha cabeça. Imagens do começo da minha vida. Tantas coisas: mulheres, histórias fantásticas, escada de Jacó, as onze mil virgens. Levaria todas essas imagens para dentro de um grande afresco?” (DIAS. 2011, p. 55).

Sim, devido à ousadia do projeto, ao tamanho, material e técnica escolhidos, Dias teve que executar seu projeto no ateliê de Santa Teresa, enquanto se organizava para sua primeira exposição.²⁰ Por intermédio de Graça Aranha, e em paralelo ao 1º Congresso de Psicanálise da América Latina, sua estreia realizou-se no *hall* da Policlínica da Urca no dia 19 de junho 1928, onde foram apresentadas suas primeiras aquarelas, mas não o painel em razão da falta de espaço. Além de Graça Aranha, o evento contou com o apoio dos amigos e artistas como Di Cavalcanti, Murilo Mendes e Ismael Nery. Apesar do espanto do público e da tentativa de ataque à exposição, esta foi bem recebida pela imprensa, pelos pacientes, psiquiatras e psicanalistas, amigos de Sigmund Freud, Alfred Adler, Carl Jung que também davam palestras “científicas” a respeito dos movimentos psíquicos na Europa”. relembra Dias (2011, p. 57–59).

A policlínica não era um espaço comum para exposições e eventos de arte. Sobre a falta de espaços receptivos de arte moderna, Raquel Borges comentou:

é interessante, então, atentarmos para os movimentos que se constituem a partir das relações de poder estabelecidas no campo artístico brasileiro neste momento, entre conservadores e modernistas e os espaços que cada grupo acabava ocupando nessa configuração; aqueles de orientação tradicional e formalista contavam com a legitimação dos espaços institucionais ou consagrados; já os trabalhos considerados modernos ou renovadores, inseriam-se nos espaços alternativos, como foi o caso da exposição de Cícero Dias na Policlínica (BORGES, 2012, p. 40-41).

Ainda que a arte moderna, como apontaram Borges (2012) e Castro (2019), tivesse poucos espaços de exposição como as das produções tradicionais e ligadas à Enba, o Rio de Janeiro já contava com alguns espaços abertos para arte moderna, como foi o Palace Hotel, localizado Avenida Rio Branco. Lá foram realizadas as primeiras exposições de Lasar Segall (1927), Candido Portinari (1929) e Tarsila do Amaral (1929). Vicente do Rego Monteiro,²¹ conterrâneo de Dias e recém-chegado de Paris, teve sua primeira exposição individual

20 Não há registros sobre quantas e quais as obras foram expostas nesta primeira exposição.

21 Mesmo tendo iniciado os estudos na Enba (em 1908) como Dias, Vicente do Rego Monteiro tem seu nome ligada à Escola de Paris. Visto que muito jovem muda-se com a família para capital francesa (em 1911), onde pôde fazer cursos livres nas *Academie Colarossi*, *Julian* e *La Grande Chaumière* em Paris. Vicente vivenciou de perto a emergência das vanguardas em Paris e rapidamente ficou conhecido, quando em 1913 ele expôs pela primeira vez no *Salon des Indépendants*. Segundo Dimitrov (2017), a obra de Vicente, com forte conteúdo indígena (marajoara), foi bem recepcionada pelas cenas carioca, paulista e pernambucana – como aconteceu nas exposições de 1919 no Recife, no Teatro de Santa Isabel; na de 1920, que circulou por Recife, Rio e São Paulo; na de 1921, no Rio de Janeiro; e na de 1922, na Semana de Arte Moderna.

realizada no salão do Teatro Trianon no Rio de Janeiro em 1921. Mesmo com o apoio de importantes nomes da cena cultural carioca, Dias expôs pela primeira vez no *hall* da policlínica, um espaço distante dos ambientes culturais carioca. A falta de espaço para expor as obras de Dias nos faz questionar se era apenas o conteúdo da sua obra ou se não era também o fato do pintor romper com o *mainstream* cultural (domínio) carioca, paulista e parisiense.

Logo, a exposição na policlínica (imagem 33), segundo Dias, marcava seu momento de reação ao tradicionalismo da Enba e afirmação de suas posições artísticas, de sua visão de mundo, de seu processo criativo. Cícero Dias referia-se ao impacto da mostra, destacando a legitimação e o entusiasmo por parte de Graça Aranha, Di Cavalcanti e Lasar Segall, a quem ele chama de “mestres do Modernismo”. Por fim, ressalta o teor das suas inquietações e a relação com as orientações da Enba, à época: “na Escola [Nacional] de Belas-artes, a corrente mais forte era a dos falsos acadêmicos. Eu sentia como se estivesse quebrando qualquer coisa daquilo. A técnica ensinada pelos professores não era suficiente para mim, principalmente para a minha inquietação de espírito” (DIAS, 2011, p. 60).

Ainda assim, situando-se à margem dos espaços artísticos, Cícero Dias teve uma recepção favorável entre os modernistas, ganhando espaço como um “jovem artista surrealista”, fortalecendo relações com grupos que se constituíram a partir do desejo de ruptura com os parâmetros acadêmicos ligados a Enba. À parte do choque do público em geral, mencionado pela imprensa, a fala de críticos, escritores e outros artistas representavam um ambiente favorável à sua arte, como podemos ler a partir do comentário de Manuel Bandeira em carta a Mário de Andrade, em 1928, sobre a primeira exposição de Dias no Rio de Janeiro:²²

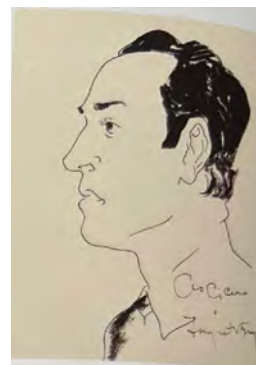
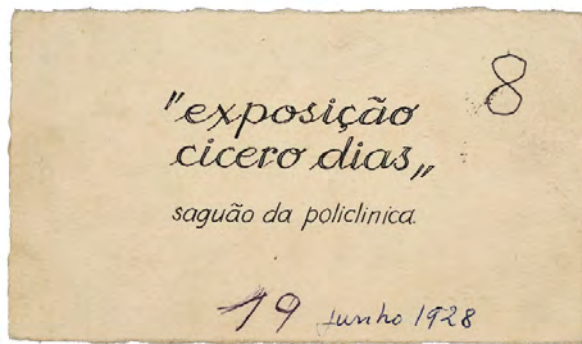
A novidade aqui é um rapaz de Pernambuco que vive no Rio – Cícero Dias. Uma arte profundamente sarcástica e deformadora, por exemplo, uma entrada da Barra com o fio do carrinho elétrico do Pão-de-Açúcar preso na outra extremidade ao galo da torre da igreja da Glória, e a igreja toda torta. Acho muita imaginação e verve nele. Entre os que entendem e pintam está cotado. No meio modernista, claro. Assim como o Goeldi, o Di, o Nery gostaram muito.²³

Com este tipo de crítica e, em certa medida, legitimação por parte de outros intelectuais modernistas, Dias passou a frequentar de forma mais sistemática os espaços artísticos do Rio de Janeiro e de São Paulo, incorporando-se, também, a um grupo de outros escritores, poetas, pintores e escultores que vinham colocando-se contra o formalismo da arte acadêmica,

22 Manuel Bandeira e Mário de Andrade foram importantes críticos de arte na época. Davam a dimensão da importância da legitimação de novos artistas, como Dias, e da conquista de diferentes espaços para a arte moderna no Brasil, visto que ambos pertenceram ao grupo que participou da Semana de Arte Moderna de 1922 e ainda exerciam um papel de liderança nos campos artísticos do Rio de Janeiro e de São Paulo. Segundo Borges (2012, p. 43), tanto a boa recepção pelos escritores quanto a crítica do intelectual Josué de Castro significaram a entrada “na pauta de avaliação dos chamados ‘líderes’ modernistas e seu nome começa a ganhar destaque entre as publicações desses intelectuais e artistas, agora, para além do Rio de Janeiro”.

23 Ver: MORAES, Marcos Antônio (org.). **Correspondência** - Mário de Andrade e Manuel Bandeira. São Paulo: Edusp, 2000. p. 393.

33. Cartão convite para Exposição na Policlínica, 1928.



34. Ismael Nery. Retrato de Cicero Dias, 1928. Apresentado na Exposição da Policlínica.

35. Autor desconhecido. Exposição de Cícero Dias na Policlínica, 1928. Entre os presentes, da esquerda para direita: Dr. Costa Ribeiro, Murilo Mendes, Rodrigo Médicis, Josué de Castro, José Chaves, Lula Cardoso Ayres, Cícero Dias (indicado pela seta), Ruy Coutinho, Nené Prado, Eugênia Moreira, Alvaro Moreira, Evandro Pequeno, Mary Pedrosa, Ismael Nery e Antônio Bento.



Um pintor novo que vai expor seus calungas na Escada
Inaugura-se hoje na Escada com foguete e folha de canela a exposição de Cícero Dias.



Um dos mais recentes desenhos de Cícero Dias

O jovem pintor brasileiro Cícero Dias, que é pernambucano resolveu expor "os seus calungas, que conquistaram o entusiasmo do grande artista russo; Segal, na tranquilidade de Escada. A exposição inaugura-se hoje na mais pernambucana das maneiras: com foguete e folha de canela. Parece-nos que o sr. Cícero Dias fez muito bem escolhendo Escada para a exposição dos seus trabalhos, que apenas podem, para ser apreciados, a capacidade de ver e sentir as coisas e as pessoas na sua simplicidade e na força de suas linhas essenciais. E estamos certos que na Escada ninguém irá chamar ao sr. Cícero discípulo de Rousseau ou Píccablia.

Os calungas de Cicero Dias na exposição de Escada

Segal aconselhou Cícero Dias a fazer uma exposição em Paris e este preferiu expor os seus calungas em Escada, entre foguetes e risos de coroneis.

ASCENÇO FERREIRA.
(Autor do "Catimbo")
(Especial para A PROVÍNCIA)

Muita coisa se tem dito de Cícero Dias, mas o que se chama Cícero Dias.

Segal, o grande pintor russo, aconselhou-o a fazer uma exposição em Paris e disse que ele era o maior pintor brasileiro de nossos tempos.

E Cícero Dias deve ter um "completo alheado" também. Se um famoso médico diria que ele se complexa é — O babá brasileiro!

O babuíno brasileiro

O babuíno brasileiro pintado de azul e cor de rosa, que os Mas-



36. Desenho de Cicero Dias publicado no jornal A Província em 6 de janeiro de 1929.

37. Desenho de Cicero Dias publicado no jornal A Província em 13 de janeiro de 1929

refletindo, debatendo e produzindo obras inovadoras e modernas. Um desses lugares de encontro dos artistas foi a casa de Arinda Houston²⁴ e a exposição modernista realizada na Casa Warchavchik em 1930.

Sobre a amizade com poeta Murilo Mendes,²⁵ Dias (2011) lembrou ter sido inspiradora durante esses anos no Rio de Janeiro. Eles formavam um grupo de jovens artistas modernos e boêmios entusiasmados com o vai e vem da vida, suas instabilidades, melancolia e euforia, experiências que iam se alternando nos seus cotidianos. Tudo isso era compartilhado e se tornava poesia e arte, encantamento e transgressão. “Tocava-se no irreal da vida. Murilo Mendes vivendo de sonhos com sua figura alta de guarda-chuva aberto, pedindo que tocassem músicas modernas” (DIAS, 2011, p. 50). Segundo o artista, com Murilo houve uma troca constante entre a poesia de um e as pinturas de outro.

A relação com Manuel Bandeira também foi de grande importância para o artista nesse período, seja como crítico ou como amigo próximo de Dias, o que fica atestado pelos retratos e pinturas do poeta (imagem 43). Bandeira, que já vivia no Rio de Janeiro desde 1904, tinha certa relevância no meio cultural da cidade e conseguia estabelecer um trânsito maior entre os modernistas e sua obra, atuando também como crítico da obra de Cícero Dias. Ao comentar com Mário de Andrade sobre o surgimento do novo pintor no meio modernista do Rio de Janeiro, define: um “Chagall brasileiro, pela sua fantasia surpreendente e desvairadamente poética”. Bandeira acompanhou os trabalhos do pintor ao longo de sua trajetória por décadas, considerando Cícero Dias um “intérprete da alma pernambucana em sua maior profundidade”.²⁶

Ainda em 1928, após a primeira exposição, Dias seguiu para Pernambuco, onde realizou mais três exposições em 1929: a primeira em Escada (1ª Exposição), que ganhou destaque na imprensa local (imagens 36 e 37); a segunda no Recife, no *hall* do recém-

24 Castro (2019) recupera parte da biografia de Arinda Galda, nome de solteira de Arinda Houston, brasileira que foi casada com um cirurgião-dentista americano, para destacar a importância de Elsie e Mary – duas dos quatro filhos do casal. Elsie Houston foi uma cantora lírica que, apesar da tradição clássica, consolidou-se como um importante nome que circulou pelos ambientes modernos carioca e europeu, onde conheceu e casou-se com Benjamin Péret. Sobre Mary, Castro destaca que ela conheceu e casou-se com Mário Pedrosa; por meio deles, Elsie conheceu Péret. Ao falar sobre o ambiente familiar que Elsie e Mary cresceram, Castro traz a importância de sua mãe, Arinda, uma importante anfitriã e incentivadora das artes modernas. Em sua casa no Rio de Janeiro, eram recebidos grupos de intelectuais e artistas adeptos às práticas modernistas.

25 Murilo Mendes escreveu uma poesia, *A glória de Cícero Dias*, sobre a obra do pintor após a exposição da Policlínica. Murilo Mendes foi premiado pela Fundação Graça Aranha em 1931 na categoria poesia, juntamente com Rachel de Queiroz (categoria romance) e Cícero Dias (pintura).

26 Manuel Bandeira era também crítico de arte. Este comentário está em uma crônica escrita na década de 1960, dedicada a Dias com o objetivo de reparar uma pequena injustiça cometida: a falta de cobertura crítica aos trabalhos de seu conterrâneo. Ver: TORRES, Felipe. Com fino espírito de observação, Manuel Bandeira era crítico da obra de conterrâneos. **Diário de Pernambuco**, Recife, 14 mar. 2020. Disponível em http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/02/14/internas_viver,626748/manuel-bandeira-foi-tao-grande-na-prosa-quanto-na-poesia-dizem-pesqui.shtml. Acesso em 16 ago. 2021.

inaugurado Hotel Central (imagem 39),²⁷ pois o *hall* do Teatro Santa Isabel, local de honra para exposições de arte, lhe fora negado; e a terceira novamente em Escada (2ª Exposição), esta com apoio de Gilberto Freyre (imagem 41).²⁸ Assim como na policlínica, as aquarelas expostas faziam a evocação de um mundo mágico e primitivo, construindo uma estrutura formal de espaço que jamais obedecia às leis da gravidade. Tudo flutuava, movimentava-se sem delimitações, e radicalizava a alusão inevitável ao processo emancipatório da razão.

Foi na exposição do Hotel Central que Dias conheceu pessoalmente Gilberto Freyre, por recomendação de Manuel Bandeira. O encontro marcava o início da amizade que durou mais de cinquenta anos. Segundo memórias do pintor, apesar de Freyre discordar da aproximação do pintor com Graça Aranha, ele se admirou com a obra do jovem artista. “O mais curioso: dois homens opostos intelectualmente – Gilberto Freyre e Graça Aranha – se mostraram com posições idênticas diante dos meus quadros. Um talvez pela universalidade da obra, outro pelo caráter regionalista” (DIAS, 2011, p. 69).

Dias apresentou suas obras a Freyre no seu primeiro ateliê localizado na Rua do Fogo (imagem 42), no bairro de Santo Antônio, cuja vizinhança (segundo jornais da época) não era aquela esperada para um jovem com sua origem (imagem 40), pois era região onde estavam localizados boa parte dos prostíbulo da cidade.²⁹ Nesse encontro, o artista propôs exposições em Pernambuco, particularmente em Escada, enquanto explorava os mercados do Recife e discutia a relação de suas pinturas com o Regionalismo e a cultura da cana-de-açúcar. Nas lembranças do artista, percebe-se um ar de cumplicidade entre os dois:

teria sido Gilberto o primeiro a mostrar-me os verdes que empregava nos quadros? Os verdes dos mares pernambucanos, quando todos os pintores pernambucanos convencionalmente olhavam os mares azuis.

27 O Hotel Central, inaugurado em 1928, foi o primeiro arranha-céu do Recife, com 35,7m de altura. Projetado pelo arquiteto italiano Giacomino Palumbo, o edifício está localizado no coração do bairro da Boa Vista, região central do Recife. O edifício foi construído utilizando concreto armado e o elevador de manivela, o primeiro instalado na cidade, que pode ser acionado ainda nos dias de hoje. Foi primeiro hotel de grande porte de Pernambuco, possuía seis apartamentos exclusivos, 80 quartos, bar, restaurante, barbearia, perfumaria, salão para senhoras e um terraço na cobertura com vista privilegiada para o centro do Recife. Recebeu hóspedes como Júlio Prestes, Getúlio Vargas, a artista Carmen Miranda e o cineasta norte-americano Orson Welles. Ver: Cortez (2021).

28 Segundo notícias coletadas nos jornais da época – *A Província* e *Diário de Pernambuco* –, as exposições aconteceram em janeiro, março e julho de 1929. Sobre sua primeira exposição, Ascenso Ferreira escreve uma crítica para o *Diário de Pernambuco*, publicada em 8 de janeiro de 1929, em que destaca a capacidade libertadora da arte do jovem pintor pela técnica e fuga da vida real para uma arte ligada à imaginação e à fantasia, assim como Marc Chagall fazia.

29 Segundo Silvia Couceiro (2003), a maioria dos prostíbulos do Recife estavam concentrados bem no coração da cidade da época – o bairro de Santo Antônio -, próximos à Rua Nova, coração do comércio de alto padrão e local dos *footings* das famílias. As pensões e casa de cômodos de diversas categorias e estilos espalhavam-se por diversas vias, compreendendo “a rua das Trincheiras, Estreita do Rosário, Frei Caneca, Caju, Pedro Ivo, Mathias de Albuquerque, Pátio do Carmo, rua das Hortas, Pátio de São Pedro, rua do Fogo, Beco da Bomba, Beco do Veado, rua das Águas Verdes, Travessa das Flores, Beco do Carmo etc., onde se acumula expande e cresce [...], sem profilaxia nem freio [...], o meretrício e o jogo”. Na sua tese de doutorado, Silvia Couceiro (2003) – *Artes de viver a cidade: Conflitos e convivências nos espaços de diversão e prazer do Recife nos anos 1920* – dedicou uma sessão sobre os “prazeres da noite ao dia”, em que fala das pensões, casas de cômodos e os bordéis na região central do Recife.



38. Autor desconhecido.

Fotografia de Cícero Dias no alto de um edifício no bairro de Santo Antônio, s/data. Estima-se que o edifício seja o Banco Auxiliar do Comércio, construído em 1933. Ao fundo e à esquerda está a igreja da Matriz de Santo Antônio e à direita a torre da Igreja do Pátio do Paraíso demolida em 1944.



39. Cartão postal do Hotel Central, onde foi realizada a I exposição de Dias no Recife em 1929.



40. Mário de Andrade.

Retrato de Cícero Dias em Jundiá, fevereiro de 1929.



41. Imagens do catálogo produzido por Gilberto Freyre para II Exposição em Escada, 1929.



42. Retrato de Cícero Dias em seu ateliê no Recife, 1930.



43. Cícero Dias.
Retrato de Manuel Bandeira, 1930.

Curioso que os pintores copiadores da natureza ao retratar os verdes os faziam azuis. Ignoravam os verdes mares (DIAS, 2011, p. 69).

O suporte de Freyre foi essencial para a realização da segunda exposição em Escada (imagem 41). Ele desempenhou um papel ativo em todos os aspectos, desde a organização a seleção das pinturas e desenhos, que haviam sido exibidos no Rio de Janeiro, até a montagem da exposição (DIAS, 2011, p. 69). A exposição de Escada foi pioneira não apenas pelo conteúdo exposto, mas também por estar em um ambiente fora de uma grande cidade. Segundo o jornal *A Província*:

o jovem pintor brasileiro Cícero Dias, que é pernambucano, resolveu expor os seus calungas, que conquistaram o entusiasmo do grande artista russo Segall na tranquilidade de Escada. [...] Parece-nos que o sr. Cicero Dias fez muito bem escolhendo Escada para a exposição dos seus trabalhos que apenas podem, para ser apreciados, a capacidade de ver e sentir as cousas e as pessoas na sua simplicidade e da força de suas linhas essenciais. E temos certeza de que na Escada ninguém irá chamar ao sr. Cicero discípulo de Rousseau ou Picabia.³⁰

Rompendo com os temas praticados na academia, Dias pintou memórias e desejos da infância à vida adulta, uma visão do mundo que era sua, mas também de outros, coletiva e popular. Essa atenção dada ao cotidiano ordinário, com seus personagens comuns, conduzia a pintura (arte) à prática da vida. Talvez por isso suas obras circularam por um circuito alternativo de exposições, como se deu no *hall* da policlínica e do Hotel Central.

Se a exposição no Hotel Central dividiu opiniões, a recepção em Escada pareceu mais amigável: “ao som de viola e cheiro de folhas de canela espalhadas no chão e foguetes espocando no céu, o povo humilde do sertão viu o mundo que um dos seus via”. A recepção em Escada foi diferente das obtidas nas exposições anteriores, nas quais uma “burguesia com seus preconceitos invioláveis mantinha uma posição negativa. Foi uma vitória do analfabetismo, uma evocação plástica da gente do povo” (DIAS, 2011, p. 75-77).

A reação da crítica e do público, que era composto pela gente ordinária ou do povo, como definiu Dias, deve-se sobretudo à presença da nudez e sensualidade, como definiu Gilberto Freyre no catálogo da 2ª Exposição em Escada, em 1929:

Escada deve sentir uma alegria imensa em acolher mais uma vez o seu grande filho – cada vez mais seu e menos do Recife oficial e requintado que não quer saber de azuis e encarnados berrantes. Cícero é o grande pintor dos azuis e encarnados puros. Dos verdes e dos amarelos vivos. O pintor do *sur-nudisme*, um *sur-nudisme* que não é a repercussão de nenhum *sur-realisme* da Europa, já conhecido dos japoneses, mas cousa própria e pessoal. Um nu além do nu. Um nu de quem tem visto muita gente nua – menina, moça, mulher, adolescente, homem - tomando banho nos rios de engenho do Nordeste (FREYRE, 1929).

Freyre nos explica que não era apenas o sexo ou o nudismo que desconcertavam aqueles que olhavam suas obras, mas, sim, pensar os antagonismos estabilizando-se na História:

30 A exposição foi noticiada pelo jornal *A Província* em 6 de janeiro de 1929.

Maria, capangas, beatas, coceira de bicho-de-pé, cafuné, ranço de caju, moleque, muleca, negras, crioulas, mulatas – toda essa massa, todo esse mundo pernambucano, toda essa **riqueza brasileira, rural, patriarcal de antagonismos que no íntimo se compreendem e fraternizam** – casa-grande e senzala, senhor e escravo, sala de visita e bagaceira, branco e preto, carnaval e Sexta-Feira da Paixão, azul e encarnado – tudo isso, esses contrastes, tem de ser experimentados e compreendidos à Inácio de Loyola – isto é, pelos sentidos, para se compreender se sentir toda a pintura extraordinária de lirismo e sensualidade de Cícero Dias. (FREYRE, 1929; grifo nosso).

Eram antagonismos e dualismos do mundo vistos e apresentados por Dias, que para Freyre (1929) representavam uma visão de Brasil “antes da uniformização cultural” que acompanhou o movimento de modernização durante as primeiras décadas século XX. A modernização, para Freyre (1929), procurou sufocar “a extraordinária riqueza às vezes mórbida de contrastes em que mergulharam quatro séculos de escravidão, de sadismo e de masoquismo” da cultura europeia.

O *sur-nudisme* que Dias revelou nada tem de obsceno como os cartões postais franceses com as várias posições e do nu esportivo das revistas ilustradas e vindas da Europa, comparou Freyre (1929). É sobre falar do sexo nas várias formas e de que não podemos negar as relações entre sexo e a mulher dentro da estrutura patriarcal na qual o pintor cresceu. Mas o nudismo que Freyre atribui a Dias é sobretudo o poder que sua obra tem de mergulhar na “vida brasileira no seu conjunto, na sua profundidade, no seu todo”.³¹ As leituras sobre a obra de Dias, porém, não foram as mesmas de seus colegas modernistas.

Em Pernambuco, sua obra também dividiu opiniões, ora vista como a síntese da imagem da modernidade, ora como ameaça aos valores da tradicional sociedade pernambucana. Não eram apenas as representações eróticas e as cores que eram alvo de críticas, mas as deformações, distorções ou justaposições que Dias imprimiu ao seu mundo que, como veremos no item seguinte desta seção, divergiam da imagem de modernidade defendida pelo discurso desenvolvimentista do estado.

A obra de Dias criava perspectivas, revelando velhos e novos valores sociais. Ainda que a arte moderna fosse novidade em Pernambuco, o Recife, como defendeu Dimitrov (2013), já havia visto outras obras modernas, como as de Vicente do Rego Monteiro (imagem 44), mas o conteúdo explorado por Dias tinha outra origem – associada a um primitivismo que tinha na atmosfera rural dos engenhos sua base, mas não estava restrito a ela, pois se chocava contra o presente e passado vividos no Recife e Rio de Janeiro. Mas o que significava o moderno e, dentro disto, o que vinha ser o primitivo e o Surrealismo? Tentar responder brevemente a cada um desses problemas torna-se fundamental para compreender em que lastro se formou a recepção da obra de Dias e em que circunstância histórica ele se inseriu.

31 O nudismo que Freyre defende pode ser questionado: não conseguimos ver nas obras de Dias a violência inerente ao sistema patriarcal. As ilustrações de casa-grande e da senzala, ou as cenas dos trabalhadores negros nos campos de cana-de-açúcar, ou nos portos é atenuada ou ausente. Os coloridos da tela levam o espectador a assumir, neutralizar, à primeira vista as faces violentas da cultura patriarcal.

O retorno às memórias de infância no engenho não era uma fuga do presente, mas uma valorização de sua procedência como fator de originalidade para a arte moderna e, portanto, para a busca pela experiência essencial. O historiador da arte Ernst Gombrich buscou entender as motivações dos artistas modernos ao buscarem o primitivo, seja a procura por qualidades em obras indígenas e distantes da experiência na urbe (como fizeram Delacroix, Gauguin ou Henri Rousseau) seja a capacidade desse retorno às qualidades essenciais da infância quando a imaginação e a capacidade criativa são mais intensas e menos marcadas pelas limitações culturais (GOMBRICH, 2012, p. 584-585). É a valorização da capacidade de criação e rememoração de um passado, criando imagens fantásticas e oníricas, como fez Chagall, por exemplo. É representar o mundo por meio de simplificações, distorções ou deformações assim como a criança faz, algo muito explorado por Henri Matisse (imagens 45). Além disso, a arte moderna envolvia a utilização de cores fortes e figuras planas que, não raro, pouco correspondiam à “realidade” ou aos padrões de representação vigentes, mas imprimiam intensidade e passionalidade aos trabalhos.

Segundo Gombrich (2012), para construir algo novo em sua cultura, os artistas buscavam se mover em direção ao seu próprio passado, às suas memórias e às experiências marginais em seus sistemas de crenças. Dias (2011, p. 20) assume essa proximidade, definindo-a como “primitivismo nostálgico” quando fala da “atmosfera mágica” do engenho, com suas “sonoridades noturnas” que lembravam vozes roucas e fortes implorando para serem salvas de tanta miséria humana. Dias falava da infância, do sonho, mas também da morte, novamente exaltando as contradições entre os rituais fúnebres de seus familiares e os pobres enterrados em covas rasas ou abandonados a sorte. A relação com a infância na arte de Cícero Dias não só no que diz respeito aos temas, mas às técnicas, formas e expressão. (imagens 46 a 53).

A transição entre as décadas de 1920 e 1930 foi quando Dias esteve mais próximo de sua terra natal e da cena cultural recifense. Também foi quando se aproximou das cenas modernas paulista e carioca. Com exposições no Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Escada, sua pintura começava a ganhar destaque e cobertura nos principais jornais do país. O pintor era tratado como pioneiro pelo conteúdo e técnicas, sendo seu trabalho julgado como

a primeira manifestação surrealista no Brasil. O surrealismo é uma libertação ainda mais intensa do que o expressionismo. Esta é a arte actual de Max Ernest, Tanguy, Miró, Man Ray, Arp, que procederam de Chirico, Bracque e Picasso. A eles se junta o pintor Cícero Dias, que com extraordinárias qualidades pintóricas, exprime em seus trabalhos a poesia deliciosa do seu estranho e maravilhoso inconsciente.³²

As associações ao Surrealismo acompanharam a produção de Dias desde sua emergência até o seu contato direto com as vanguardas em Paris, em 1937. Mesmo distante da Europa,

32 Graça Aranha escreveu uma nota sobre a primeira exposição (1928) de Cícero Dias na Policlínica da Urca. Com o título “Pintura Surrealista”, a nota foi publicada no jornal *A Noite*, em 18 de junho de 1928.



44. Vicente do Rego Monteiro.
Pietà, 1924.



45. Henri Matisse.
A mesa de Jantar, 1908.



46. Cicero Dias
Cena-violão, Mulher e Soldado, 1928.



47. Cícero Dias.
Amizade, 1929.



49. Cícero Dias
Morte, 1928.



50. Cícero Dias
Freiras e Meninas, déc. 1920.



51. Cícero Dias.
Procissão, déc. 1920.



52. Cícero Dias.
O Sonho da Prostituta, 1930.



53. Cícero Dias.
Cabra-cega, 1928.

as principais ideias do Movimento Surrealista, lançado em 1924 em Paris, já circulavam no Brasil desde 1925 – sobretudo na produção literária, como observou Robert Ponge (2004), com as experiências de Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, editores da revista *Estética*, cujos artigos ou “experimentos” surrealistas infelizmente não prosperaram. A chegada do *Manifesto Surrealista* no Brasil gerou críticas devido ao conteúdo proposto por André Breton, que envolvia a ruptura das tradições e a eliminação das influências de normas e crenças que inibem o indivíduo contemporâneo, como observou Tristão de Athayde.³³ Todavia, sabe-se que a ruptura proposta por Breton se referia a uma arte ligada à tradição que era deslocada da práxis vital. Apesar das resistências iniciais ao movimento, foi particularmente a força desagregadora desta nova arte de vanguarda que atraiu Oswald de Andrade e seus companheiros de Antropofagia, como assume no *Manifesto Antropófago*,³⁴ publicado na primeira edição da revista *Estética*, em maio de 1928.

Na realidade, surrealistas e “antropófagos” tinham um sonho comum. Acreditavam na força revolucionária de arte, esperavam que a dissolução dos velhos esquemas permitisse o surgimento de formas mais justas e prazerosas de vida. Fascinava-os a possibilidade de descortinarem horizontes livres e desconhecidos. Conforme analisou Walter Benjamin em seu artigo *O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia* (2012, p. 21-36), o Surrealismo é um movimento artístico que desafia a realidade ao relativizar o tempo e questionar o presente vivido.

No primeiro *Manifesto Surrealista*, de 1924, Breton já expressava com clareza sua crença “na futura desses dois estados, aparentemente contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer”.³⁵ O grupo entendia como indiscerníveis sonho e realidade, assim como sonho e vigília. Benjamin, por sua vez, defendia a existência de um conhecimento ainda não plenamente consciente do que tinha acontecido. Ele propunha uma mudança de perspectiva em relação ao passado na qual este não seria mais um ponto fixo anterior que o presente tenta alcançar. Em vez disso, propunha uma transformação essencial, na qual o passado não seria mais considerado algo permanente e finalizado, mas, sim, uma entidade viva, engajada em uma relação dialética contínua com o presente.³⁶

33 Tristão de Athayde dedicou-se em duas edições de sua coluna “Vida Literária”, publicadas em 14 e 21 de junho de 1925, em *O Jornal* (RJ), a criticar incisivamente o *Manifesto Surrealista*. As ideias do “sobrerealismo”, como era chamado o Surrealismo nos seus primeiros anos no Brasil, geraram resistência inicial de Mário de Andrade, Graça de Aranha e Ronald de Carvalho (PONGE, 2004).

34 Oswald de Andrade apresentou durante a Semana de 1922 o *Manifesto Antropófago*, cujo conteúdo deu origem à *Revista de Antropofagia* publicada entre os anos 1928 e 1929. A revista teve duas fases ou “dentições”, como nomearam seus integrantes. A primeira fase foi liderada por Oswald de Andrade e teve dez números publicados; a segunda dentição foi liderada por Geraldo Ferraz e teve quinze números publicados no *Diário de S. Paulo*.

35 *Manifesto Surrealista* (1924). Fonte: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf>. Acesso em: 12 out. 2020.

36 É importante frisar do passo dado pelo filósofo em relação ao movimento: a importância do despertar (histórico), pois apresentou um método novo, dialético, de escrever a História.

O contato de Cícero Dias com a cena paulista se tornou mais sólido em 1928, quando começou a trocar cartas com Mário de Andrade, por meio de quem se aproximou de Oswald de Andrade e do grupo antropofágico, colaborando com a *Revista de Antropofagia* no ano de 1929. Na pintura deste período, como dito, a materialidade da cidade e seus personagens ganham protagonismo em suas telas; eram imagens de uma cidade que temia desaparecer – uma preocupação similar à dos surrealistas e antropófagos.

Esses pontos de aproximação entre Cícero Dias e o Surrealismo são o que nos faz considerar as profundas relações da sua arte com os processos inconscientes e as memórias individual e coletiva. Essa maneira singular de criar e construir narrativas visuais a partir de memórias, ou estabelecer formas e figuras que cada vez mais se afastam das dimensões reais, fazem de Cícero Dias um artista que funda a sua originalidade e encontra pontos de apoio nos movimentos modernista e surrealista. No mundo apresentado pelo artista, os temas ordinários ou personagens anônimos misturam-se numa aparente harmonia pelo colorido e na leveza da técnica (aquarela) – cujos resultados, à primeira vista, lembram desenhos infantis seja pelo choque de imagens, deformações, distorções, gravitacionalidade e liberdade, seja pela despreocupação técnica comparada aos padrões de representação ligados ao tradicionalismo acadêmico (heróis ou folclore).

Mas esse mundo apresentado por Dias, que encantou os modernos, não foi bem recepcionado por parte da sociedade conservadora pernambucana, especialmente pelos psiquiatras. Raquel Borges (2017) na sua tese de doutorado mostrou como a obra de Dias foi apropriada pelos estudiosos da saúde mental e associada a doenças psiquiátricas.³⁷ Ao mergulhar nos Arquivos da Assistência a Psicopatas, Borges apresenta e analisa o artigo *Surrealismo e esquizofrenia (contribuição sucinta ao estudo da arte na psiquiatria)*, publicado em 1933 por Gonçalves Fernandes, então estudante da Faculdade de Medicina do Recife e funcionário da Liga de Higiene Mental de Pernambuco (LHMP).³⁸(imagem 54).

Nele, Fernandes explorou a relação entre aspectos formais da arte surrealista, os desenhos produzidos por pacientes psiquiátricos e as patologias psíquicas. Essa relação não diferia do que já vinha sendo interpretado em outras partes do mundo. A arte moderna muito cedo foi associada à arte dos “loucos” e vista como degenerada. Em 1928, como

37 Raquel Borges realizou um profundo estudo sobre como a imaginação criadora de Cícero Dias foi associada ao discurso psiquiátrico – não apenas em Pernambuco – no que tange os discursos entorno da relação entre arte e loucura. Ao retomar o contexto dos anos 1920 e 1930, Borges nos mostrou como a temática do imaginário foi considerada transgressora ou revolucionária tanto para o campo das artes como para a psiquiatria. Para saber mais sobre os estudos do imaginário e psiquiatria em Pernambuco, e como estes se alinhavam com o debate internacional, ver Borges (2017).

38 A Liga Brasileira de Higiene Mental, fundada em 1923 e ramificada em outros estados da federação, produziu uma série de documentos sobre a psiquiatria, Psicologia, saúde mental e Educação, apontando para diferentes posicionamentos teóricos e propostas de intervenção – que, resumidamente, propunham medidas de atuação no sentido de prevenir ou erradicar males sociais, considerados problemas de ordem comportamental. Em Pernambuco, explicou Borges (2017), isto aconteceu por meio do Arquivos da Assistência a Psicopatas de Pernambuco, que publicou o texto *Surrealismo e esquizofrenia* (1933). Entramos em contato com Raquel Borges sobre este documento, infelizmente não tivemos resposta.

vimos, o próprio Cícero Dias fez a sua primeira exposição de aquarelas no Rio de Janeiro no salão de uma policlínica, durante um congresso internacional de psicanálise. No entanto, a diferença no caso pernambucano seria o ataque ao único pintor ousado do ponto de vista formal e temático. Fernandes utilizou reproduções de telas de Dias para ilustrar o artigo, dispostas ao lado de “desenhos espontâneos” feitos por pacientes psiquiátricos. E o autor afirmava: “A infantilidade de uma tela de Cícero ninguém pode negar. Que ele é sincero na sua arte nós o sabemos. Sabemos, também, que é um esquizoide.” (FERNANDES, 1933, *apud* BORGES, 2017, p. 148).

Por meio de um método comparativo (ver imagens 55 a 56), Fernandes mostrou o propósito de buscar as semelhanças entre as aquarelas de Cícero Dias e as produções de pacientes psiquiátricos; toda a argumentação do texto foi construída com base nas semelhanças entre obras do artista e desenhos de seus pacientes. O objetivo era conduzir o leitor, por meio dessa comparação e de todo um aporte teórico da psicanálise e da higiene mental, ao perigo simbólico que ameaçava a cultura brasileira pelo Surrealismo (BORGES, 2017, p. 169).

O trabalho de Fernandes, explicou Borges (2017), aproximava-se da perspectiva higienista, uma vez que sua intenção visava a uma ação profilática contra os perigos da desintegração psíquica e dissociação representados pela arte de Dias. Tais associações foram utilizadas para endossar uma narrativa que via na arte moderna um perigo à moral, ao espírito humano conservador e, sobretudo, um desafio à herança e ao legado da estética clássica. Nesse sentido, o artigo de Fernandes mostrou como seu olhar artístico conservador era compatível com boa parte da sociedade pernambucana, que dialogava com os trabalhos dos higienistas do período, formulando bases do que entendia ser seu dever para com a sociedade enquanto médico e membro da LHMP.

O artigo, defendeu Borges (2017), teve uma relevância especial porque além de cruzar os universos da arte e loucura sob a ótica de um médico, colocou a arte (moderna) como centro de um debate sobre as perspectivas, sobre a normalidade/anormalidade da forma de um sujeito olhar e representar o mundo. Se por um lado ele explicita a urgência da modernidade, do domínio das teorias relativamente mais novas sobre os fenômenos psíquicos, por outro percebe-se uma visão conservadora e tradicional sobre arte, de perspectiva evolucionista, aliada à uma proposta higienista, que atuou contra a propagação de transtornos mentais.

O problema todo estava no argumento que, conforme atestaram Benjamin (1929) e Löwy (2002b), confirmava as aspirações marxistas do movimento surrealista – antes de ser um movimento de aspirações artísticas, o Surrealismo foi um movimento político de leituras desestabilizantes do comportamento social. Um projeto revolucionário e com aspirações socialistas, distantes do conservadorismo predominante em Pernambuco – que difundia uma arte regional mais classicizante, conforme demonstrou Dimitrov (2013) e que será visto mais adiante nesta seção.

O artigo tinha um peso de um instrumento normatizador que, com aval da LHMP



54. Capa do Boletim de Higiene Mental do Recife, 1933



55. Comparação entre figuras 2 (desenho de Cícero Dias) e 3 (desenho de um “esquizofrênico”).



56. Comparação entre figuras 6 (desenho de Cícero Dias) e 9 (desenho de uma “esquizofrênica”).

e do Arquivo de Assistências aos Psicopatas, propunha atestar, como um laudo médico, tanto o porquê da arte quanto que Dias expressava-se similarmente ao doente detentor de esquizofrenia. Com isso, defendeu Borges (2017), a publicação assumia um caráter de perseguição indireta ao pintor por meio de um instrumento de normatização de hábitos e condutas, o boletim de higiene mental. Como veremos mais adiante, anos antes o ateliê do artista havia sido invadido e vasculhado por causa da obra *Condenação dos usineiros* (1930).

Essa movimentação em torno de uma revolução nas artes plásticas, como apresentou Borges (2017), buscou inspiração muito além da racionalidade; buscou-a na construção de novos padrões estéticos e no rompimento com o academicismo dos ambientes artísticos tanto na Europa como no Brasil, ainda ligados ao Formalismo e Realismo. Nesse sentido, os desenhos e aquarelas de Dias, conforme nos mostrou Borges (2017), ajudaram a construção das referências polarizadas entre “normal” e “patológico” como padrões de comportamento esperados pela sociedade. Assim, o “normal” estava ligado ao “normativo” e referia-se às condutas regulares, portanto encaradas como um aspecto positivo; enquanto o “patológico” seria o negativo, o sentido da consciência, sob a forma de obstáculos aos exercícios das funções sociais, sob a forma de perturbação ou de nocividade.

Apesar de terem sido amplamente noticiadas pela imprensa e de terem recebido o apoio de Freyre, as exposições foram consideradas um fracasso pelo pintor. A sociedade conservadora pernambucana não via nas representações de Dias um modelo de arte moderna. Ainda assim, não podemos negar que as exposições são importantes marcos no processo de inserção do pintor e da arte moderna na cena intelectual local nos fins dos anos 1920 até meados dos anos 1930.

Em 1931, sua pintura ganhou repercussão nacional³⁹ com a exposição do painel *Eu vi o mundo...* (imagem 108), na 38ª Exposição Geral de Belas-artes. Organizado por Lúcio Costa, então diretor da Escola Nacional de Belas-artes, o Salão Revolucionário, como ficou conhecido, abrigou, pela primeira vez, artistas de perfil moderno. Segundo Costa, “o Salão de 31 foi o canto do cisne da tentativa de reforma e atualização do ensino das artes no país”⁴⁰ e abriu as mostras oficiais à arte moderna, até então dominadas pelos artistas acadêmicos.

Do Salão, também participaram diversos artistas modernos dos campos da pintura, escultura, gravura e Arquitetura como Ismael Nery, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Alberto Veiga, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Gregori Warchavchik,

39 Em 1930, o *Roerich Museum*, em Nova Iorque, realizou a mostra *The first representative collection of paintings by brazilian artists*, reunindo obras de Cícero Dias, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Guignard, Di Cavalcanti, Ismael Nery, Antônio Gomide, entre outros. Essa mostra colocou Dias dentre os principais pintores brasileiros.

40 Comentário de Lúcio Costa sobre o Salão de 31 para a exposição comemorativa do salão realizada em 1984. Ver: VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 1931: marco da revelação de arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

Affonso Eduardo Reidy.⁴¹ Lúcio Costa que havia assumido no mesmo ano, 1931, a direção da Enba, propôs o salão – que era antes uma tradicional e conservadora mostra artística, mostrando como suas intenções visavam transformações da Escola. Segundo Lucia Gouvêa Vieira, o Salão de 31 foi um marco na institucionalização da arte moderna no Brasil, um momento em que os modernistas conquistavam um importante espaço nos meios artísticos institucionais do país. Se na década anterior os artistas modernos ainda sentiam a dificuldade de articulação dentro dos espaços institucionais e galerias, o Salão de 1931 representava um fato marcante na conquista de espaços para a arte nova no Brasil.

O painel abriu o salão e gerou reações diversas. Foi apontado como imoral e escandaloso, mas recebeu o Prêmio Graça Aranha de pintura, no mesmo ano, reafirmando o reconhecimento por parte dos intelectuais e artistas ligados ao moderno, conforme descreveu Mário de Andrade em carta à Manuel de Bandeira, como já vimos. O painel seguia, como analisaremos mais à frente, os mesmos sonhos e devaneios de suas aquarelas. A obra, com 15m x 1,98m causou um enorme impacto no público, nos participantes do Salão e na imprensa da época. Era um exemplo do espírito antiacadêmico dos artistas modernos, que ganhara grande espaço na exposição. Considerado imoral e obsceno, o trabalho foi alvo de duras críticas e teve uma parte significativa literalmente atacada: foram destruídos três metros da sua extensão. Porém, também recebeu os mais diversos elogios, tanto pelo material não convencional utilizado – papel *kraft*, cola de peixe e aquarela – como pelo conteúdo considerado uma afronta moral. O painel *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* tornou-se o exemplo do espírito transgressor dos modernistas, gerando grande repercussão no meio artístico e visibilidade para Cícero Dias e sua obra. Em carta à Tarsila do Amaral, Mário de Andrade (1931) descreveu a recepção da obra de Cícero Dias:

aqui, ou por outra, aqui perto no Rio, grande bulha por causa do Salão em que o Lúcio Costa permitiu a entrada de todos os modernos, e o Cícero Dias apresenta um painel de “quarenta e quatro metros de comprimento” com uma porção de imoralidades dentro. Os MESTRES estão furibundos, o escândalo vai grosso, ouvi contar que o edifício da Escola de Belas Artes rachou, o que é eminentemente “freudiano” (ANDRADE, 1931).

O tom presente no comentário de Mário de Andrade é de espanto sobre a recepção da obra de Cícero Dias entre os participantes do Salão, visto que ele se referiu à exposição como um lugar onde foi permitida a entrada de “todos os modernos”. Na sua narrativa, o impacto do painel fez dobrar suas dimensões, assim como a ironia quando se refere aos “mestres”, ou seja, os professores e artistas tradicionais da Enba insatisfeitos com as mudanças propostas por Lúcio Costa.

Segundo Raquel Borges, as críticas carioca e paulista ligadas ao Modernismo foram bem receptivas às exposições de Cícero, seja a de 1928, que ocorreu na Policlínica da Urca,

⁴¹ A lista dos participantes pode ser consultada no catálogo original do Salão 31 ou oficialmente o XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes. Disponível em: < <https://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/3949>>. Acesso em: 8 mar de 2021.

seja a do Salão de 31, firmando a associação de Dias com o novo, com o experimentalismo, com a transgressão e com a ousadia, mas também com um sentido de “revelação” da arte moderna no Brasil. Dias passou a ser exaltado, como se percebe, nos textos dos críticos da época, tanto pela sua arte como por seu comportamento julgado como livre, festivo, irreverente, boêmio ou despreocupado (BORGES, 2012, p. 55-58).

Mesmo reticente à recepção do seu trabalho, Dias entrou e fez parte de um circuito artístico a partir do final dos anos 1920 e observa-se como sua identidade vai sendo formulada a partir dessa inserção. Seja distante de Pernambuco ou em na terra natal, percebe-se como o artista foi construindo sua trajetória e sendo visto, entendido e descrito por seus conterrâneos ou colegas do Rio e São Paulo. Destacamos o apoio de Gilberto Freyre e José Lins do Rego, que, receptivos à sua obra, foram importantes intermediários em uma rede de relações intelectuais e artísticas no Nordeste, muito distinta dos circuitos do Sudeste, afirmou Borges (2012, p. 58). É nesse circuito nordestino, em especial no de Pernambuco, que analisaremos especificamente as relações que são estabelecidas com o artista e sua obra.

Pelo olhar e pinceladas de Dias percebe-se a busca pela reinvenção da arte por novos significados e estratégias, alimentados por novas situações culturais, econômicas, sociais e urbanas. Sua obra reflete a importância das artes perante o processo de modernização e remodelação da cidade desde o início do século XX, porque as imagens de cidade, sejam elas do Recife ou do Rio de Janeiro, estão presentes em várias de suas obras. As pinturas, logo, não seriam uma realidade na sua essência, mas, sim, uma interpretação da realidade vista por uma pessoa ou grupo. O artista apresenta imagens de uma cidade para além do que é visto, uma operação dialética que Didi-Huberman (2010, p. 97) defende ser inerente à imagem de arte. As imagens pintadas, portanto, assumem um novo significado; tornam-se “uma imagem presente em um objeto ausente” (CHARTIER, 1991).

O retorno ao Recife, em 1928, parecia promissor, uma vez que começou a trabalhar no seu primeiro ateliê, localizado na Rua do Fogo, no bairro de Santo Antônio, cuja vizinhança não era aquela esperada para um jovem de sua origem. Isso o fez mudar-se para o segundo ateliê, localizado no Cais Martins de Barros (imagem 57), mais próximo dos principais pontos de encontro da cena cultural e de onde se tem ampla vista do rio, do mar e do bairro portuário (DIAS, 2011, p. 68, 78).

Nesse período, a transição dos anos 1920 e 1930, Dias deixou o figurativismo das primeiras aquarelas e mergulhou fundo no cotidiano da sua região (imagens 58 a 61), apresentando uma pintura de interesse literário, histórico e antropológico, imersa no mesmo ambiente que motivava as obras de Gilberto Freyre, José Lins do Rego e Ascenso Ferreira. Nas representações que construiu da Zona da Mata ao litoral pernambucano, Dias recorreu ao acervo de experiências, tanto as suas como as narradas por outros (as histórias populares), para desenvolver suas pinturas como uma série de trabalhos em paralelo como o desenvolvimento dos figurinos para o balé *Maracatu de Chico-Rei*, em 1933, assim como os

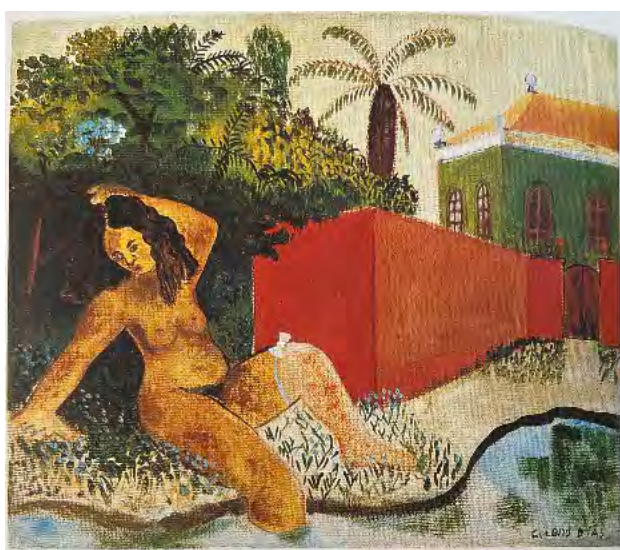
57. Autor Desconhecido.
Cais Martins de Barros, local do segundo
ateliê de Dias, terceiro imóvel da direita para
esquerda. Recife, 1930.



58. Cícero Dias.
Canavial, 1927.



59. Cícero Dias.
Coqueiral, déc. 1930.



60. Cícero Dias
Moça na paisagem, déc 1930.



61. Cícero Dias.
Praia de Piedade, déc 1930-40.

figurinos e a cenografia para o balé *Jurupari*, em 1934 (ver imagens 62 a 64).⁴²

Os anos 1930 foram o período de confirmação da amizade com Freyre, o que não significou o completo entrosamento e aceitação pelos grupos culturais pernambucanos, como veremos no item seguinte; pelo contrário, foi um momento de perseguição devido não apenas ao conteúdo de suas obras, mas às suas relações sociais na capital pernambucana.

Cícero Dias e eu nos aproximamos para nunca mais deixarmos de ser companheiros da mesma aventura: a de procurarmos chegar ao universal através do regional. Ele, por meio da ruptura; eu principalmente, por meio da sociologia (FREYRE, 1948).

Neste período participou de atividades sindicais junto com outros intelectuais e artistas opostos a Getúlio Vargas, ainda presidente “provisório”⁴³. Segundo Borges (2017), a obra *Condenação dos usineiros* (1930) foi um dos motivos para invasão do seu ateliê no Cais Martins de Barros. A imagem transmite uma certa ordem e apesar das cores alegres típicas de suas pinturas anteriores, esta não escondia a mensagem transgressora: representar uma nova ordem social, com os personagens usineiros como réus num julgamento ao ar livre no engenho (ver imagem 65). O croqui, como Dias chama este projeto inacabado, foi exposto no Sindicato dos Trabalhadores, localizado na Rua do Imperador, centro do Recife. Sobre aquele tempo, Dias reflete:

Antes de partir, Josué de Castro foi me encontrar, na Correia Dutra. Disse que a *Condenação dos usineiros* ficava em mãos seguras, de Moacir Coutinho. Para mim foi de lastimar, muito mesmo, não ter executado o painel *Condenação dos usineiros*. Não consegui ampliar esse projeto em grau de escala. A polícia de Manuel Lubambo vivia no seu rastro. Os personagens estavam bem retratados, rigorosamente nomeados. Acompanhado de Manoel de Souza Barros levei o croqui do painel à rua do Imperador, onde estava o Sindicato dos Trabalhadores e foi visto por muita gente. Os usineiros não eram fantoches, porém acompanhavam uma nova ordem econômica mundial [o capitalismo]. Lá estavam retratados os novos industriais do açúcar e com eles uma solução final para os homens do eito. Uma outra página social se abriria. [...] Infelizmente, o Brasil não se curava. O fascismo resistia. Ressuscitaria, em 1968, com a sinistra sigla AI-5 (DIAS, 2011, p. 91).

Junto com Freyre, Dias participou do projeto de *Casa-grande e senzala* (1933), ficando responsável pela ilustração da capa, uma réplica da planta do Engenho Noruega feita

⁴² O balé *Maracatu de Chico Rei* tem música de Francisco Mignone, argumento de Mário de Andrade e coreografia de Maria Olenewal. O balé *Jurupari* é de autoria de Villa-Lobos, tem coreografia de Serge Lifar e foi apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1934. Sobre a apresentação no Teatro Municipal, Dias comentou: “No final, tudo deu certo. O espetáculo foi um sucesso. E saímos todos, vestidos de arlequins, pierrôs, cheios de cores, cantando, dançando, sob o aplauso do público, entre as cadeiras dos inúmeros cafés pelas calçadas largas da avenida Rio Branco. Uma festa como faziam os heróis na Roma antiga, aos sons rapsódicos do carnaval romano de Berlioz. A música, a dança, nada melhor e mais exultante em homenagem à grande cidade do Rio de Janeiro, capital eterna do Brasil” (DIAS, 2011, p. 54).

⁴³ A Era Vargas foi como ficou conhecido o período em que Getúlio Vargas governou o país. Os historiadores dividem a Era Vargas em três fases: governo provisório (1930-1934), governo constitucional (1934-1937) e Estado Novo (1937-1945). A Era Vargas teve contraditórias ações e efeitos; o que podemos ver de comum em todas as fases foi a perseguição àqueles que se opunham a Vargas. Sobre a Era Vargas, ver: Schwarcz e Starling (2018) e Schwarcz (2019).



62. Cícero Dias.

Croqui da cenografia e figurino do espetáculo Palácio do rei ginga, década 1930.

63.Cícero Dias.

Croqui para figurino, 1934.

64.Cícero Dias.

Croqui para figurino, déc. 1930.



65. Cicero Dias

Condenação dos usineiros, 1930.

em colaboração com o arquiteto Carlos Leão (ver imagem 66). O engenho foi representado em perspectiva, de forma que o leitor consegue perceber não apenas o interior e exterior da tríade arquitetônica – engenho, casa-grande e senzala –, mas também seus habitantes – a vida social e a relação entre brancos e negros.

Nessa representação, há várias cenas que acontecem ao mesmo tempo, dando a impressão de que a ilustração se move como em um filme: são fragmentos da paisagem rural, da Arquitetura dos engenhos com os seus diversos personagens, elementos estes já representados em pinturas anteriores, mas que nesta ilustração não transparecem a violência e opressão tão presentes no ambiente escravocrata da cana-de-açúcar. A riqueza de detalhes e o colorido (que remetem a representações infantis) aludem a um olhar lúdico e alegre, que a princípio parece neutralizar ou matizar a violência da estrutura patriarcal e escravocrata, como vemos na ilustração para edição do livro de 1937 (imagem 67). O Engenho Noruega ilustrado por Dias é uma fantasmagoria colorida de um sistema que sobrevive por séculos.

Neste mesmo período, Dias participou da organização do 1º Congresso Afro-brasileiro realizado em 1934, coordenado por Gilberto Freyre e Lula Cardoso Ayres. O congresso reuniu um público variado: usineiros, aristocratas do açúcar, burgueses, escritores, artistas, médicos, advogados, professores. Participaram do congresso nomes como o maestro Ernani Braga, os escritores José Lins do Rego, Mário de Andrade e Jorge Amado, o folclorista Câmara Cascudo, o antropólogo Roquette-Pinto e o etnólogo Edison Carneiro. Consta também a colaboração de estudantes, analfabetos, cozinheiras, de Albertina Fleury (rainha de maracatu), de babalorixás e ialorixás do Recife, de Miguel Barros (representante da Frente Negra Pelotense).⁴⁴

A cultura negra foi tema da grande exposição montada no Teatro de Santa Isabel, como podemos ver pelo cartão-postal de divulgação (imagem 68), em que foram expostos objetos afro-brasileiros como figas, bonecas, bichos de barro, estandartes de maracatu, ao lado de pinturas de Lasar Segall, Noêmia Mourão, Di Cavalcanti, Santa Rosa, Manoel Bandeira, Hélio Feijó, Luiz Soares, Luís Jardim, Danilo Azevedo e Nestor Silva. Cícero Dias também produziu para essa exposição uma série de desenhos de turbantes e chales de mulheres negras brasileiras, porém, segundo Freyre (1937), as peças foram extraviadas e não foram expostas.⁴⁵ Seria a primeira vez que o Santa Isabel, já na época um monumento

⁴⁴ Segundo Mateus Skolaude (2014), o congresso teve duas partes, uma científica e outra social. As apresentações dos trabalhos científicos foram organizadas por disciplina: “Etnografia”, “Antropologia”, “Sociologia e Etnologia”, “Folclore e Arte”, “Psicologia social”. A social contou com a exposição e uma confraternização onde foram servidas iguarias da culinária africana, como acarajé e cocadas. A festa de encerramento foi protagonizada por artistas negros que entoavam cantos de Xangô. Esse encontro entre ciência e cultura popular como uma grande confraternização gerou grandes críticas sobretudo dos setores conservadores, por julgarem demasiado comunista. Sobre os aspectos teóricos metodológicos abordados no congresso, ver: Skolaude (2014).

⁴⁵ No texto *O que foi o 1º Congresso Afro-brasileiro do Recife*, Freyre (1937) apresentou uma resenha sobre o congresso realizado em 1934. Entramos em contato com a Fundação Gilberto Freyre em busca dos desenhos e documentos do 1º Congresso. Todavia, o acervo da fundação está fechado para consulta e pesquisa desde 2020.



66. Cícero Dias

Casa-grande do Engenho Noruega, 1933.
(ilustração para o livro Casa-grande & Senzala)



67. Cícero Dias

Ilustração para o livro Casa-grande & Senzala, edição de 1933.



68. Cícero Dias.

Cartão Postal desenhado por Cícero Dias para o 1º Congresso Afro-Brasileiro.

histórico-cultural, abriria suas portas para receber as obras de Dias.⁴⁶

Nesse período, sua pintura (imagens 69 a 73) também ganha densidade cromática, uma característica marcante nas suas obras. Nas pinturas internas, um novo espectro explorado pelo artista, com cores escuras e sombras, mostra os detalhes de dentro das mobílias e os hábitos da família – o que, segundo Mattar (2017, p. 59), “nos faz respirar a pesada atmosfera das casas-grandes”; enquanto nas exteriores tons de vermelhos e verdes se revelam mais luminosos, explorando ao máximo sua diversidade: o canavial, os coqueiros, a flora, as casas coloridas, a musicalidade das festas populares. Um contraponto entre a inocência da infância e as descobertas de uma adolescência e início da vida adulta, como destacou Mattar:

e por baixo dessa inocência, as descobertas do corpo e do sexo, a musa aguardando escondida no canavial, o alumbramento dos meninos vendo a lavadeira trabalhando nua na beira do rio. As figuras se distribuem nas telas de tal maneira integrada que, inevitavelmente, compõem pequenas narrativas de interesse sociológico (MATTAR, 2017, p. 59).

Mais lírico e utilizando tinta a óleo, Dias adotou uma abordagem narrativa bem estruturada em sua arte, mantendo a exploração de distorções e montagens como em suas primeiras obras. A paisagem rural com cenas dentro e fora da casa-grande, o canavial, trabalhadores e festas populares continuava presente como tema, mas passou também a dividir espaço com novos assuntos, a exemplo da vida íntima do artista e das paisagens urbanas do Recife. Se antes ele se concentrava nas paisagens típicas da Zona da Mata, agora o Recife era o personagem representado de forma mais próxima, com elementos distintivos – habitantes, sobrados, o mar e o porto (imagens 71 e 73). Essas imagens não são apenas imitações do Expressionismo ou do Surrealismo, movimentos da época. O pintor, neto de um senhor de engenho, lembrava e satirizava o passado, rompendo com o distanciamento e a postura elevada da arte e da sociedade pernambucana em relação ao passado.

Dias pintou suas *recordações urbanas*,⁴⁷ um conjunto de obras que, segundo o historiador Mário Hélio Lima, eram crônicas visuais que remetiam não apenas a um passado, mas também a uma cidade que sobrevivia e assombrava como um fantasma a imagem de progresso associada às ações modernizadoras.

Há de tudo nessas crônicas de costumes em forma de pintura, mas as cenas são recorrentes: mulheres e flores, barco, música, arquitetura, o casario, os telhados, os elementos vegetais, mas todo o horizonte é dominado, num extremo, pelo casario e pelo mar, e, no outro, pelo homem fascinado pelo “eterno feminino” (LIMA, 2006, p. 101).

⁴⁶ Segundo levantamentos de Nise Rodrigues (2008), autora do livro *O Grupo dos Independentes: A arte moderna no Recife 1930*, o congresso contou com a ajuda financeira de vários recifenses das mais diferentes profissões e tendências. O congresso atraiu vários médicos e estudantes de Medicina – inclusive contou com apoio do psiquiatra Ulysses Pernambucano, primo de Gilberto Freyre e percussor da Escola de Psiquiatria do Recife e da Liga de Higiene Mental de Pernambuco. O grupo tinha grande interesse de estudo entre a cultura negra e os estudos da psiquiatria, conforme levantou Borges (2017, p. 159).

⁴⁷ O termo *Recordações Urbanas* foi utilizado por Denise Mattar (2017) no catálogo e exposição da obra e vida do pintor realizada no Centro Cultural Banco do Brasil em 2017.

Em meados dos anos 1930, Dias retornou ao Recife e começou a lecionar pintura, o que não significou o entrosamento com a cena local. Os anos 1930 no Recife compreenderam o período de movimentação mais organizada graças à institucionalização das artes em torno de dois grupos aparentemente opostos: os que estavam vinculados a recém-inaugurada *Escola de Belas-Artes de Pernambuco*⁴⁸ e os vinculados ao *Grupo dos Independentes*⁴⁹, Cícero Dias não estava vinculado a nenhum dos grupos.

A estada no Recife, entretanto, não foi muito longa devido às suas afinidades políticas com setores das esquerdas, perseguidos após o endurecimento da Era Vargas.⁵⁰ Profundamente envolvido com ações políticas, Cícero Dias fez parte da Frente Única Sindical, juntamente com outros jovens idealistas que não escondiam os planos de salvar a nação brasileira.⁵¹ Eram portadores da mensagem comunista que ia de encontro à ditadura do Estado Novo (com cores fascistas). Em 1937, encorajado por Di Cavalcanti, viajou para Paris, onde estabeleceu residência até sua morte, em 2003.

A partir de então, Cícero Dias não retornaria mais ao país – a não ser para passar temporadas ou realizar exposições esporádicas. Na França, entrosou-se rapidamente com a vida boêmia nos cafés e bares, o que o permitiu conhecer e conviver com artistas e intelectuais como Henri Matisse, Georges Braque, Fernand Léger, Paul Éluard e André Breton. A aproximação íntima com Pablo Picasso o deixou lado a lado com as criações artísticas da vanguarda francesa e a amizade com Éluard o colocou no meio da resistência antinazista,

48 A Escola de Belas-Artes de Pernambuco foi fundada em 1932 por meio da iniciativa de um grupo de artistas, arquitetos e engenheiros: Bibiano Silva, Baltazar da Câmara, Mário Nunes, Álvaro Amorim, Murillo La Greca e Henrique Elliot estavam presentes no momento de sua fundação. Tendo como modelo a Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, a nova instituição foi criada a partir de uma crise institucional que cindiu o corpo docente do Liceu de Artes e Ofícios de Pernambuco. Segundo Dimitrov (2013), a escola conseguiu atrair a simpatia dos poderes públicos instituídos após a Revolução de 1930, como o prefeito Antônio de Góis. Falaremos sobre a Escola e o contexto cultural mais adiante.

49 O Grupo dos Independentes foi o grupo de artistas que participaram das duas edições do Salão dos Independentes (1933 e 1936). O grupo foi composto por pintores que estavam vinculados à imprensa. Segundo Oliveira (2008) e Dimitrov (2013) a identidade de “independente” não estava calcada na contraposição ao suposto conservadorismo da Escola de Belas-Artes de Pernambuco. Havia uma proximidade entre os dois grupos, hoje em dia retratados de maneira bastante estanque.

50 Com o início do Estado Novo em 1937, a fase ditatorial da Era Vargas, aconteceu a partida significativa de intelectuais, artistas e profissionais de Pernambuco. Dias, que tinha elos com a Liga Sindical e amizade com Josias Carneiro Leão, elemento de ligação com a Coluna Prestes, foi um dos que saiu do Brasil, assim como Luiz Nunes, Burle Marx, Joaquim Cardozo e João Cabral de Melo Neto, por exemplo.

51 Segundo publicaram o *Diário de Pernambuco* e o *Jornal Pequeno* em 30 de fevereiro de 1935, Gilberto Freyre, Cícero Dias e Di Cavalcanti, que havia residido no Recife durante o ano de 1934, foram detidos e levados à Secretaria de Segurança para prestar esclarecimentos sobre apoio ao movimento paredista no Recife. Segundo o *Diário*, Freyre era solidário aos movimentos de protestos contra a Lei de Segurança Nacional na parte referente à perseguição tanto aos intelectuais como aos operários. A Lei, que havia sido criada naquele mesmo ano, durante a fase constitucional da Era Vargas, definia os “crimes contra a ordem política e social” e suas sanções, conforme explicou Schwarcz (2018, p. 312), para quem essa foi uma das “vigas mestras do sistema de repressão policial do Estado Novo instituídas antes do golpe de 1937”.



de cima para baixo:

69. Cícero Dias
Familia de luto, 1929

70. Cícero Dias
Autorretrato na biblioteca, déc.
1930

71. Cícero Dias.
Coqueiral, déc. 1930.

72. Cícero Dias
Autorretrato, déc. 1930

73. Cícero Dias
Recife Lítica, década 1930.



no período mais acirrado da Segunda Guerra Mundial⁵². Na Europa, Dias teve contato com outros temas, como a guerra, a saudade, a solidão (imagens 74 a 79). A figuração e abstração que se vê em suas pinturas desta época parecem trilhar um caminho de distanciamento da temática regional. Ainda que as cores das primeiras pinturas estivessem presentes, parte da intelectualidade recifense enxergava menos Pernambuco nessa sua nova fase e, portanto, passou a nutrir um menor interesse, segundo pontuou Dimitrov (2013).

Em 1948, pouco mais de dez anos após sua partida para Paris, Dias retornou de férias para o Recife. A temporada na cidade marcou um avanço entre as relações entre o pintor e as instituições públicas. A visita foi marcada por três eventos: a 3ª Exposição de Escada, a mostra na Faculdade de Direito e a pintura dos primeiros painéis abstratos no edifício sede do Conselho Econômico do Estado de Pernambuco. O retorno a Pernambuco foi um marco, pois foi a primeira vez que o painel *Eu vi o mundo...* foi exposto em Pernambuco e na sua cidade natal. A mostra foi organizada por Gilberto Freyre, que produziu também um folheto, uma espécie de catálogo de apresentação da exposição, que resumidamente confirmava as origens e ligação do pintor com Pernambuco.⁵³

Mesmo com sucesso e reconhecimento da obra de Dias pelos amigos modernos brasileiros e estrangeiros e por um público europeu, sua obra ainda era vista com desconfiança em Pernambuco, sobretudo depois que sua produção se tornou mais abstrata, como aconteceu com a exposição na Faculdade de Direito, em 1948. Segundo o artista, com as três exposições, percebeu-se uma receptividade do povo humilde com a pintura e expressão moderna, e o não estranhamento que marcou a recepção do trabalho pela população urbana aristocrática e burguesa recifense.

Segundo explicou Dimitrov (2013), diferentemente de seus conterrâneos, como Manoel Bandeira ou Lula Cardoso Ayres, Dias praticamente não tinha uma trajetória pernambucana, ainda que o folheto produzido por Freyre para exposição defendesse o contrário. O folheto buscava confirmar a “a ligadura entre o artista parisiense e o menino natural de Escada”, seja pela foto do pintor com trajes típicos das crianças nordestinas do início do século XX, seja no gesto de firmar seu parentesco com o coronel Manuel Antônio dos Santos Dias, reafirmando sua origem aristocrática (DIMITROV, 2013, p. 102-103).

A exposição na Faculdade de Direito do Recife (FDR)⁵⁴ representou um marco

52 Segundo suas memórias, Dias (2011) foi preso pelos nazistas e levado a um campo de concentração, onde permaneceu por pouco tempo. Em liberdade, ligou-se a elementos da Resistência Francesa e passou a viver entre Portugal e França. Um dos seus grandes feitos foi conseguir contrabandear para a Inglaterra o poema *Liberté*, de Paul Éluard, e assim contribuir para a reação francesa na Segunda Guerra.

53 O folheto produzido para esta exposição era simples, na capa foi apenas grafado “III Exposição de Escada”, não havia especificação sobre os dias e local do evento, apenas: Escada, 1948. O folheto, apesar de apresentar quatro fotografias (uma de Cícero criança e três de seus familiares) e uma gravura, não continha nenhuma reprodução nem título da obra exibida, o painel *Eu vi o mundo...*, que fora exposto pela primeira vez em Escada. Sobre a análise do folheto, ver: Dimitrov (2013).

54 A Faculdade de Direito (FDR), no final dos anos 1940, tinha tanto no seu diretório acadêmico quanto no corpo discente um grupo de jovens interessados em arte moderna. Entre eles, Ariano Suassuna, Aloísio Magalhães, Hermilo Borba Filho, Gastão de Holanda e Joel Pontes.

conciliatório, sendo a primeira realizada em um edifício institucional do Estado – embora o prestigioso Teatro de Santa Isabel tenha aberto suas portas para as obras do pintor, as peças extraviaram. Conforme apresentou Dimitrov (2017), o teatro abrigou exposições de pintores alinhados politicamente com o Estado, com exceção da exposição do 1º Congresso Afro-brasileiro.⁵⁵ A exposição na FDR, de caráter retrospectivo, apresentou 126 trabalhos do pintor, desde as primeiras experiências pictóricas com temas incertos até as últimas produções parisienses com forte expressão cubista e abstrata. Entre as obras expostas estão: *Mamoeiro ou dançarino*, *Moça ou castanha-de-caju* (imagem 74), *Galo ou abacaxi*, *Guarda-chuva ou instrumento de música*.

Dimitrov (2013) destacou as análises de Lucilo Varejão e Mário Pedrosa sobre os motivos da repulsa do público às obras do pintor. Para Pedrosa, o

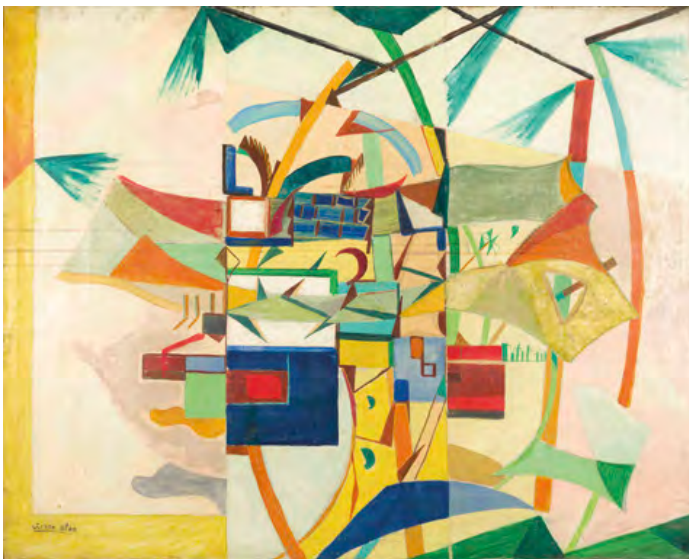
Recife reagiu com vigor à experiência de Cícero. Um ilustre polígrafo da terra, o Sr. Mário Melo, encabeçou a reação. Seus artigos diários encontravam eco por toda parte. As famílias burguesas perderam o sossego; homens sisudos e pequenos burgueses moralistas não compreendiam como é que se havia aberto o salão nobre da Faculdade de Direito, tão vetusta, guardiã das mais respeitáveis tradições, àquelas garatujas e monstros. Para a boa gente, Cícero era um pernambucano endiabrado, que se perdera em Paris em más companhias (PEDROSA, 1948, p. 8).⁵⁶

Por sua vez, Lucilo Varejão via um descompasso nas expectativas do público, cuja capacidade de entendimento estaria na “infância da compreensão” se comparada à do público europeu. As obras de Dias, devido à sua rigidez bidimensional, eram desafiadoras para a compreensão de um público que tinha uma lógica de observação mais tradicional, elas desafiavam as expectativas convencionais de representação artística. Para Varejão a subjetividade de Dias era uma insolência. Não conseguia ver uma ligação sensível com a natureza, algo que para Dimitrov (2013, p. 107) “talvez esteja contradizendo a tese discursiva de Freyre a respeito do regionalismo de Cícero Dias” (VAREJÃO *apud* DIMITROV, 2013, p. 107).

Ao analisarmos as reações da época sobre as exposições podemos clarear o contexto dos anos 1930. Lembrando que em 1948 Eurico Gaspar Dutra era então o presidente do Brasil. Apesar da relativa divergência entre os críticos, ambos buscavam justificar a pouca

⁵⁵ O Teatro de Santa Isabel não era um espaço aberto a arte moderna, apesar de, em 1930, ter recebido a uma exposição com pintores da Escola de Paris, organizada por Vicente do Rego Monteiro, e em 1934 ter recebido a exposição do 1º Congresso Afro-Brasileiro, organizado por Gilberto Freyre, com peças de variados pintores modernos, como vimos antes.

⁵⁶ Pedrosa retomou o mal-entendido de Mário Melo ocorrido na 1ª Exposição de Escada (1928). Naquela ocasião, também lembrou Dias (2011, p. 71), houve uma intervenção de um “valentão”, como Melo definiu o segurança da exposição, que chamou sua atenção por se aproximar demais dos quadros. O jornalista, indignado com a abordagem do vigia, teria escrito críticas violentas contra Cícero e sua “exposição guardada por um cangaceiro”. Mário Melo na época já atuava como jornalista no *Diário de Pernambuco* e no *Jornal do Commercio*, além de ser membro do Instituto Geográfico de Pernambuco (atual Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano -IAHGP) até a data de sua morte, em 1959.



74. Cícero Dias.
Moça ou castanha de caju, 1940.

75. Cícero Dias.
Sem título, 1951.

76. Cícero Dias.
Musicalidade, década 1940.



77. Cícero Dias.
Entropia, década 1960.

78. Cícero Dias.
Engenho de cana-de-açúcar, 1948.

79. Cícero Dias.
Paisagem as margens do Rio Capibaribe,
1948.

adesão do público local pelo “descompasso entre referências [do] público e as intenções do artista” ou, como veremos, o não alinhamento entre o artista e o Estado, o que contrariava parte da classe aristocrática e burguesa. “A falta de formação estética além dos ‘cânones da Renascença’ faria o público culto de Recife aprovar apenas uma arte que fazia eco às suas concepções prévias do que seria a boa arte” (DIMITROV, 2013. p. 108).

A pintura “acadêmica” ainda era profundamente forte no estado, como demonstrou Dimitrov (2013). Como visto, a Escola de Belas-Artes de Pernambuco era a única instituição funcionando na época, e mesmo o Grupo do Independentes, que teve vida curta com ascensão do Estado Novo (que acarretou a dispersão dos artistas), não se explorava a abstração ou os temas da forma como Cícero Dias fez. Assim, o público “estava pouco – ou nada – habituado com a arte dinamizada pelas vanguardas do início do século XX” (DIMITROV, 2013, p. 108-109).

Esta mesma viagem também representou a “conciliação” entre o estado, com o convite para produzir uma série de afrescos (imagem 78 e 79) no recém-inaugurado edifício do Conselho Econômico do Estado de Pernambuco – atual Secretaria de Fazenda (Sefaz) –, localizado entre a Rua do Imperador e a Avenida Martins de Barros, e junto à Praça da República, onde estão localizados os principais edifícios de poder: o Palácio da Justiça, o Palácio do Campo das Princesas (sede administrativa do Poder Executivo do estado) e o Teatro de Santa Isabel.

Projetado em 1939 pelo arquiteto Fernando Saturnino de Brito e sua equipe, e construído entre 1941 e 1944, o edifício da Sefaz foi um dos primeiros exemplares da Arquitetura moderna da era pós-Luiz Nunes e seguiu o repertório corbusiano, cuja composição volumétrica recorda o Ministério de Educação e Saúde no Rio de Janeiro, de Lúcio Costa, Le Corbusier e equipe. O edifício contrasta com seu entorno e era um marco na paisagem pela sua volumetria e relação com o espaço público (pavimento vazado), como também para a Arquitetura moderna pernambucana.⁵⁷

Dias concebeu e pintou um conjunto composto por nove murais (imagem 78 e 79), considerado um dos primeiros exemplares de pintura abstrata integrada a uma edificação na América Latina. Em carta ao governador Barbosa Lima Sobrinho, Dias explicou sua relação

⁵⁷ O edifício pode ser considerado um marco na retoma da democracia, que teria a Arquitetura moderna como símbolo. Nesta época, durante o governador José Barbosa Lima Sobrinho, a Diretoria de Arquitetura e Urbanismo (DAU) firmou-se como instituição, continuando o legado de Luiz Nunes. Segundo Marques e Naslavsky (2004, p. 97), o edifício sede seguia as mesmas características da sede do MEC no Rio de Janeiro: torre erguida sobre pilotis com pé-direito duplo, bloco horizontal perpendicular ao vertical, estrutura independente, janelas em fita, fachadas livres e teto jardim. José Luiz da Mota Menezes fez uma breve reflexão, publicada no catálogo comemorativo dos painéis, sobre a importância do edifício sede não apenas por ele ter dado continuidade e confirmado importância do DAU com os valores da Arquitetura moderna, mas também como símbolo de um novo tempo político do país. Sobre o edifício da Sefaz e painel, ver: Silva (2012) e Cícero Dias (2009), respectivamente.

da sua abstração e sua terra natal⁵⁸,

[...] ofereço ao povo do meu Estado os trabalhos dos murais executados na Secretaria da Fazenda [Sefaz], onde procurei transmitir as emoções puras e simples dos motivos caracteristicamente regionais, no simbolismo, o mais abstrato, da cor e da forma da minha arte. [...] Os abstratos procuraram a sua referência geográfica. Eu procurei na minha fase abstrata, a referência das minhas raízes, o meu chão, a paisagem que guardava em minha memória ou aquela que olhava quando pintava. As lembranças de todas as minhas coisas que me prendem ao passado, à minha terra.⁵⁹

Todavia, como constataram Pedrosa e Varejão, a falta de reconhecimento da importância da obra fez com que, por volta de 1960, as paredes que exibiam dois desses murais fossem demolidas e as demais encobertas por camadas de tinta.⁶⁰

A análise da recepção das obras de Cícero nos auxilia na compreensão do funcionamento do Modernismo brasileiro para além do eixo Rio-São Paulo. Sempre lembrado em retrospectivas da arte nacional, Cícero Dias ocupa uma posição dúbia no cenário das artes pernambucanas na medida em que sua origem é posta em questão pelo uso da abstração. Ao recuperar esse debate, podemos vislumbrar quais eram as possibilidades e as constrições impostas aos artistas que pretendiam fazer suas carreiras na periferia do sistema cultural brasileiro.

A partir dos anos 1960, mesmo tempo que Paulo Bruscky⁶¹ começou a produzir suas obras e ações, Cícero Dias retomou a temática das suas primeiras telas, de caráter mais narrativo, e voltou às figuras da mulher, dos casarões e dos cotidianos do Recife e do Rio de Janeiro que viveu enquanto jovem (imagens 80 a 83). Com pinceladas mais geométricas, mas sem deixar o viés onírico, Dias rememora suas cidades. A paisagem carioca com sua geografia evidente e vegetação densa, os casarões de Santa Teresa como as torres de edifícios que fazem parte da paisagem da Zona Sul carioca. Nessa série, que Denise Mattar (2017, p. 162) denomina de “Nostalgia”, Dias apelou para figuração, “retomando suas origens como alguém que reencontrasse o paraíso do passado. Não seriam pontos de fuga, mas de encontro”. São as festas populares, a vida ao ar livre entre os casarões coloniais, a mulher na janela e na rua, o vendedor de frutas, os quintais a vegetação tropical e o mar. O reencontro

58 Em 1948, Cícero Dias estava de férias no Recife e decidiu dar de presente a Pernambuco os primeiros murais abstratos da América Latina. Escolheu o então novo prédio da Fazenda, famoso por ter linhas arquitetônicas de Le Corbusier, para abrigar oito painéis. No total foram pintados nove murais, dois deles foram destruídos e o restante foi encoberto por tinta até o início dos anos 1980. O processo de restauro durou décadas e em 2008 ficaram prontos (CÍCERO DIAS, 2009).

59 Trecho da carta enviada por Cícero Dias ao governador Barbosa Lima Sobrinho em 4 de agosto de 1948. Ver: Cícero Dias (2009).

60 Segundo Simone Arruda e Thereza Diniz, o processo de “caiação” – apagamento – persistiu por anos, até o final dos anos de 1980, período que coincide com a redemocratização após a ditadura militar e época em que o primeiro restauro foi realizado. O segundo aconteceu entre os anos 2002 e 2006. Sobre o restauro ver: Cícero Dias (2009).

61 Segundo conversas com o artista Paulo Bruscky, e sem precisar uma data específica, a amizade com Dias começou no final dos anos 1960 em meio as exposições e salões que ambos frequentavam.

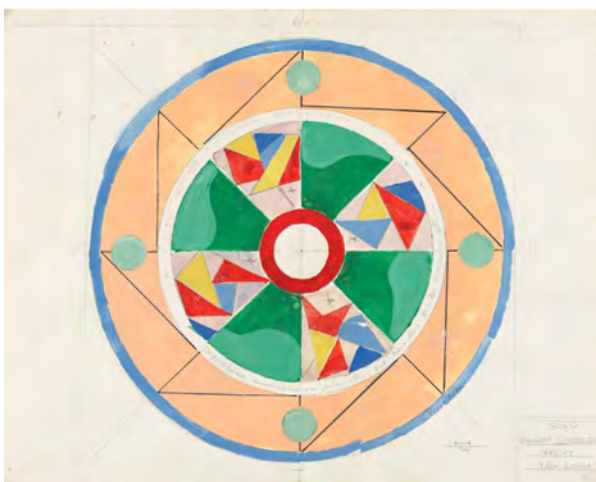


80. Cícero Dias.
Rio de Janeiro, década 1970.

81. Cícero Dias.
Casal no Alpendre, déc. 1950.

82. Cícero Dias.
Imagem de um dos painéis que compõe o
Painel Frei Caneca (6 x 4,5m) localizado na
Casa da Cultura, Recife, 1981.

83. Cícero Dias.
Desenho do piso da Praça do Marco Zero,
2000-2001.



com a paisagem local pernambucana pode ser observada até seus últimos trabalhos, datados de pouco antes de sua morte em 2003.

A vida e a carreira do pintor foram ricas e longas, e o Recife esteve presente e representado com seus sobrados, sua flora e seus personagens. Dias pintou uma cidade afetiva, uma cidade que povoava sua memória de infância e adolescência. Uma cidade da magia, do mito, do sonho, mas que tem regras, modos, leis e sentidos próprios. Uma cidade cristalizada na memória e uma soma de elaborações que se referiam não apenas à materialidade da cidade, mas também de seus personagens ordinários, com seus comportamentos e hábitos culturais que sobreviviam por décadas frente ao processo modernizador.

2.2 O RECIFE QUER SER MODERNO

Como vimos, a obra e a vida de Cícero Dias estão profundamente interligadas. Ao investigar o contexto que Dias viveu no Recife, buscaremos **entender as intencionalidades** de sua obra, da forma como Baxandall (2006) definiu serem as ferramentas as quais o historiador utiliza para investigar o contexto em que o artista viveu a fim de entender como sua obra se relacionou e respondeu ao contexto vivido. É o modo pelo qual buscaremos outras formas de estudar a cidade.

Ainda que Dias tenha vivido no Recife em poucos anos de sua longa trajetória, a cidade se faz presente nas várias formas – cores, símbolos, personagens, materialidade –, nas diversas fases e tempos de sua obra. No período entre a infância e juventude, Dias pôde testemunhar uma série de ações que alteravam não apenas a forma – materialidade e fisionomia – da cidade, como também a maneira como aqueles que circulavam e viviam na urbe se relacionavam com ela. Esse período coincide com a busca de uma imagem de modernidade como a de identidade nacional e local, quando a arte moderna e a Arquitetura foram importantes janelas de visibilidade.

Mas o que acontecia no Recife do tempo de Dias? Para responder tal pergunta, dividimos esta subseção em duas partes: a primeira é dedicada a apresentar a materialidade da cidade – Arquitetura e Urbanismo –, mostrando como a busca por uma imagem de modernidade modelou não apenas a forma da cidade, mas também alterava sua experiência; a segunda parte apresenta como essa busca atraiu e permitiu a formação de uma cena cultural sensível, que, por meio de diferentes interesses expressivos, interessava-se pela cidade e reagia ao contexto vivido.

2.2.1 Modernização e Modernismo

Entre o momento no qual Dias passou a viver no Recife e o de sua partida para Paris,

em 1937, a cidade passou por profundas transformações que visavam não somente fortalecer sua importância econômica e simbólica herdada dos tempos de colônia, como também procuravam remeter à imagem de progresso e modernidade. Logo, para compreender que cidade que Dias representou, precisamos voltar alguns anos, de modo a entender que ações moldaram a urbe em que ele viveu durante sua infância a juventude. Para isso, revisitaremos as primeiras décadas do século XX, dando enfoque às ações (modernizadoras) que resultaram na alteração da materialidade da cidade e a forma de pensar e se relacionar com a cidade.

Este período foi amplamente estudado por diversos autores,⁶² como demonstra Fernando Diniz Moreira (2022a, 2022b, 2022c) ao revisitar o Recife entre as décadas de 1900 e 1940 – período em que foram elaborados planos e projetos que buscavam melhorar a circulação, embelezar e aprimorar as condições sanitárias e higiênicas da cidade. Uma nova imagem de cidade era elaborada com objetivo de mostrar para o mundo que o Recife era um lugar próspero, higiênico e moderno.

Ao retomar os diferentes discursos e percepções sobre o processo de modernização da cidade, Moreira (2022a, 2022b, 2022c) nos revela tanto como aconteceram as modificações da materialidade da cidade – do ponto de vista técnico e político – quanto a forma pela qual a nova situação foi percebida por uma cena cultural. Os relatos coletados de poetas, escritores e jornalistas davam uma dimensão de dentro do processo, revelando os seus encantos e desencantos nos seus diferentes níveis – e a paisagem, a Arquitetura, a cultura, o rural, o urbano – e tempos; ou seja, diferentes olhares ou janelas de visibilidade de apreensão do processo de modernização. Mesmo Dias tendo convivido com parte dessa cena cultural entre as décadas de 1920 e 1930, analisaremos os projetos e ações que foram concretizados nas quatro primeiras décadas do século XX.

Cícero Dias viveu pouco menos de um terço de sua vida no Brasil. O Rio de Janeiro foi onde passou a maior parte desse tempo; ainda assim, Pernambuco e o Recife foram fundamentais para o desenvolvimento de sua obra. Mesmo morando na então capital do Brasil, ele pôde acompanhar e vivenciar um período de significativas transformações do Recife, entre os anos 1920 e 1930. Portanto, pode ser considerado uma testemunha desse processo de modernização, que, resumidamente, concentrou-se primeiramente na remodelação do bairro portuário e da chegada à cidade pelo mar; e, num segundo momento, na expansão da cidade seguindo as margens do Capibaribe.

Esse processo de modernização seguiu as mesmas linhas das reformas implementadas em outras grandes cidades brasileiras nas duas primeiras décadas do século XX e era estruturado em torno de três eixos: a reorganização da circulação e a modernização dos portos, que incluíam drenagem e melhoria de conexões ferroviárias, armazéns e maquinaria – um fator crucial para a inserção dessas cidades no mercado internacional; segundo, o

62 Sobre os vários planos e projetos elaborados ao longo das primeiras décadas do século XX, ver: Pontual (1999, 2001), Moreira (1994, 1999) e Moreira e Saraiva (2020).

embelezamento da cidade, que se pautava pelo alargamento e pela criação de grandes avenidas, pela criação de parques e jardins, pela construção e reforma de edifícios públicos; o terceiro compreendeu o melhoramento das condições sanitárias e higiênicas, que incluiu planos de saneamento, campanhas de vacinação e desinfecção de casas. Assim como nas outras cidades, as ações objetivavam impulsionar a economia e mostrar às nações europeias a imagem de um país próspera, civilizada, higiênica e moderna.

Iniciado ainda nas últimas décadas do século XIX, o processo de modernização não foi linear, tendo várias fases com características específicas, cada uma buscando adequar a cidade às novas necessidades da modernidade. Cícero Dias, como vimos, nasceu e cresceu em meio ao primeiro ciclo, as duas primeiras décadas do século XX, período em que se buscou dotar a cidade de melhor infraestrutura para circulação das mercadorias. Eram ações visaram à modernização do porto e a consequente a reforma urbana do Bairro do Recife, que abriga o porto, e a implantação de um plano de saneamento para cidade.

No alvorecer das primeiras décadas do século XX, o Recife era uma cidade fortemente marcada por sua condição portuária, como destacado por diversos autores. Devido a essa vocação natural, tornou-se um importante entreposto comercial, de onde partiam variadas rotas de circulação de pessoas e mercadorias. Como o porto definiu a ocupação e estruturação da cidade (imagem 84 e 85), foi o principal alvo para as primeiras reformas urbanas que visavam atender as novas demandas do comércio internacional. Além de dotar o porto de melhor infraestrutura para possibilitar a chegada de navios maiores e em maior quantidade, a modernização do porto implicou a construção de diques, armazéns, novas docas, aterros e ramais ferroviários. As obras ocorreram em ritmo acelerado (1909-1911) e rapidamente uma linha de armazéns separava o bairro e a frente de água, contrastando com o casario e criando uma nova paisagem urbana, como mostram os registros fotográficos de Francisco du Bocage, Manoel Tondella e os vários postais da época (imagens 85 a 89).⁶³ O Recife passava a ter uma nova frente d'água e a imagem da cidade colonial, com seus variados casarios, dava lugar às grandes estruturas que faziam o porto funcionar.⁶⁴

A reforma do porto contemplava também a remodelação do seu entorno, como o

⁶³ Os registros e postais estão disponíveis no site Villa Digital da Fundaj. Ver: < <https://villadigital.fundaj.gov.br/> Acesso em fev. de 2022.

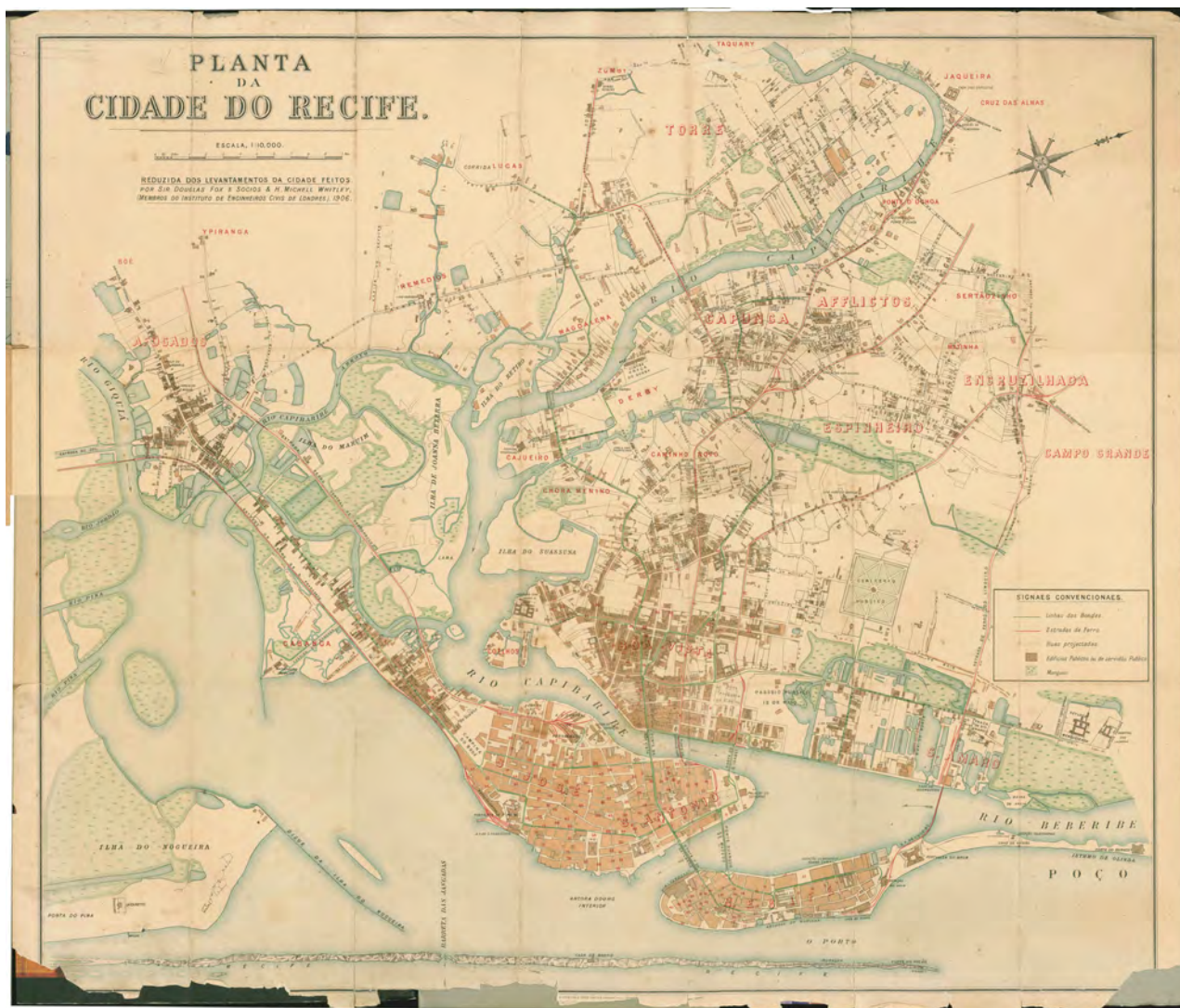
⁶⁴ Segundo detalham Lubambo (1991) e Moreira (1994, 2022a), o projeto de melhoramento do porto e reforma urbana do Bairro do Recife incorporou algumas propostas anteriores de reforma do bairro, feitas em meados do século XIX por Alfredo Lisboa, como o alargamento e abertura de novas ruas. Mas foi apenas em 1907 que uma subcomissão criada dentro dos quadros de Comissão Fiscal e Administrativa do Porto do Rio de Janeiro foi encarregada dos estudos definitivos e complementares da reforma, e um ano depois era anunciada a contratação da empresa responsável pela obra. A reforma se deu por etapas, sendo ampliado a cada proposta. O projeto de 1907 incorporava as propostas de Alfredo Lisboa: a avenida do cais (posteriormente Alfredo Lisboa), a atual Avenida Rio Branco (largura de 24 m), e adicionou o alargamento de algumas transversais (como o Beco Largo e a Rua do Bom Jesus), a construção de armazéns e linhas férreas e uma nova ponte – a Ponte Giratória – em 1923. Em 1910, uma atualização do projeto incluiu o alargamento da Rua da Cadeia (Marquês de Olinda, com 20 m) e a demolição da Igreja do Corpo Santo; no ano seguinte, incluiu mais ruelas transversais, de modo que a reforma acabou por incluir o bairro inteiro (LUBAMBO, 1991; MOREIRA, 1994, 2022a).

redesenho das ruas, lotes e edifícios, a construção de praças, áreas livres e iluminação pública. Além do aumento considerável de área devido aos grandes aterros, o impacto da reforma do porto e do bairro representou na criação de uma nova imagem e experiência de cidade que encantava e seduzia seus habitantes e visitantes.⁶⁵ De fato, o processo acompanhou uma série de ações que visavam a dotar a cidade de melhor infraestrutura para circulação de mercadorias e pessoas, mas que também eram necessárias para melhoria salubridade da cidade e seu crescimento. O “novo” Recife buscava romper de vez com a imagem da cidade anterior, cujas ruas tortuosas com altos sobrados pareciam ser um fantasma que assombrava o desejo de progresso que acompanhou o processo de modernização. A imagem de uma cidade planejada, com edifícios e ruas cuidadosamente desenhados, representava a fantasmagoria –como os sintomas (as imagens) da modernidade analisados por Benjamin (1935, 1936, 2009) nas estruturas criadas na capital francesa em meados do século XIX; portanto, uma alegoria dos efeitos da modernização. Isso porque a reforma desconsiderou e eliminou quase tudo preexistente, inclusive importantes marcos históricos da cidade, como os arcos da Conceição e de Santo Antônio, que delimitavam as entradas do bairro; a Matriz do Corpo Santo e seu largo; ou ainda um conjunto de sobrados que se perfilavam junto a Matriz.

A imprensa não apenas detalhava os passos do processo, como também foi sua importante defensora, como mostra a exaustiva pesquisa que Gabriela Assunção (2019) fez nos jornais entre 1910 e 1920. A maioria das matérias argumentava em prol dos melhoramentos que iriam eliminar os obstáculos ao progresso, as vielas estreitas, os edifícios antigos e sem qualidade estética.

Se a imprensa adotava o discurso progressista diante da derrubada dos marcos históricos, os setores ligados a preservação das tradições tampouco se opuseram. Ao investigarem as revistas do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano entre os anos de 1863 e 1952, Pontual e Santos (2021) constataram que, apesar exaltação da nacionalidade brasileira e dos gloriosos fatos do passado pernambucano, o instituto pouco se pronunciou sobre as modificações urbanas. Segundo as atas e relatórios do seu secretário perpétuo, Mário Melo, a demolição dos arcos causou grande controvérsia, mas

65 O Recife na virada do século XIX para XX passava por significativas transformações: expandia-se, tornava-se um centro de prestação de serviços, começava a receber as primeiras indústrias. Todavia, as intervenções urbanas na cidade ainda eram pontuais se comparadas ao impacto da reforma do porto e do Bairro do Recife. Como apresentam Patrícia Ataíde Oliveira e Pedro Valadares (2022), o final do século XIX compreendeu também um conjunto de ações que pretendiam prover infraestrutura de serviços para a cidade. Houve a construção de uma série de equipamentos institucionais – Palácio Episcopal, Palácio do Governo, Teatro de Santa Isabel, Ginásio Pernambucano, Liceu de Artes e Ofícios, palacete que abrigava a Câmara Municipal do Recife e a Biblioteca Pública –, a abertura de estradas, a construção da ponte pênsil da Caxangá, definição dos nomes das ruas e bicos. Também foram estabelecidos o abastecimento d’água, esgotamento sanitário, transporte público (bondes), calçamento das ruas, iluminação pública a gás, construção de espaços verdes de lazer (praças e jardins), etc. O período compreendeu uma modificação ampla nos costumes sociais, um afrancesamento, devido à forte influência francesa do corpo técnico e artístico que organizou as intervenções, como define Rezende (1997).



84. Imagem do mapa da Cidade do Recife, 1906.



85. Cartão postal, dedicatória datada de 22.10.1904. Vista do porto e do Cais da Alfândega no Bairro do Recife.



86. Manoel Tondella. Fotografia do Bairro de Santo Antônio e São José, 1905.



87. Francisco du Bocage.

Vista Geral da Região do Cais 22 de Novembro, Recife,
1895

88. Francisco du Bocage

Obras do porto do Recife - Demolição dos quarteirões
entre as Ruas do Bom Jesus e do Pelourinho, 1913,

89. Francisco du Bocage

Obras do porto do Recife - Construção dos novos
armazéns, 1914,

não significou a defesa do monumento, que era visto como barreira para entrada e saída do bairro – portanto poderia ser demolido, bastando que sua memória fosse registrada em uma placa comemorativa em cada coluna da Ponte Maurício de Nassau. Para Pontual e Santos (2021), os diversos intelectuais associados ao instituto apenas “se colocavam como espectadores diante do que estava acontecendo”. As forças do instituto eram ambíguas e movimentavam-se em torno da preservação dos das igrejas e dos monumentos considerados importantes por seu legado colonial e que, portanto, representavam a antiguidade e tradição; mesmo assim, aceitaram as “necessidades” do progresso.

A reforma era também justificada por um discurso sanitaria e higiênico que via na cidade colonial um sinônimo de atraso, pobreza, doença e desordem. Conforme destacou Moreira (2022a), a demanda partiu não apenas de uma necessidade estratégica econômica, mas também da discussão que envolviam médicos e engenheiros que viam a cidade tradicional (colonial) como sinônimo de insalubridade. Segundo dados da época, o Bairro do Recife apresentava maior densidade populacional, dada sua reduzida área e o alto número de edifícios, explica Moreira (2022a). Lá estavam localizados quase a totalidade das firmas de comércio de exportação e importação, escritórios de companhias de navegação e de seguros, bancos e outras instituições financeiras, além dos armazéns de açúcar. Ainda que a ambiência portuária dominasse o bairro, seja pela presença de negociantes, despachantes ou marinheiros, 13 mil pessoas moravam nos andares superiores dos antigos sobrados nas ruas tortuosas.⁶⁶

O projeto de reaparelhamento e a modernização do porto e do seu bairro estendeu-se até meados da década de 1920, e possivelmente Cícero Dias pôde sentir os impactos entre as idas e vindas do Rio de Janeiro desde 1920. Foi mediante a demolição de grande parte do tecido preexistente e dos sobrados coloniais que foi possível se construir uma nova cidade, que contrastava com a cidade antiga de feição portuguesa. Como explicou Lira (1997, p. 209-210), o Recife era uma cidade insalubre⁶⁷ e o traçado colonial – herança portuguesa – com ruas e sobrados estreitos representava uma imagem de cidade que não era compatível com a imagem de progresso e desenvolvimento defendida pela elite econômica da cidade. O desenho do novo Recife reforçava a importância do porto e visou a fortalecer a cidade como uma potência comercial. Além de gerar infraestrutura para receber maiores navios e em maior quantidade, a modernização compreendeu, sobretudo, a elaboração de uma nova

⁶⁶ Os dados da população compõem os relatórios apresentados por Saturnino de Brito para o plano de saneamento de Recife, publicados em 1917. Os dados apresentados por Brito, segundo Moreira (1994), precisam ser relativizados, visto que os números apresentados não correspondem à realidade, por não incluírem os mocambos na medida em que eles não pagavam impostos. Além disso, tais dados foram obtidos através de cálculos da estatística predial, julgados por Brito como mais eficientes; portanto, seu montante foi subestimado. Ver: BRITO, Saturnino de. **Saneamento de Recife**: descrição e relatórios. Recife: Imprensa Oficial, 1917. p. 74.

⁶⁷ Na tese de doutoramento, José Lira Tavares (1997), por meio de um exaustivo trabalho de comparação de discursos e práticas de variados campos técnicos, elenca os motivos da crítica à cidade histórica herdada da ocupação portuguesa.

imagem de cidade para seus habitantes e aqueles que chegavam à cidade.

No lugar dos sobrados coloniais e das habitações coletivas insalubres situadas em vielas (imagem 90), surgiam modernos edifícios ecléticos com escritórios, bancos, empresas seguradoras, firmas de comércio exportador e importador, lojas comerciais e confeitarias em largas avenidas calçadas, arborizadas e iluminadas, onde o pedestre podia caminhar tranquilamente separado do fluxo dos bondes e carroças, uma vez que os carros começaram a fazer parte da paisagem urbana apenas entre os anos 1920 e 1930.

Os novos edifícios enfatizavam o novo traçado urbano, os quarteirões das novas avenidas tinham formas geométricas variadas, explorava-se diferentes angulações em relação ao traçado pré-existente, aproximando-se de um traçado ortogonal. Os novos ângulos possibilitaram soluções com mais liberdade, particularmente nas esquinas, que ganhavam mais destaque. A nova Arquitetura seguia um novo padrão estilístico – o ecletismo (imagem 91), que, partindo da linguagem clássica, utilizava ornamentos e motivos históricos de períodos diferentes. Na nova paisagem não mais se avistavam as diferentes alturas dos edifícios com suas empenas e os telhados tradicionais de duas águas; os novos edifícios formavam blocos cujos telhados eram quase planos ou eram encobertos por platibandas ornamentadas. Mesmo as ruas que não foram atingidas pela reforma, como a Rua do Bom Jesus, tiveram suas fachadas remodeladas seguindo a moda dos novos edifícios (MOREIRA, 2022a, p. 160-162). Essa arquitetura fantasmagórica virou um símbolo de modernidade e *status* social almejado pelas elites, e seus motivos estéticos se espalharam pelo Bairro do Recife e pela cidade nos anos seguintes.

Com o aumento do tráfego no bairro, as reformas também incluíram o reparo da Ponte Buarque de Macedo, em 1923, que liga o Bairro do Recife ao bairro de Santo Antônio; a construção da ponte Maurício de Nassau, terminada em 1917; e a inauguração, em 1923, da Ponte Giratória, ligando o Bairro do Recife ao Cais de Santa Rita, em São José. O novo porto, os novos cais, o novo sistema viário e os trilhos dos bondes permitiram maior agilidade e velocidade às relações, como revelaram uma outra cidade, ou seja, aquela vista das novas pontes. Estas ações não apenas visavam melhorar a circulação e transporte, mas transformaram profundamente a fisionomia da cidade.⁶⁸

O novo bairro contrastava com seus circundantes não apenas pela nova fisionomia, mas por deixar de ser um bairro misto. Os bairros de Santo Antônio, São José e Boa Vista, também populosos e menos densos, conseguiram preservar uma dinamicidade de usos que o Bairro do Recife perdeu.

O bairro de Santo Antônio apresentava um desenho urbano mais ordenado (imagem

⁶⁸ Devido ao alargamento da atual Avenida Marques de Olinda, o Arco da Conceição, uma das portas do bairro portuário, foi demolido – assim como o Arco de Santo Antônio o foi para construção da Ponte Maurício de Nassau, como vimos, com a presença de órgãos que visavam a proteção do patrimônio. Como explicou Pontual e Santos (2021) e reiterou Moreira (2022a), essas demolições para melhoria da circulação não eram casos isolados.

94), herança do desenho regular holandês, e abrigava os edifícios públicos principais. Já continha muitos edifícios altos. Nos anos 1920 e 1930, o bairro começou a ganhar protagonismo como centro administrativo, comercial e cultural da cidade, visto que o Bairro do Recife passou a ser identificado como a entrada da cidade e do porto. No seu *Guia sentimental do Recife*, Gilberto Freyre (1942, p. 239) reforçou o caráter portuário do Bairro do Recife, anotando os grandes bancos, as seguradoras, os consulados e as firmas de importação e exportação, além dos modernos equipamentos.

Dada a sua posição no município, o bairro passou a sofrer maiores pressões tanto pelo aumento do tráfego trazido pelas reformas quanto pelo crescimento da Boa Vista e das áreas periféricas como um todo. Na sua porção norte está localizada a Praça da República, onde estão o Palácio do Governo, o Teatro de Santa Isabel e o Palácio da Justiça (construído em 1924), formando um importante espaço cívico da cidade, que atraía as famílias mais abastadas para seus jardins. Mas era a diversidade de serviços e comércios que conferia ao bairro a nova centralidade da cidade. O movimento do comércio, das repartições públicas, das casas de estudantes, pensões, casas de jogo, cafés e livrarias fazia circular um público composto por políticos, jornalistas, funcionários públicos, literatos, artistas, estudantes, profissionais diversos, isso porque lá estavam localizadas as sedes do *Diário de Pernambuco* (imagem 92) e da Faculdade de Direito do Recife – que funcionou até 1911 no antigo Convento de Espírito Santo, onde depois foi construído o Grande Hotel (1938).

Além das frentes d'água e da Praça da República, o bairro foi um importante local de lazer e encontro de uma boemia, como lembrou Dias (2011). Lá já estava o Teatro de Santa Isabel, onde as classes mais abastadas se reuniam para assistir peças, recitais e apresentações variadas. No bairro, posteriormente, recebeu os primeiros cinemas da cidade: como foi o Patê, inaugurado em 1909, seguido por Royal, Vitória e Moderno, que inicialmente era teatro e passou a exhibir filmes, também. Estas salas e as várias outras que foram abertas no bairro nas décadas seguintes, defende Saraiva (2017), tiveram um papel importante na dinâmica cultural da cidade, contribuindo para sua urbanidade. Uma boemia circulava e se encontrava nos cafés e livrarias, como lembra Cícero Dias (2011) sobre o Café Lafayette ser um ponto de encontro dos intelectuais, jornalistas e artistas da cidade. Como vimos, os dois ateliês do pintor estavam situados no bairro.⁶⁹

Pelas ruas do bairro circulou um público variado que, atraído pela diversidade de serviços e pelo comércio, provocou novas formas de sociabilidade e novas experiências no espaço público. As lojas mais luxuosas de vestiário ou as confeitarias chiques, por exemplo, se concentravam ao longo das ruas Nova, Palma, e da Imperatriz, esta já no bairro da Boa

⁶⁹ Silvia Couceiro (2003) fez um levantamento dos cafés que existiam nos bairros de Santo Antônio e São José, identificando a importância para urbanidade e diversidade dos bairros. Nos anos 1920, os cafés constituíam-se em espaços disputados não apenas nas noites, mas também durante o dia, por fregueses que procuravam os serviços que ofereciam e, sobretudo, as possibilidades de encontros, conversas e integração social que esses lugares ofereciam. Couceiro ainda destaca a importância das pensões, casas de cômodo e bordéis, com usos que contribuíam para a diversidade dos bairros.

Vista. Nessas vias, os usos dos edifícios era misto, sendo o térreo quase todo comercial, e os andares superiores ocupados por consultórios ou cabeleireiros. Para Moreira (2022a), ainda que novas formas de sociabilidade tenham emergido no espaço público, certos hábitos e personagens da cidade sobreviviam nas ruas do bairro de Santo Antônio: os ofícios tradicionais, como os vendedores de vassouras, cocada, frutas, peixe frito, tapioca, milho, comidas de milho e água de coco. Esses eixos conservavam diferentes tempos do mesmo lugar, como apresentou Dias nas obras *Recife lírica* (imagem 73), *Visão romântica do Porto do Recife* (imagem 130) e *Porto do Recife* (imagem 136); as duas últimas serão analisadas nesta seção.

A dinamicidade de usos e públicos fez crescer a demanda por novos edifícios que, cada vez mais altos, começaram timidamente a aparecer nos anos 1920, como os primeiros exemplos de arranha-céus, como veremos no Recife de Bruscky. Essa concentração devia-se também ao fato de que o bairro possuía importância essencial para a circulação entre os bairros da cidade, por funcionar como centro irradiador do sistema viário e ferroviário.

O bairro de São José, que fazia parte da Ilha de Santo Antônio, conhecido pelo comércio popular, também era um dos mais populosos e menos abastados, ocupando casas térreas ou mais baixas comparadas com as de Santo Antônio.⁷⁰ Tinha ruas mais estreitas e menor circulação de pessoas, destacou Moreira (2022a, p. 145), uma vez que “os moradores colocavam cadeiras nas calçadas e crianças brincavam na rua”. Era um bairro com forte ideia de pertencimento entre seus moradores, com uma paisagem tipicamente colonial – como documentam as fotografias de Manuel Tondella do final do século XIX e de Benício Dias nos anos 1930: uma paisagem dominada por uma horizontalidade talhada pelos telhados e empenas dos sobrados, rompida apenas pela verticalidade das torres das igrejas.

A Boa Vista, localizado na outra margem do Capibaribe, era o bairro que demarcava a transição entre o núcleo central e as áreas suburbanas e onde se podia identificar dois diferentes tipos de ocupação: no sul, mantinha-se um traçado urbano da era colonial, com a presença de ruas estreitas, altos sobrados, pátios e igrejas que delimitavam o desenho de suas ruas; enquanto as porções norte e oeste eram menos densas, com lotes maiores e casas isoladas. Esse tipo de ocupação residencial era similar aos bairros limítrofes que banhavam o Capibaribe, onde habitavam as classes altas e médias.

Durante a transição dos anos 1920 para os 1930, e sobretudo nos primeiros da nova década, o centro estava mais denso e seguia sua função comercial – nos bairros de Santo Antônio e da Boa Vista dominavam as atividades comerciais, enquanto São José mantinha seu caráter residencial. Apesar dos problemas crescentes de tráfego, Santo Antônio (imagem

⁷⁰ Segundo Moreira (1994, p. 75), o bairro de Santo Antônio possuía mais de 19 mil habitantes que ocupavam os 2.046 edifícios, cujo número de pavimentos variava entre térreo a quatro ou mais. Santo Antônio era o mais populoso, ficando apenas atrás do bairro de São José (22.726 habitantes) e Boa Vista (21.576 habitantes). Esses números, conforme alertou Moreira (1994, p. 75), não representavam a realidade, visto que, conforme vimos, desconsiderava os mocambos e sua população como dados.



90. Autor Desconhecido.

Rua Marques de Olinda no bairro do Recife, 1914, antes da reforma.



91. Propaganda dos edifícios na Praça Afonso Pena, atual Marco Zero, no Bairro do Recife com seus edifícios ecléticos em 1925.



92. Cartão Postal. Lembranças de Pernambuco. Carimbo datado de 14.08.1924. Reconhecemos: a Praça da Independência, também conhecida atualmente como Praça do Diário; Convento Du Ponho, atualmente conhecido como Igreja Nossa Senhora da Penha.



93. Capa da Revista Pernambuco, 1925. Propaganda do novo bairro do Derby.



94. Imagem da Rua Sigismundo Gonçalves, s/data.

A rua também já foi conhecida como Rua do Cabugá, ficava no trecho entre a Rua 1º de Março e Rua Nova e foi extinta com a demolição dos sobrados à direita para ampliação da Praça da Independência. Acima, a Rua 15 de Novembro (atual Rua do Imperador).

94) ainda possuía uma grande variedade de cafés e restaurantes e atraiu outros usos, como demonstram o Grande Hotel, que estava em construção em 1930, e inauguração do Hotel Central na Boa Vista (imagem 31) em 1928.⁷¹

Ao longo do Rio Capibaribe também cresceram o que Mário Lacerda de Melo chamou de *nódulos periféricos*:⁷² polos oriundos dos antigos núcleos suburbanos, como Várzea, Apipucos, Beberibe, Poço da Panela, entre outros. Esses nódulos eram vistos como relativamente isolados na malha urbana, mesmo sendo ligados ao centro por linhas de bondes e estradas carroçáveis que tornar-se-iam posteriormente as principais vias da cidade, como mostrou Moreira (2022) com o mapa esquemático do traçado ferroviário (anexo 01).

Em sintonia com esse movimento de modernização, foi elaborado um Plano de Saneamento do Recife (1905-1915), pelo engenheiro e sanitarista Saturnino de Brito, que dotou a cidade de um moderno sistema de esgotamento sanitário e de abastecimento de água.⁷³ O plano de Brito (imagem 99) foi importante para estruturação do Recife moderno, como explicou Moreira (1994, 2022a), pois deu suporte para uma série de ações que, somente décadas mais tarde, puderam ser executadas, como veremos no Recife de Paulo Bruscky.

No Recife, essas expansões ganharam um novo capítulo⁷⁴ com o governo do Estado sob o comando de Sérgio Loreto (1922-1926). Foram ações que tinham como foco a reforma de vários largos e praças nos núcleos suburbanos, mas sobretudo a expansão da cidade para periferias das áreas urbanas – como foi com a abertura da Avenida Boa Viagem e a ocupação

⁷¹ Os hotéis foram projetados por Giacomo Palumbo. Para saber mais sobre os edifícios, ver: Cortez (2021).

⁷² Mário Lacerda de Melo (1978, p. 61-62) descreve que, a partir do centro urbanizado, o Recife estendeu-se por cinco vias de circulação principais, configurando um esboço de expansão tentacular: Seu quadro de crescimento representava-se por um alongamento que, partindo do bairro de São José, estendia-se sobre o dique da época dos holandeses (hoje Rua Imperial) até Afogados, onde se trifurcava em vias de curta extensão, balizadas pelas estradas “do Sul”, “da Vitória” e “dos Remédios”; um segundo prolongamento partia da Boa Vista, alcançava Madalena e Torre, e deste bairro prosseguia ao longo da Estrada da Caxangá (hoje Avenida Caxangá) até a povoação do mesmo nome; uma terceira se ramificava também da Boa Vista, subia pela margem esquerda do Capibaribe, compreendendo sucessivamente os então subúrbios da Capunga, Santana, Casa Forte e Monteiro; uma quarta ramificação partia também da Boa Vista, seguindo pelo curso da maxambomba de Olinda, ligando aquele bairro a Encruzilhada e Campo Grande. Havia também uma linha transversal de ocupação suburbana que ligava Madalena e Afogados por meio da já mencionada Estrada dos Remédios.

⁷³ Ainda que já existisse um sistema de saneamento na cidade, o engenheiro identificou sérios problemas no sistema existente e teceu considerações nada animadoras sobre o estado higiênico geral da cidade, revelando os altos índices de mortalidade, a insalubridade das habitações, a falta de higiene da população e de uma série de atividades que ocorriam sem o mínimo de higiene como as feiras livres, matadouros, açougues e a presença de lixo nas vias públicas. Moreira (1994, 2022a) apresentou detalhadamente os aspectos estudados, estratégias e os impactos do plano de Brito tiveram para o processo de modernização do Recife.

⁷⁴ Isto porque, segundo explicam Moreira e Saraiva (2020), os prefeitos Manuel Antônio de Moraes Rego (1915-1919) e Eduardo Lima Castro (1920-1921) não puderam empreender grandes obras na cidade, mas colocaram em prática programas de calçamento urbano, além de ações de ajardinamento e arborização.

da campina do Derby.⁷⁵ Todavia, como explicou Moreira (2022b), a ocupação do Derby implicou muito mais do que a construção e implantação de um quartel e a definição de uma zona de expansão da cidade; o novo bairro tinha seu traçado baseado nos princípios das cidades-jardim inglesas, diferindo completamente da cidade colonial portuguesa. Sob a perspectiva do olhar de pássaro, percebe-se que o conjunto do parque era cercado por palacetes isolados no lote, o quartel⁷⁶ e a Faculdade de Medicina.⁷⁷ Os espaços livres eram outro ponto forte do novo bairro, de onde se podia observar as emergentes sensibilidades modernas, como competições esportivas, desfiles, paradas escolares e militares, além de passeios de automóvel.⁷⁸ A urbanização desses subúrbios molhados e os novos eixos viários aproximaram regiões distantes da cidade, que tinha o Capibaribe como elemento articulador, conforme apresentou Dias nas suas pinturas *Eu vi o mundo...* (imagem 108), *Visão romântica do Porto do Recife* (imagem 130), *Canavial* (imagem 58), *Coqueiral* (imagem 59), *Moça na paisagem* (imagem 60). A urbanização aproximou não apenas o centro urbanizado aos subúrbios, como também o rural do urbano, seja pela expansão da mancha urbana, seja pela conexão estabelecida por estradas, linhas de bondes e linhas ferroviárias.

Essa nova paisagem urbana também incluía o litoral com a abertura da Avenida Beira-mar.⁷⁹ A intenção foi criar uma avenida e um novo bairro para a cidade no litoral, que já vinha sendo utilizado pela população para banhos de mar⁸⁰. A obra durou pouco mais de dois anos (entre abril de 1924 e outubro de 1926) e compreendeu a pavimentação do acesso do centro

75 Esta região, até o início dos anos 1920, era uma área alagada, praticamente desocupada e relativamente próxima dos bairros centrais e às margens do Capibaribe. Sendo uma zona de expansão natural, essa localidade foi alvo de um ousado e fracassado plano de ocupação idealizado pelo empresário Delmiro Gouveia no final do século XIX, que propôs a construção de mercado público, um luxuoso hotel, um velódromo e um pavilhão de diversões, além de outros atrativos. Ainda que tenha fracassado, a ideia de locar na região um equipamento urbano se manteve, visto que a área foi comprada pela prefeitura para a construção de um quartel para alojar 2º Batalhão de Força Pública.

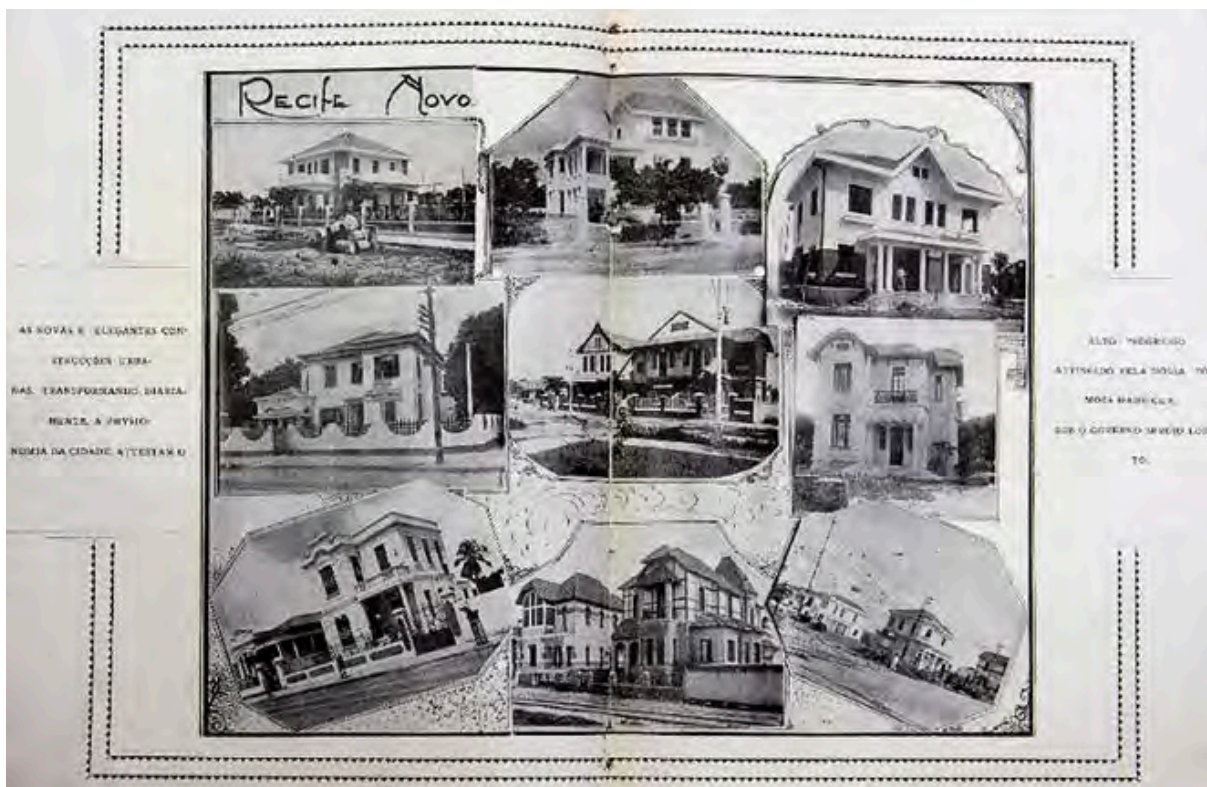
76 O novo edifício seguia o mesmo estilo arquitetônico dos novos edifícios do bairro portuário. Além de marcar o eixo estruturador do traçado do novo bairro, sua volumetria era mais horizontal, na qual se destaca uma parte central mais alta, que oferece uma observação privilegiada do entorno, fato importante para o tipo de uso.

77 O edifício foi implantado próximo ao quartel e ao Rio Capibaribe e é de autoria de Giacomo Palumbo. Diferentemente da arquitetura do quartel, a da Faculdade de Medicina buscou uma conciliação entre as formas clássicas e neocolonial, um estilo arquitetônico que vinha se firmando como estilo nacional nos anos 1920, por defender que a Arquitetura brasileira voltasse a atender às necessidades do clima e dos costumes brasileiros por meio do resgate da Arquitetura do passado colonial. Sobre o edifício da Faculdade, ver: Cortez (2021).

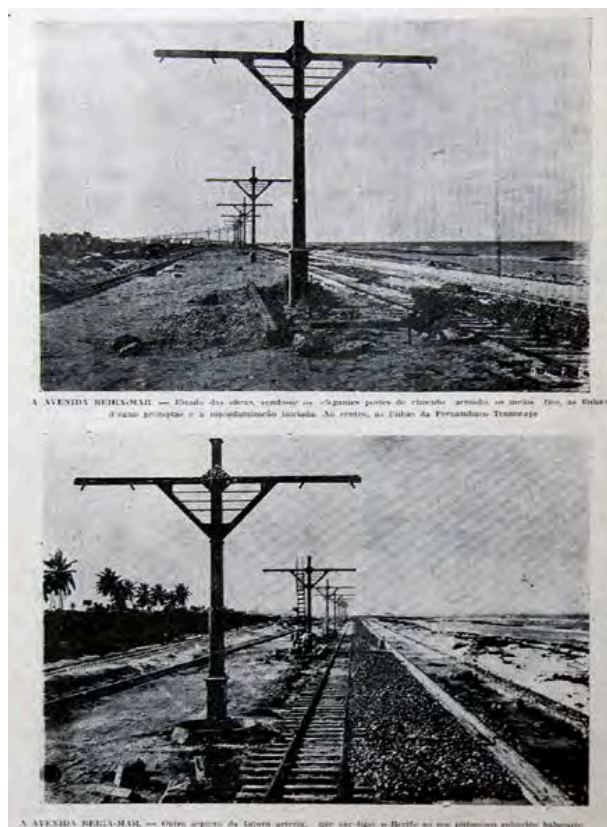
78 Sobre os detalhes da urbanização do bairro do Derby ver: Moreira e Saraiva (2020) e Moreira (2022b).

79 Segundo Moreira e Saraiva (2020), a abertura da Avenida Beira-mar foi uma intervenção polêmica e gerou grandes repercussões na cidade. Ainda que a região já fosse utilizada pela população para banhos de mar, foi com a abertura da avenida que a região começou a ganhar feições de bairro. Com 5 km de extensão, a via ligava o referido núcleo até o bairro do Pina, cuja ligação com a região central foi possível por meio da reconstrução de uma ponte e uma outra avenida. Sobre os detalhes da intervenção, ver: Moreira e Saraiva (2020) e Moreira (2022b).

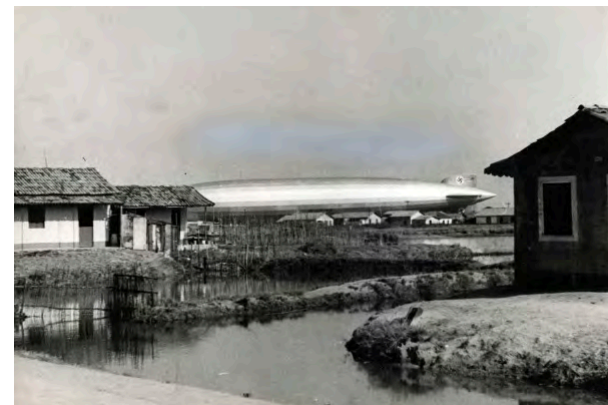
80 Segundo relata Gilberto Freyre (1937), durante parte do século XIX as praias eram utilizadas como lugar de despejo, onde se atiravam detritos, águas servidas, lixo, animais e escravizados mortos, sendo vistas como lugares dos quais se devia guardar certa distância. Nessa época, as famílias do Recife passavam a estação mais quente em arrabaldes como Poço da Panela, Monteiro, Caxangá, em busca de melhor clima, de ares mais saudáveis e dos banhos de rio.



95. Propaganda dos Palacetes do Recife na década de 1920, localizados no Derby e Av. Beira Mar.



96. Imagem da Avenida Beira-Mar (atual Avenida Boa Viagem) publicada na *Revista Pernambuco*. Já há a presença dos trilhos e posteamto para os bondes.



97. Imagem do Quartel do Batalhão da Força Pública e Parque do Derby.

98. Postal do Zeppelin no campo do Jiquiá, s/data.

à Baía do Pina, a construção de uma ponte, além da criação de aterros para abertura tanto da Avenida Beira-mar como de vias auxiliares. Todo novo traçado foi pavimentado; havia ainda iluminação, arborização e um sistema de galerias de águas pluviais. O novo bairro ainda ganhou um sistema de bonde elétricos que o conectava ao centro da cidade (imagem 96).

Ainda que tenham sido rápidas sua construção e ocupação, esta se restringiu apenas a certo número de lotes, todos ocupados com palacetes e chalés exclusivamente em sua faixa lindeira. A Avenida Beira-mar foi bem-aceita por parte da população, tornando-se um lugar predileto para o lazer. Muitos passaram a se deslocar para lá, em bondes ou em automóveis, para usufruir do banho de mar. Esses trabalhos de expansão da cidade – junto com a expansão do sistema de bondes elétricos,⁸¹ a nova Lei Municipal de 1919⁸² e a chegada dos primeiros automóveis – iriam propiciar um outro tipo de ocupação das áreas suburbanas, contribuindo para a construção do Recife até os tempos de hoje.

Enquanto o estado concentrava suas ações entorno da expansão urbana, a prefeitura sob o comando de Antônio de Góis (1922-1925) encarregou-se de executar várias obras pontuais e de menor impacto, como a modernização, calçamento e retificação do traçado de antigos largos e praças em diversos e variados pontos da cidade, além da construção de mercados públicos no lugar das feiras. As intervenções, como detalha Moreira (2022, p. 192-200), ocorriam em posições estratégicas na estrutura urbana e contribuíram para

81 Recife já possuía um sistema de bonde puxados a tração animal e as maxambombas, um sistema de pequenos trens a vapor que conectava o centro aos bairros mais distantes e à cidade vizinha Olinda. O serviço de bondes elétricos inicia-se com a empresa Pernambuco Transway & Company Ltd., que inaugura a primeira linha em 13 de maio de 1914, ligando o Bairro do Recife à Praça Maciel Pinheiro e, por outra linha, ao Cabanga. Em julho do mesmo ano, inicia-se o tráfego na nova linha elétrica da Soledade e, em outubro, inaugurou-se a do Jiquiá, e a linha de bondes a vapor entre Recife e Olinda é eletrificada. No ano de 1915, o bonde elétrico é inaugurado em Ponte d'Uchoa. Em 1916, inaugura-se a linha elétrica para Dois Irmãos. As linhas de bondes elétricos para Beberibe e Tejipió foram inauguradas em junho de 1922 e, no ano seguinte, iniciam-se os trabalhos de assentamento da linha mais extensa do Recife, a de Boa Viagem, cuja inauguração ocorreu em outubro de 1924. No mesmo ano, inaugura-se a linha da Avenida Beira-mar. No ano de 1951, termina o tráfego de bondes da área insular do Recife até Santo Antônio. Em 1953, só existiam quatro linhas em operação: Dois Irmãos, Beberibe, Campo Grande/Peixinhos e Olinda. Em meados de 1955, o serviço de bondes elétricos da cidade é extinto. Finda-se assim, no Recife, a trajetória dos bondes, transportes que contribuíram para o desenvolvimento da área portuária e do centro da cidade, como também para a consolidação de uma estrutura urbana crescendo ao longo das vias de circulação (SOUZA, 2006, p. 45-46).

82 Trata da regulamentação de construção do Recife (Lei nº 1.051, de 11 de setembro de 1919). Também determinou parâmetros específicos que nortearam a ocupação de amplas áreas da cidade nessa época. A lei dividiu a cidade em quatro perímetros: 1º) principal, 2º) urbano, 3º) suburbano e 4º) rural. Enquanto no 1º perímetro (Bairro do Recife, de Santo Antônio, de São José e de parte da Boa Vista) os edifícios poderiam se manter no alinhamento, no 2º e no 3º perímetros o regulamento exigia afastamentos laterais e recuo frontal, de 3 e 5 m respectivamente, para atender aos requisitos de ventilação e iluminação. Para saber mais sobre as novas regras, ver Reynaldo (2017).

intelectuais nas décadas de 1920 e 1930.

No Recife, como em várias cidades brasileiras, a modernização urbana antecedeu o debate sobre a modernização da Arquitetura, preparando e encontrando, ao mesmo tempo, um terreno favorável. Os diversos estudos, desde o clássico ensaio de Souza Barros (1972) até os mais recentes, assinalam que, na cidade, já no início da década de 1920, grande parte das elites culturais – setores tradicionais canavieiros em decadência e os novos grupos modernos urbanos em ascensão – eram conhecedores e amantes do Modernismo. Na voz de vários historiadores, essa década é um dos “momentos históricos significativos da tensão entre o moderno e o tradicional.”⁸⁵ Tensões que se expressavam nos debates dos seus intelectuais, nas notícias e opiniões registradas na imprensa, no cotidiano invadido por certas invenções e hábitos modernos” (REZENDE, 1997, p. 30).

As primeiras décadas do século foram marcadas por obras de urbanização, embelezamento e expansão da cidade. Como vimos, ainda Cícero Dias tenha deixado o Brasil em 1937, pôde assistir o que Moreira (1994) e Pontual (1999) defenderam ser um novo capítulo da modernização do Recife, no período que se estendeu do final da década de 1920 até o final da década de 1940 – quando a cidade foi palco de uma intensa discussão que incorporou os temas do Urbanismo moderno. Nesse período, uma série de planos, conforme explicou Pontual (1999), propunham uma imagem de uma cidade futura, bela e radiosa, onde a monumentalidade se interligaria a aspectos técnicos, práticos e funcionais, visando a criar uma cidade ordenada e disciplinada em oposição ao caos da cidade espontânea e intuitiva; portanto, diferente da cidade tradicional portuguesa ou daquela que tinha no mocambo um tipo e modo de ocupação, ambas vistas como insalubres.

O ideário de Urbanismo moderno adquiriu visibilidade no Recife por meio dos planos de reforma e expansão, por incorporarem a noção de previsão e de modelo funcional de cidade; pelas grandes demolições; pela definição de um traçado viário e zoneamento por áreas com funções exclusivas; na adoção da salubridade e higienização – insolação, ventilação e iluminação das ruas e edifícios; na preferência pela verticalização das edificações nas áreas centrais; valorização das áreas verdes com a construção de parques, praças e jardins. A cidade planejada fascinava, defendeu Pontual (1999), na medida em que configurava a imagem de um progresso citadino (imagem 96).

As reformas empreendidas modificaram o perfil da antiga cidade e despertaram tensões, que se expressavam nos debates dos seus intelectuais, nas notícias e opiniões registradas na imprensa, no cotidiano invadido por certas invenções e hábitos modernos. Rezende (1997, p. 30) lembrou que a onda modernizadora “causou realmente espanto e deslumbramento, medos e desejos”, sendo a cidade o espaço onde ganhou maior dimensão. Assim como em várias cidades do mundo, o processo de modernização e a busca pela imagem

85 Diversos estudos e depoimentos relatam essa tensão entre Futurismo e Regionalismo tradicionalista. Para mais detalhes, ver, entre outros: Joaquim Inojosa (1924, 1969), Neroaldo de Azevedo (1996) e Souza Barros (1972).

transformar o caráter da relação cidade-subúrbio.⁸³

A partir deste momento, a imagem do Recife era associada a praia à sua Avenida Beira-mar, assim como a então capital federal fazia com a Avenida Copacabana, e o verde do bairro do Derby seria associado aos bairros-jardim paulistanos; sendo, portanto, almejados signos da modernidade (imagens 93, 95 e 97). Não eram apenas novos modelos de ocupação, mas sobretudo a busca de uma imagem de cidade oposta à cidade tradicional portuguesa, que, segundo eles, seria acanhada, com vielas, sujas e estreitas e casas apinhadas umas sobre as outras, onde o ar dificilmente penetra.

Se a cidade tinha seus bairros aristocráticos pontuados por palacetes e por ruas e avenidas largas, retilíneas e arborizadas, havia também o outro lado dessa moeda. Nesse período, formaram-se novos espaços na cidade ocupados, predominantemente, por habitações de setores populares de baixa renda: os mocambos que ocupavam tanto as planícies alagadas como os morros que cercavam a cidade (imagem 98).

Segundo dados da época,⁸⁴ cerca de metade da população habitava mocambos localizados principalmente no Cabanga e na face sul da Rua Imperial, mas também no Pina, nas atuais regiões de Encanta Moça e Brasília Teimosa; no Hipódromo; e em Campo Grande, nas áreas alagadiças próximas aos vários rios e canais que cortam a cidade. Essa mancha de ocupação pode ser considerada periférica não apenas por estar nas bordas ou em meio às zonas de expansão de uma cidade planejada, mas porque crescia sem acesso às benfeitorias modernas. Ainda que Dias tenha pintado os mocambos e as habitações populares, como nas pinturas *Canavial* (imagem 59) e *Praia de Piedade* (imagem 61), por exemplo, estas não são apresentadas dentro de um ambiente urbano ou às margens dele. As representações dessas tipologias estão em diálogo com os ambientes rural ou litorâneo, não apresentando os conflitos com a moderna paisagem urbana, ainda que Dias estivesse mais próximo de uma cena intelectual e artística que começava a discutir sobre os problemas e a qualidade dos mocambos. Se nesse período se intensificou o desenvolvimento industrial, melhoraram-se os padrões de conforto e a qualidade de vida; esta, entretanto, não alcançou a todos, sobretudo aquela maioria oriunda da escravidão. Em sua tese de doutorado, José Lira (1997) traçou um quadro magistral que mostra como o mocambo passou a ser representado e problematizado como objeto de intervenção de saúde pública entre os meios técnicos e

83 O subúrbio, explica Moreira (2022b), ganhara uma outra conotação: não mais se referia à noção dos arrabaldes sonolentos e pitorescos descrita pelos memorialistas do final do século XIX e início do século XX, nem dos subúrbios norte-americanos dos anos 1930 em diante. O termo “subúrbio” compreende um tipo de ocupação urbana distinto dos padrões tipológicos dos sobrados das áreas centrais, adotando um padrão de casas isoladas no lote para famílias de classe média e alta, mas em áreas pouco densas e lindeiras ao centro ou aos arrabaldes, acessadas por linhas de bonde ou automóveis privados, mas definitivamente ligadas à cidade, ao contrário dos exemplares norte-americanos.

84 Segundo os dados coletados por Moreira (2022b), o recenseamento de 1923 registra o Recife tinha uma população de 313 mil pessoas, com 19.079 residências e 19.947 mocambos – ou seja, pouco mais de 50% de todas as residências eram mocambos. Em 1913, os dados indicam que existiam 16.347 mocambos em um total de 37.735 edificações (43,3%).



99. Imagem do Projeto de Melhoramentos do Recife, 1917.

da modernidade influenciaram movimentos culturais e artísticos no Brasil.

O processo de modernização estimulou movimentos culturais em Pernambuco, que, inspirados na Semana de Arte Moderna de 1922, debatiam se a nova imagem do Brasil moderno romperia com o seu passado ou manteria os laços com ele. Os debates entre tradição e progresso estão representados no contraponto entre Gilberto Freyre, fundador do Movimento Regionalista (1926), e Joaquim Inojosa, simpatizante do Modernismo da Semana de 1922.

A convivência entre velho e novo ou progresso e tradição foi registrada nas páginas dos jornais, revistas, propagandas, nas novas diversões que surgem marcadas pela presença da tecnologia e anunciavam os primórdios da cultura de massa, como o cinema. Essa tensão norteou grande parte das discussões sobre o futuro da cidade por décadas, envolvendo intelectuais de diversos campos, como Sociologia, História, Arquitetura, Letras, artes e até mesmo religião. Dias estava envolvido nessa arena e suas obras, como veremos, pareciam estabelecer um diálogo entre as visões, uma espécie de conciliação entre vertentes aparentemente antagônicas.

2.2.2 Arena Cultural: anos 1920 e 1930

O processo de modernização da cidade ocorreu paralelamente a um notável florescimento cultural nas décadas de 1920 e 1930, com a presença de escritores, poetas, jornalistas, intelectuais e pintores. Essa efervescência cultural se alinhou à consolidação e criação de instituições culturais e educacionais que solidificaram a posição do Recife como um centro importante para a região Nordeste. O Recife se destacava como um importante centro cultural na região, com uma elite intelectual e instituições de ensino renomadas na década de 1920. Entre essas instituições estavam a Faculdade de Direito, o Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano (1862), a Academia Pernambucana de Letras (1901), a Escola de Engenharia (1895) e a Escola de Medicina (1920), como apontou Barros (1972).

Na década de 1920, após os impactos da gripe espanhola, a cidade conquistava novos espaços urbanos e possuía a quarta maior população do Brasil.⁸⁶ Esse contexto marcou o início de um renascimento vibrante da vida urbana no Recife. Cafés, cinemas e restaurantes surgiram, enriquecendo a cultura local. A cidade já abrigava uma proliferação de jornais e revistas, incluindo o *Diário de Pernambuco*, *A Província*, *Jornal do Commercio*, *Jornal Pequeno*, *Jornal do Recife*, *Revista de Pernambuco*, *Revista da Cidade*, *A Pilbéria* e a *Revista do Norte*. As matérias publicadas nesses meios eram discutidas em cafés, especialmente no

⁸⁶ Segundo o recenseamento do Brasil realizado em 1920, o Recife tinha uma população de 238.843 habitantes. Ver: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=26463>>. Acesso em: maio de 2022.



100. Vista aérea do Bairro do Recife, s/data.

Na foto o bairro já havia passado pela remodelação. A ponte Maurício de Nassau que liga o bairro portuário ao bairro de Santo Antônio ainda não aparece com o perfil que tem hoje. O bairro de Santo Antônio ainda guardava a fisionomia do período colonial.

bairro de Santo Antônio, por intelectuais, jornalistas, políticos, estudantes e profissionais, refletindo o dinamismo social e cultural da época.⁸⁷

Naquela época, a imprensa tinha um poder de divulgação significativo, e intelectuais e especialistas frequentemente se associavam a ela para obter reconhecimento. Devido às limitações dos meios de publicação, os jornais se tornavam a principal forma de disseminação do conhecimento. Assim, era comum que intelectuais e especialistas colaborassem na imprensa, mesmo que suas contribuições fossem mais informativas do que especializadas em seus campos de atuação, explicou Barros (1985, p. 180). Foi por meio dela que romancistas, ensaístas e poetas ganharam relevância e admiração do público letrado, como, por exemplo, Ascenso Ferreira, Manuel Bandeira, Mário Sette ou Lucilo Varejão.

A comunicação de massa retratou a modernidade que invadia a cidade por meio de experiências urbanas como desfiles, competições esportivas, passeios de automóvel e voos pioneiros. A cidade, vista pela perspectiva da imprensa, tornou-se um amplo palco para atividades ao ar livre, como evidenciado nas multidões que se reuniam para observar as exibições dos aviadores, os *raids* transatlânticos dos anos 1920 e a chegada do Graf Zeppelin em maio de 1930 (imagem 100). Este evento representou um marco crucial na modernização do Recife e sua integração nas redes regulares de comunicação com a Europa.⁸⁸ Sua chegada foi um grande evento público que reuniu mais de 15 mil pessoas, como descreveu o poeta pernambucano Ascenso Ferreira (1895-1965), que fez questão de registrar, sob forma de poema, sua homenagem e perplexidade:

Apontou!
 Parece uma baleia se movendo no mar
 Parece um navio avoando nos ares
 Credo, isso é invento do cão!
 Ó coisa bonita danada!
 Viva seu Zé Pelim!

O futebol também pode ser considerado um dos fenômenos da modernidade. No início dos anos 1920, cinco times de futebol já haviam sido fundados: Clube Náutico do Capibaribe (1901), Sport Clube do Recife (1905), Santa Cruz Futebol Clube (1914), América Futebol Clube (1914) e Sport Club Flamengo (1914-1947). O futebol representou uma nova fonte de lazer que reunia as diversas camadas sociais da cidade, sobretudo as

⁸⁷ Esses veículos de comunicação também desempenharam um papel fundamental na promoção do consumo por meio de anúncios publicitários. Sobre a História da imprensa em Pernambuco ver: NASCIMENTO, Luís Manuel Domingues do. **História da imprensa de Pernambuco (1821-1954)**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1972.

⁸⁸ Entre 1930 e 1938, o Recife foi uma das primeiras cidades na América com conexão direta para a Europa, especialmente para a Alemanha. Em 1930, como o Rio de Janeiro não possuía instalações adequadas para receber o Zeppelin, o dirigível atracava na cidade do Recife, onde os passageiros desembarcavam e seguiam viagem para o Rio de Janeiro em aviões. Apenas em 1936 a instalação de atracação foi inaugurada no Rio de Janeiro, iniciando assim uma linha regular de transportes aéreos que fazia a ligação entre o Rio de Janeiro e a cidade de Frankfurt, na Alemanha, com escala no Recife.

camadas da população menos favorecidas, que tomavam as ruas do Recife nos dias de jogo.⁸⁹

As ruas e espaços públicos passaram a ser frequentados gradualmente pelas classes médias e altas, permitindo o surgimento de novas atividades de lazer e esportes. Um marco importante desse processo foi a realização da Exposição Geral de Pernambuco, em outubro e novembro de 1924, que teve como local o Derby, onde hoje funciona o Quartel da Polícia Militar (imagem 99). Com essa exposição, o governo de Sérgio Loreto procurou associar o estado a um dos maiores símbolos de progresso da época e ao exibicionismo burguês representado pelas exposições universais e nacionais.⁹⁰

Na sua tese de doutorado, Silvia Couceiro (2003) estudou as festas e atividades de lazer adotadas pelos recifenses nos anos 1920. Entre as diversas modalidades esportivas, como hipismo, remo, boxe, tênis, atletismo, natação, polo aquático, ciclismo e iatismo, houve uma mudança notável na experiência do espaço público nas ruas (imagem 104 e 105). Nessa época, em que a saúde, a higiene e a beleza eram valorizadas, as atividades ao ar livre, como passeios em parques, piqueniques e excursões de automóvel, ofereciam ar puro e contato com a natureza. Os parques de diversões também se tornaram populares, atraindo multidões em busca de diversão, como destacou Couceiro (2003, p. 103-104). Conforme documentaram os jornais da época, essas novas atividades realçavam a presença de famílias e políticos como parte do novo cenário da cidade moderna.

O banho de mar – que no final do século XIX já era um lazer comum nas praias de Olinda e na casa de banhos⁹¹ – ganhou novo impulso com a abertura da Avenida Beira-mar e a chegada das linhas de bonde à região sul da cidade, permitindo a esse hábito se popularizar. A praia passou a significar a oportunidade de encontros, o uso de roupas leves, exposição ao sol, corpos à mostra, prática de esportes e brincadeiras na areia.⁹² Em resumo, as praias e o veraneio se tornaram sinônimos de lazer e relaxamento, oferecendo um escape do agitado e frenético estilo de vida da cidade.

Os núcleos de diversão se multiplicavam com o surgimento de clubes esportivos

⁸⁹ Os jogos mexiam com a dinâmica da cidade, pois reunia uma multidão nas proximidades dos locais de jogo e consequentemente o comércio ambulante configuravam um ambiente festivo, uma celebração do povo que tomavam as ruas da cidade. Ver: <http://blogs.diariodepernambuco.com.br/esportes/2016/05/06/centenario-o-classico-das-multidoes-se-espalha-no-recife-alem-dos-90-minutos/>. Acesso em: 8 abril de 2022. Sobre a história do futebol no Recife, ver: LIMA, Eduardo José Silva Lima. **Recife entra em campo: história social do futebol no Recife (1905-1937)**. 2013. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife.

⁹⁰ Sobre papel das exposições, ver: SCHWARCZ, Lília Moritz. *As Exposições Universais: festas do trabalho, festas do progresso*. In: **As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

⁹¹ A Casa de Banhos foi construída nos arrecifes do cais do porto em finais do século XIX. O estabelecimento era privado e oferecia um banho de mar seguro, cercado por cordas e protegido por cabos de aço, jogos e esportes modernos, além de pensão e restaurante. A casa fechou em 1924 devido a um incêndio.

⁹² Segundo Couceiro (2003, p. 107), os veraneios eram marcados por uma série de atividades animadas, incluindo retretas musicais, eventos de dança, barracas de entretenimento, passeios diurnos e festas, que eram amplamente divulgadas nos jornais e panfletos sociais. Essas publicações também continham curiosidades sobre flertes e brincadeiras entre os frequentadores dos balneários.

e sociais como o Clube Internacional (1889), o British Country Club (1920) e Clube Alemão do Recife (1920), que promoviam grande bailes para a elite. Pouco a pouco os hábitos provincianos iam sendo alterados. O cinema teve papel importante nesse processo de renovação cultural, seja pela abertura de várias salas na região central (imagem 101 e 102) como também em pontos periféricos (REZENDE, 1997; SARAIVA, 2017). Ele trouxe uma nova rotina para quem morava no Recife.

A disputa entre as salas exibidoras era grande. O Recife perdera, aos poucos, seus fortes ares provincianos. Novas diversões foram assumindo lugares no gosto da população, motivando deslumbraamentos. [...] Com o cinema, o Recife alarga os seus horários noturnos, movimenta-se mais o centro da cidade, mais assuntos para conversar, novos ídolos, novas sedução, novos e agitados pontos de encontro. Não se fica mais restrito às festas de fim de ano, aos fandangos, aos pastoris, aos mamulengos ou mesmo aos circos de cavalinhos que divertiram a todos (REZENDE, 1997, p. 77-78).

As festas de lançamentos de filmes, como as promovidas pelo proprietário do Cine Royal, (imagem 101), demonstram como o cinema era celebrado pela sociedade local. Esse cenário permitiu a formação de uma cena artística de cinema (realizadores) que ficou conhecida como o Ciclo do Recife.⁹³ Nos filmes exibidos, segundo Rezende (1997) e Saraiva (2017), era possível assistir as cenas do cotidiano recifense e americanas. O cinema americano exerceu grande influência sobre a elite local e os novos ricos, instigando-os a “contratar o arquiteto capaz de realizar seu sonho de ter um pequeno castelo eclético ou em estilo missões, de aspecto hollywoodiano, glamouroso, situado à Avenida Beira-mar, doravante local preferido das residências de veraneio das famílias ricas” (NASLAVSKY, 1998, p. 37-38).

Com as inversões modernas, as ruas ganharam uma nova dinamicidade, seja pela presença de novas atividades e usos, seja pela manutenção de certas tradições. A cidade era palco não apenas das novas atividades esportivas e recreativas – como futebol, remo, corridas de cavalo, parques de diversões, sociedades recreativas, circos, cinemas, teatros, cabarés e cafés-concerto – que atraíam multidões de curiosos sedentos por novas experiências, como também era cenário de uma série de atividades que resistiam e pareciam opostas à imagem de progresso atrelada às ações modernizadoras – tais como corridas de touros, brigas de galo, festas de igrejas, manifestações diversas, como fandangos, pastoris, mamulengos, bailes públicos, comemorações de datas cívicas e festejos de época, como o Carnaval, Ano-novo, São-jão e Semana Santa. Couceiro (re)construiu esta imagem:

as mil e uma situações e possibilidades de convívio e trocas culturais

93 Na década de 1920 ocorreu em Pernambuco um dos mais marcantes ciclos regionais do cinema brasileiro, hoje conhecido como o Ciclo do Recife, um movimento de produção cinematográfica envolvendo cerca de 30 jovens da classe média que, de 1923 a 1931, realizaram treze longas-metragens. Uma série de filmes (documentários e ficcionais) foram produzidos e rodados no Recife: além de entretenimento, essas produções podem ser consideradas documentos de como viam e narravam o cotidiano da cidade entre os anos 1920 e 1930. Sobre as relações entre o cinema e a modernização do Recife, ver Saraiva (2015, 2017).

icado
nain-
te e
de
ções,
lia o
a ao
cisco

d. Maria Kouger Pessoa;
o pequeno José, filho do sr. Vicente Coe-
lho.

X

ARTES E DIVERSÕES

Inaugurou-se hontem, às 7 horas da noite, o *Cinema-Pathé*, estabelecimento montado a capricho e no prédio n. 45, à rua Barão da Victoria, onde por muito tempo esteve a *Sapataria Costa Campos*. Em frente ao edificio tocava uma banda da força publica e no salão de espectaculos magnifica orchestra contratada para todas as sessões nocturnas e diurnas.

A concorrência esteve numerosa e as fitas exhibidas agradaram bastante aos espectadores.

Hoje, de meio dia às 4 da tarde, haverá espectaculos, e de 6 às 10 da noite, sendo estes os preços das entradas: 1\$ para cadeiras e 500 reis geraes.

Deamanha em diante, soubemos, será augmentado o numero da ventiladores, pois, com a sala repleta, o calor se torna sobremodo excessivo.

P
I
bli
1.
ção
te,
diu
ra,
Foi

S
dida
cão
no é
do
abal



101. Notícia de inauguração do Cinema Pathé, 28 jul 1909, Recife.

102. Fachada do cinema Royal, na Rua Nova, em 1925, na estreia do filme pernambucano "Aitaré na praia".

103. Alexandre Berzin
Chegada do Hindenburg em Recife, 1936.
Acervo do Museu da Cidade do Recife.

104. Foto do dia da chegada do Jahú ao Recife, em 1927. O evento reuniu uma multidão para assistir o que era considerado o símbolo do avanço, poder e progresso do homem.



105. Imagem publicada no jornal em 1929 das regatas de domingo que reunia uma multidão as margens do Rio Capibaribe nos Bairros da Boa Vista e Santo Antônio.



constituem um exercício de imaginação fascinante: senhoras elegantes, freqüentadoras do five o'clock tea nas confeitarias da Rua Nova, também se serviam das pamonhas ou acarajés vendidos pelas quituteiras nas festas religiosas do pátio da Igreja do Carmo; trabalhadores e operários, freqüentadores dos pastoris profanos em que os “velhos” brincavam e soltavam loas de duplo sentido para a platéia, assistiam às fitas de Chaplin, Tom Mix e de outros astros americanos projetadas nos cines Glória e Ideal no bairro de São José; senhores que lotavam as temporadas líricas, concertos e recitais de ópera no Santa Isabel (COUCEIRO, 2003, p. 83).

Essas transformações dos costumes e os novos hábitos de entretenimento, todavia, fizeram crescer a preocupação das autoridades governamentais e das forças policiais. Conforme observou Couceiro (2003), esse contexto de excessos e conflitos frequentes era repetidamente objeto de queixas tanto da imprensa quanto da elite.⁹⁴ Ao mesmo tempo que se vê um grande ganho em novas experiências, o final dos anos 1920 também se configurou como um tempo de controles. Como vimos, não eram apenas as obras de modernização que tentavam disciplinar e pôr ordem a cidade e seus habitantes, mas também um conjunto de ações que controlava, ou tentava controlar, as formas de divertimentos e expressão.

A nova paisagem urbana, a modernização dos meios de comunicação e o impacto desses processos nos hábitos marcam (e são) pontos de resistência dos intelectuais. No decorrer de pouquíssimos anos, pouco mais que duas décadas, eles tiveram de processar, inclusive na própria biografia, mudanças que afetaram as relações tradicionais, modos de produzir e difundir cultura, estilos comportamentos, modalidades de consagração e o funcionamento das instituições.

As reações giravam entorno de um aparente antagonismo entre o moderno e o tradicional. Se as novas máquinas que circulavam pela cidade, as diversões importadas, os novos hábitos urbanos seduziam e impulsionavam o desejo pelo novo, a forte presença do passado que se contrapunha ao considerado moderno gerou uma tensão que norteou grande parte das discussões sobre o futuro da cidade, envolvendo intelectuais de diversos campos. Cícero Dias foi testemunha e esteve envolvido nessa arena cultural. Suas obras e biografia confundem-se e, como veremos, parecem estabelecer um diálogo entre as visões sobre a modernidade recifense.

O Recife oferecia um clima propício à reflexão região e modernidade. Impulsionados pelas ideias vindas Semana de Arte Moderna de 1922, os debates se dividiam entre as visões da modernidade ligadas uma à tradição e outra ao progresso, lideradas por Gilberto Freyre

94 Na sua tese, Couceiro (2003) observa que, com o código, as autoridades policiais tentavam exercer seu poder sobre os momentos de folia e brincadeira da população. Em 1928, durante o governo de Estácio Coimbra, com objetivo de sistematizar o controle, foi criado um código de normas direcionado aos divertimentos públicos, intitulado Instruções Regulamentares para Teatros e Diversões.

e Joaquim Inojosa,⁹⁵ respectivamente. Aparentemente realizado entre pontos de vista antagônicos, o confronto entre as ideias do grupo liderado por Inojosa e do outro por Freyre foi fundamental para o desenvolvimento das reflexões da década de 1920.⁹⁶

O projeto *Regionalista Tradicionalista*⁹⁷ uniu uma aspiração que era compartilhada por vários outros intelectuais pernambucanos, que acontecia há alguns anos antes das informações trazidas por Inojosa sobre a Semana de 1922. As ideias de Freyre corroboravam uma manifestação cultural que seria uma reação à posição cada vez mais periférica que a região ocupava dos pontos de vista político, econômico e cultural, graças à decadência econômica que existente desde a segunda metade do século XIX – ainda que tal argumento pareça reduzir o significado do movimento. Freyre e o grupo de intelectuais ao seu redor encontraram naquela década uma nova formulação pela valorização da cultura mestiça brasileira.⁹⁸

Os ataques de Inojosa argumentavam pela destruição do passado em prol da construção de um futuro, como estariam fazendo os modernistas paulistas (AZEVEDO, 1996, p. 43-44). Entre as várias críticas que recebeu, muitas em tom de ofensa, deboche ou menosprezo, estavam as de José Lins do Rego e Gilberto Freyre, que se colocaram contrários ao Futurismo, entendendo-o como termo que “designa a atitude iconoclasta, destruidora, contrária à tradição” (AZEVEDO, 1996, p. 46). Todavia, para Freyre, quando divulgou o *Manifesto Regionalista*,⁹⁹ a ação regionalista era ao mesmo tempo “mal compreendida” e “superficialmente julgada”.

O discurso confirmava o posicionamento diante do processo de modernização, como lamentava e defendia a manutenção de uma cidade para além de sua materialidade. Defendia

⁹⁵ Joaquim Inojosa de Andrade nasceu em São Vicente, Paraíba, em 1901 e faleceu no Recife em 1987. Filho da elite rural, Inojosa estudou na Faculdade de Direito do Recife. Seu primeiro contato com o movimento modernista aconteceu em 1922 durante uma viagem ao Rio de Janeiro e São Paulo. Na capital paulista, conheceu figuras proeminentes do Modernismo, como Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Mário de Andrade. Impressionado com as ideias modernistas, Inojosa retornou ao Recife determinado a difundir-las e combater o que via como conservadorismo. Seus artigos sobre o Modernismo paulista no Recife influenciaram as reações de Gilberto Freyre, que estava voltando de seus estudos nos Estados Unidos e na Europa. (AZEVEDO, 1996, p. 42).

⁹⁶ Para uma reconstrução detalhada do debate entre Gilberto Freyre e Joaquim Inojosa, ver Barros (1985) e Azevedo (1996).

⁹⁷ Esta foi a forma pela qual o próprio Freyre se referiu ao seu movimento e que apareceu em vários prefácios que foram sendo adicionados às edições do *Manifesto Regionalista* (FREYRE, 1996, p. 87, 88, 95, 235).

⁹⁸ Gilberto Freyre publicou uma série de artigos em jornais locais, nos quais antecipou temas discutidos posteriormente no Congresso Regionalista, como *Do bom e do mau regionalismo* na *Revista O Norte*, em outubro de 1924, e *Einstein, Regionalista*, em 5 de abril de 1925. Ele também escreveu *A propósito do Regionalismo no Brasil* em 11 de outubro de 1925 e *Ação Regionalista no Nordeste* em 7 de fevereiro de 1926, todos publicados no *Diário de Pernambuco*. Em seus artigos, Freyre destacou que os sentimentos e valores regionalistas não se limitavam a Pernambuco e se opunham ao Futurismo, um movimento que celebrava o novo pelo novo.

⁹⁹ O manifesto foi lido no 1º Congresso Brasileiro de Regionalismo, que aconteceu entre 7 e 11 de fevereiro de 1926. O congresso foi o primeiro do gênero não apenas no Brasil como na América. Após ser realizado no Recife, foi organizado nos Estados Unidos, na Conferência Regionalista de Charlottesville (Virgínia), contando com o apoio de Franklin Roosevelt e participação de Freyre, por iniciativa e convite do seu colega Rüdiger Bilden. O manifesto foi divulgado em parte por jornais da época, sendo publicado na íntegra pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais em 1952.

a valorização de uma cultura popular que não era oposta à europeia, mas que remetia a uma mistura entre os vários povos que conformavam o Nordeste. Freyre alertava para o processo de esquecimento ou apagamento da cultura popular. Ainda que o manifesto desse muito destaque a culinária regional e aos objetos populares, a cidade e sua Arquitetura tradicional também foram citados e defendidos.

Freyre faz a defesa de uma arquitetônica portuguesa,¹⁰⁰ como também de uma arquitetura genuinamente brasileira, que tinha no mocambo seu símbolo maior.

O mucambo é um valor regional e por extensão, um valor brasileiro, e, mais do que isso, um valor dos trópicos: estes caluniados trópicos que só agora o europeu e o norteamericano vêm redescobrimdo e encontrando neles valores e [...] valor pelo que representa de harmonização estética: a da construção humana com a natureza. Valor pelo que representa de adaptação higiênica: a do abrigo humano adaptado à natureza tropical. Valor pelo que representa como solução econômica do problema da casa pobre: a máxima utilização, pelo homem, na natureza regional, representada pela madeira, pela palha, pelo cipó, pelo capim fácil e ao alcance dos pobres (FREYRE, 1996).

A busca por um tipo brasileiro, ainda que romantizado, não deixa de reconhecer a insalubridade das condições dessa moradia popular que está no Recife moderno – “na sua situação em áreas desprezíveis e hostis à saúde do homem: alagados, pântanos, mangues, lama podre”. O mocambo era evocado enquanto uma solução técnica para as condições climáticas tropicais, pois permitia boa ventilação e iluminação (FREYRE, 1996).

Freyre questionou as ações higienistas que, assim como viam o mocambo como insalubres, também destruíam boa parte da cidade tradicional (portuguesa). Consideradas uma ameaça à salubridade, as velhas ruas estreitas “bem situadas, são entre nós, superiores não só em pitoresco como em higiene às largas. As ruas largas são necessárias – ninguém diz que não, desde que exigidas pelo tráfego moderno; mas não devem excluir as estreitas”. Freyre (1996) criticava a obsessão moderna pelas ruas largas e excessivamente iluminadas, não negando, porém, a sua necessidade para o funcionamento da cidade moderna.

Reconheçamos a necessidade das ruas largas numa cidade moderna, seja qual for sua situação geográfica ou o sol que a ilumine; mas não nos esqueçamos de que a uma cidade do trópico, por mais comercial ou industrial que se torne, convém certo número de ruas acolhedoramente estreitas nas quais se conserve a sabedoria dos árabes, antigos donos dos trópicos. [...] Ao velho Recife o gênio dos mouros, mestres, em tanta cousa, dos portugueses – aos quais, entretanto, deram o mau exemplo, tão seguido pelos brasileiros, do horror à árvore – transmitiu a lição preciosa das ruas estreitas; e, sempre que possível, devemos conservá-las ao lado das avenidas americanamente largas – ou como afluentes desses “boulevards” amazônicos – em vez de nos deixarmos desorientar por certo anti-lusismo que vê em tudo que é herança portuguesa um mal a ser desprezado; ou por certo modernismo ou ocidentalismo que vê em tudo o que é antigo ou oriental um arcaísmo a ser abandonado

100 “A arquitetura tradicionalmente portuguesa do Recife: honesta arquitetura cheia de boas reminiscências orientais e africanas, inclusive a da cor, a dos verdes, azuis, roxos, amarelos e vermelhos vivos dos sobrados altos, das casas de sítio, das próprias igrejas” (FREYRE, 1996).

(FREYRE, 1996).

Como demonstrou Lira (1996), esse elogio da tradição proposto por Freyre, portanto, diferia das representações de insalubridade associadas ao mocambo e à Arquitetura portuguesa – elas deixam ser irrestritas para pensar uma tradição “moderna” (ou ao menos viva) que, portanto, é diferente daquela construída nos institutos históricos como memória morta, conforme mostraram Pontual e Santos (2021). Esse ponto parece ser importante nas reflexões de Freyre, motivo pelo qual sua defesa dos monumentos históricos, da cidade e dos prédios de Arquitetura colonial e nativa se dava nos termos de preservação, pois tais elementos permitiriam vantagens reais para o mundo do século XX.

Ainda que as discussões tenham sido acirradas, o embate entre os dois grupos enfraqueceu ao final da década, visto que, conforme apontou Azevedo (1996), houve uma guinada do movimento moderno rumo às raízes culturais brasileiras, o que diminuía a separação ou distância entre as duas visões. Para o crítico Moacir dos Anjos Junior e o sociólogo Jorge Ventura de Moraes (1998), “outra, e de ainda maior importância, parece ter sido a insistência dos modernistas pernambucanos em reproduzir, sem as necessárias mediações e espírito crítico, fórmulas de compreensão e discussão do moderno, que encontravam em um Recife ávido por afirmar a relevância de sua herança cultural”. Todavia, este enfraquecimento não representou o ofuscamento das ideias e conceitos associados ao movimento moderno. Em tal ambiente,¹⁰¹ as vozes que passam a se destacar são aquelas que conseguem articular, numa dicção eivada de sotaque moderno, os valores e tradições que inseriam Pernambuco e o Nordeste no repertório de mundos possíveis (ANJOS e MORAIS, 1998).

Mário de Andrade, no artigo *Modernismo e ação*, publicado em 24 de maio de 1925 no *Jornal do Commercio* de Recife, evidenciou como a questão da brasilidade – e, conseqüentemente, quais imagens representariam essa brasilidade foi o grande tema de discussão dos artistas e intelectuais modernistas no período. Para Mário,

a busca do nacional como a forma mais correta de integração no universal. Mas tal busca do nacional não poderia perder-se nas particularidades de uma região. Daí as restrições ao regionalismo. Uma visão crítica e sintetizadora do Brasil como um todo é que permite o diálogo com o universal.¹⁰²

O Regionalismo justamente buscava incluir a imagem do Nordeste – cultura popular

101 Segundo destacou Azevedo (1996), quase toda a discussão entre regionalistas e modernistas centrou-se no mundo das letras recifense, por meio de artigos, ensaios, manifestos e poemas, todos veiculados pelo razoavelmente bem instalado parque gráfico e editorial da cidade. Pouco desse dinamismo transbordou para o campo das artes plásticas, o qual, confirma Dimitrov (2013), não conseguiu estabelecer, em termos próprios, os elementos do confronto travado no campo literário local.

102 *Modernismo e ação* foi publicado em 24 de maio de 1925 pelo *Jornal do Commercio* do Recife. O artigo alertava para “espírito” do grupo modernista “inteiramente voltado pro Brasil”. Segundo Neroaldo Azevedo, Andrade enfatizava uma afirmação nacional, “deixaremos de ser afrancesados, aporuguesados, germanizados, não sei que mais, pra nos abasileirarmos [...] na língua, no amor, na sociedade, na tradição, na arte” (1996, p. 227).

– como a imagem do Brasil moderno como os paulistas. Para Azevedo, Inojosa não percebeu o alcance do nacionalismo crítico de Mário de Andrade com essa passagem, o que de certa forma gerou uma abertura para se estabelecerem os diálogos dos modernistas paulistas com os regionalistas, como se vê por meio da literatura de José Lins do Rego ou das pinturas de Cícero Dias (AZEVEDO, 1996, p. 85).

De fato, o movimento regionalista foi um divisor de águas para o desenvolvimento da arte moderna em Pernambuco. Se a modernização levantou críticas e dividiu opiniões sobre o futuro da cidade, nas artes plásticas, em especial na pintura, a preocupação centrou-se nas variações do entendimento do que seria o Regionalismo e o que melhor sintetizaria a imagem da realidade local. Ainda que, conforme vimos, o antagonismo entre Inojosa e Freyre tivesse origem na Semana de 1922, em Pernambuco a arte moderna, como mostrou Dimitrov (2013), permeou o sentimento regionalista que se destacou por pregar as novas diretrizes para a pintura pernambucana.¹⁰³

Ainda que no Recife já circulasse obras modernas, como as de Vicente do Rego Monteiro e Cícero Dias, considerados os percussores do Modernismo no estado, outros nomes são citados por Dimitrov, como os irmãos Rego Monteiro (Joaquim e Fédora), Luiz Soares, Augusto Rodrigues, Manoel Bandeira, Murillo La Greca, Heinrich Moser, Lula Cardoso Ayres, entre outros, porém não havia um movimento formal organizado. Foi apenas nos anos 1930 que as artes em Pernambuco começaram a se movimentar de forma mais organizada. Havia um número significativo de artistas que pensavam e produziam a arte moderna, que se engajaram no processo de institucionalização do ensino das artes, o que culminou na criação da Escola de Belas-artes de Pernambuco em 1932 (RODRIGUES, 2008; DIMITROV, 2013).

A escola seguia o modelo organizacional da Escola Nacional de Belas-artes (Enba) e teve como seus primeiros professores os artistas Álvaro Amorim, Baltazar da Câmara, Bibiano Silva, Fédora do Rego Monteiro Fernandes, Heinrich Moser, Mário Nunes, Murillo La Greca. Segundo levantaram Rodrigues (2003) e Dimitrov (2013, p. 33), dentre os artistas, médicos, advogados, engenheiros e arquitetos que encabeçaram sua fundação, cerca de metade dos principais envolvidos nos primeiros anos de funcionamento da nova instituição tinham atuação pedagógica em outras instituições de ensino. A escola congregou artistas formados em grandes instituições nacionais e internacionais, discípulos de pintores com certo renome regional e profissionais liberais de algum modo envolvidos com a

103 No artigo *A pintura no Nordeste* (1925), publicado um ano antes do *Manifesto Regionalista* (1926), Freyre chamou atenção para uma arte que representasse a “realidade local” ou “realidade nordestina”. Segundo Freyre, mesmo pintores mais aclamados como Telles Júnior (1851-1914), famoso pelas representações da paisagem pernambucana, não contemplava os seres animados – os homens e as relações sociais pernambucanas – sobretudo aquela ligada ao açúcar, assim como a exemplo da mineração presente na pintura do muralista mexicano Diego Rivera (1886-1957). Freyre preocupava-se não apenas com o desenvolvimento das artes no estado, mas sobretudo com as formas de representar o que denominou ser a “nossa civilização nordestina de senhores de engenho”, ou seja, a imagens que sintetizassem o *Nordeste úmido*.

administração pública da cidade do Recife.

A movimentação dos artistas, engenheiros, arquitetos, dentre outros, conseguiu atrair a simpatia dos poderes públicos instituídos após a Revolução de 1930 – como, por exemplo, do prefeito Antônio de Góis e do jurista Alberto Marroquim, que exaltavam a importância de preencher essa lacuna social. Isto porque por trás dos discursos de apoio, levantou Dimitrov (2013, p. 45-46), havia uma intenção de incentivar as artes como papel civilizatório na formação dos cidadãos, por isso a importância das instâncias públicas e privadas darem apoio a tal iniciativa.¹⁰⁴

A fundação da escola coincidiu com um período delicado para as artes, marcado pelas primeiras perseguições a artistas contrários à ideologia do regime varguista. No entanto, a tradição associada aos fundadores da escola contribuiu para uma recepção positiva tanto do setor público quanto do privado. Jerônimo José Telles Júnior deu início à tradição da pintura de paisagem, na qual se destacou Mário Nunes, professor da escola por 27 anos. Nunes retratou a paisagem pernambucana de forma harmoniosa, com a natureza praticamente intocada, equilibrando a presença humana (como mocambos e sobrados) harmoniosamente com o entorno, indicando um convívio harmônico entre homem e natureza, explicou Dimitrov (2013). Essa interpretação da realidade local, embora não incluísse aspectos sociais e culturais, teve um papel fundamental ao enriquecer o repertório iconográfico da região, incluindo praias, igrejas, mocambos e sobrados. Esses temas e as técnicas herdadas da escola de tradição clássica foram a base do ensino na Escola de Belas-artes de Pernambuco.

Segundo Dimitrov (2013, p. 50), muitos artistas da Escola de Belas-artes de Pernambuco buscavam reconhecimento social adotando uma estratégia dupla: usavam não apenas formas e técnicas de pintura estabelecidas e retratavam temas locais valorizados pelas elites, como também rejeitavam formas de arte consideradas questionadoras dos padrões acadêmicos, caso do pintor Murillo La Greca. No entanto, quando a arte moderna começou a circular no Recife, suas temáticas e estética não se alinhavam com a escola. Na escola era aceita, no máximo, a pincelada “impressionista”, mas qualquer inovação, como deformações, torções, choques, sobreposições e colagens, era vista como degeneração da arte. Raquel Borges (2017) ilustrou essa mentalidade ao discutir as interpretações das obras de Cícero Dias pelo campo psiquiátrico em Pernambuco.

Em reação à abordagem conservadora da Escola, jovens artistas locais se uniram e formaram o Grupo dos Independentes. Esse grupo desempenhou um papel essencial ao organizar dois eventos notáveis em particular na cidade: os Salões dos Independentes,

104 Segundo Dimitrov (2013), os primeiros anos da escola foram difíceis, mesmo voltada para elite local que pagava mensalidade, seus professores não eram remunerados, fato que para Ministério da Educação impedia que a escola fosse reconhecida e emitisse diplomas. Foi apenas em 1944 que escola passou a ser reconhecida pelo Ministério e, em 1946, a Escola foi integrada à Universidade do Recife, que, em 1965, foi federalizada, passando a se chamar Universidade Federal de Pernambuco. Em 1976, a Escola de Belas Artes foi extinta para junto com a Faculdade de Arquitetura, o Departamento de Letras e o Curso de Biblioteconomia formar o Centro de Artes e Comunicação (CAC) da UFPE.

realizados em 1933 e 1936. Seu objetivo era criar mais oportunidades no limitado cenário cultural da época, visando a aumentar o número de artistas profissionais em Pernambuco e a promover a arte moderna no Recife. Apesar de surgir em “oposição” ao tradicionalismo da escola, o grupo representou uma quebra com a arte tradicional e destacou as tendências conservadoras que orientavam os caminhos da escola recém-criada.¹⁰⁵

Fundado em agosto de 1933, o Grupo dos Independentes era composto por jovens artistas, em média com 27 anos de idade, provenientes de diversas origens – escolas técnicas, politécnicas, o Liceu de Artes e Ofícios, o Ginásio Pernambucano, a Escola Nacional de Belas-artes (Enba) ou eram autodidatas.¹⁰⁶ Muitos deles também trabalhavam na imprensa como ilustradores de jornais localizados no bairro de Santo Antônio, o que os colocava em círculos intelectuais frequentados pelos meios de comunicação.¹⁰⁷ Seu principal objetivo era organizar salões de arte com uma estética distante do academicismo e buscar renda com a venda de suas obras. No entanto, nas edições dos Salões dos Independentes (1933 e 1936) apenas as obras de Mário Nunes e Agenor César, pintores considerados “acadêmicos”, foram vendidas, revelando a resistência da sociedade à arte moderna naquela época. Apesar do desejo de realizar mais salões, isso não se concretizou devido à dispersão de parte dos membros durante o período do Estado Novo (1937-1945).¹⁰⁸

A presença de membros da escola nos salões de 1933 e 1936¹⁰⁹ sugere que a identidade “independente” não necessariamente se opunha ao suposto conservadorismo da Escola de Belas-artes de Pernambuco. Embora não tenhamos uma lista completa das obras expostas,

105 Apesar de Dias ter convivido com seus integrantes, não achamos informações ou pistas que indiquem sua participação nos dois salões.

106 O grupo foi composto por Augusto Rodrigues, Bibiano Silva, Manoel Bandeira, Carlos Hollanda, Danilo Ramires Azevedo, Eliezer Xavier, Francisco Lauria, Hélio Feijó, Luiz Soares, Nestor Silva, Percy Lau. Também participaram J. Pimentel, José Norberto e Neves Daltro, que formavam o grupo dos dois primeiros salões independentes de artes (1933). Sobre detalhes dos participantes do Grupo, ver Rodrigues (2008) e Dimitrov (2013).

107 Couceiro (2003) e Rodrigues (2008) reforçaram a importância dos cafés – Lafayette e Leitaria Imperador –, localizados na Rua do Imperador, para o contexto sociocultural das primeiras décadas do século XX. Os cafés além de pontos obrigatórios da boemia recifense, eram onde intelectuais e artistas se reuniam e foi de onde o Grupo dos Independentes se formou e de onde partiu a organização do 1º Salão Independente de Arte (RODRIGUES, 2008).

108 No final dos anos 1930 e início dos anos 1940, o Grupo dos Independentes se desintegrou. Segundo Dimitrov (2013), alguns de seus membros se mudaram para o Rio de Janeiro e São Paulo, enquanto outros abandonaram suas carreiras artísticas para assumir cargos públicos menores ou trabalhar na imprensa. Essa dispersão coincidiu com o período do Estado Novo. Isso se evidenciou em eventos como a destruição dos painéis de Di Cavalcanti e de Noemi Mourão no quartel do Derby em 1937, a prisão de Hélio Feijó por conta de um desenho que retratava um soldado com um fuzil, entre outros casos.

109 Participaram do Salão de 1933 Manoel Bandeira, Nestor Silva, Percy Lau, Mário Nunes, Emília Marchezinni, Neves Daltro, Hélio Feijó, Eliezer Xavier, Danilo Ramires Azevedo, José Norberto, Baltazar da Câmara, Carlos Hollanda, Crisolice Lima, Agenor Cezar, Lothe Schaer, Fédora do Rego Monteiro Fernandes, Argéa, Luis Jardim, Mário Túlio, Cláudio Damasceno, Luiz Soares e Augusto Rodrigues; já do segundo Salão (1936), Nestor Silva, Eliezer Xavier, Lothe Schaer, Hélio Feijó, Percy Lau, Luiz Soares, Augusto Rodrigues, Emília Marchezinni, Danilo Ramires Azevedo, Carlos de Hollanda, Francisco Soares Lauria, Edson Figueiredo e os “acadêmicos” Henrique Elliot, Baltazar da Câmara, Mário Nunes e Agenor César. (RODRIGUES, 2008; DIMITROV, 2013).

dificultando a análise das obras, conforme explicado por Dimitrov (2013), as obras contemporâneas dos artistas da escola e do grupo indicaram uma tendência para temas de apelo regional. O 1º Congresso Afro-brasileiro, realizado em 1933, contribuiu para essa nova abordagem, combinando elementos regionais e universais, o tradicional e o moderno – conforme defendido por Gilberto Freyre no *Manifesto Regionalista* de 1926 e alinhado com os valores do Grupo dos Independentes, de acordo com Rodrigues (2008). O Regionalismo, ou os temas da região,¹¹⁰ são uma constante tanto nos trabalhos dos “acadêmicos” quanto nos dos “independentes”. Mais do que um antagonismo entre os dois grupos, pode-se observar “uma homogeneidade de temas tratados com diferentes técnicas visuais, ainda que hoje em dia, sejam retratados de maneira bastante estanque (DIMITROV, 2013, p. 33-37).

O apelo aos temas regionais, comum entre acadêmicos e independentes, encontrou aceitação e conquistou público local, porém não ganhou a projeção nacional de Cícero Dias e Vicente do Rego Monteiro. Conforme explicou Dimitrov (2013), com suas origens familiares abastadas, eles não enfrentavam as mesmas necessidades financeiras que levaram outros artistas a buscar empregos como professores ou ilustradores na imprensa. Eles podiam se dedicar ao estudo das artes em grandes instituições nacionais e estrangeiras, o que por um lado os afastava do cenário artístico do Recife na década de 1930, mas por outro permitia contato com as cenas nacional e internacional. O Recife na década de 1930, para eles, era um local de passagem, pois logo se inseriram em uma rede de sociabilidade condizente com sua origem familiar ou filiação ideológica.¹¹¹

A introdução da arte moderna na cultura local não foi fácil, ainda que a cidade fosse um terreno fértil para as invenções modernas. A exposição da Escola de Paris foi um importante evento nesse sentido por ter sido a primeira grande exposição de arte moderna europeia a desembarcar no Brasil. Amplamente noticiada e exaltada pela imprensa local, a exposição trazida por Vicente de Rego Monteiro e pelo jornalista Géo Charles, diretor da revista *Montparnasse*, ocupou o principal templo da cultura pernambucana, o Teatro de

110 Dimitrov (2013) dedica o capítulo “Entre soluções expressivas estabelecidas e temas telúricos: A Escola de Belas-artes de Pernambuco” para apresentar o contexto de formação da escola, seus integrantes e explica como a temática regional (da região) estava profundamente ligada ao ensino e à prática.

111 Cícero Dias, como vimos, viveu pouco tempo no Brasil. Sobre os irmãos Rego Monteiro: Joaquim mudou-se para Paris no início dos anos 1920 e não retornou, falecendo em 1934. Fédora atuou como professora na Escola de Belas Artes de Pernambuco e continuou a pintar naturezas-mortas e retratos. Vicente, devido à decadência financeira de sua família no início dos anos 1930, se estabeleceu no Recife em 1935, trabalhando na imprensa ao lado do integralista Manuel Lubambo. Apesar de ser um destacado artista da arte moderna no Brasil e em Pernambuco, e estar presente no Recife durante as duas edições dos Salões dos Independentes, Vicente não participou de nenhum deles. Sua obra permaneceu focada em representações de objetos e personagens, com ênfase em temas religiosos, nativistas e indigenistas. Para mais informações sobre a trajetória do pintor e sua adesão ao integralismo, consulte Dimitrov (2013, p. 120-147).

Santa Isabel,¹¹² em março de 1930. A exposição, que depois seguiu para Rio de Janeiro e São Paulo, trouxe obras de Picasso, Braque, Léger, Apollinaire, Juan Gris, André Lhote, Jean Lurçat e Matisse, além do próprio Vicente e de seu irmão Joaquim.

Como mostram Anjos e Moraes (1998), os momentos que antecederam a exposição em 1930 eram de grande alvoroço no Recife. Todos estavam orgulhosos de a cidade acolher a arte moderna parisiense. A exposição no Teatro Santa Isabel, embora inaugurada com a presença de figuras proeminentes da sociedade pernambucana, como o Prefeito e o Governador do Estado (imagens 106 e 107), não obteve grande repercussão social, apesar de sua ampla divulgação na imprensa da época.¹¹³ Este “fracasso” e menosprezo da exposição, explicam Anjos e Moraes (1998), persiste, visto que foi pouco lembrada pela crítica pernambucana posterior.¹¹⁴ Nos anos 1930, o público pareceu pouco compreender as inovações pictóricas expressas naquelas telas vanguardistas, ainda que em 1928 com a primeira exposição de Cícero Dias no Hotel Central já houvesse introduzido algumas novidades estéticas.

De fato, essa interpretação de Anjos e Moraes parece pertinente; afinal, se as artes plásticas do Recife estivessem compassadas com as de Paris, a exposição teria tido maior repercussão. A despeito de Tarsila do Amaral ter afirmado que fora um dos eventos mais importantes do ano, Anjos e Moraes (1998) ressaltaram que Rego Monteiro considerou também um fracasso de público a temporada em São Paulo, o que corroborava para o argumento de Mário Pedrosa a respeito da semelhança entre públicos da metrópole (São Paulo e Paris) e da província (Recife). Ao investigar as causas “do esquecimento do dia que Picasso visitou Recife”, Anjos e Moraes (1998) nos ajudam a entender os percalços da pintura moderna em Pernambuco – que, portanto, podem explicar o contexto enfrentado por Dias quando apresentou suas obras durante décadas mesmo após o seu reconhecimento

112 O Teatro Santa Isabel não era originalmente um local de exposição, mas sim o principal centro cultural da época. Embora tenha aberto suas portas para mostrar pinturas modernas anteriormente, como as obras de Vicente do Rego Monteiro no início da década de 1920, o teatro não foi receptivo às pinturas de Dias quando ele tentou realizar sua primeira exposição no Recife dois anos antes da exposição da Escola de Paris. Segundo levantaram Anjos e Moraes (1998), foi por meio do intermédio do conservador do Museu do Estado de Pernambuco, Aníbal Fernandes, que era casado com Fédora do Rego Monteiro, que Vicente obteve permissão do governador Estácio Coimbra para utilizar o teatro como local da exposição internacional. Além disso, o teatro só abrigou a exposição do 1º Congresso Afro-Brasileiro, organizada por Freyre. A atenção significativa do público e da imprensa levanta questões sobre o apoio do Estado à arte moderna e à imagem de modernidade que ele promovia.

113 No artigo *Picasso “visita” o Recife: A exposição da Escola de Paris em março de 1930*, Anjos e Moraes (1998) reexaminaram o impacto limitado da exposição da Escola de Paris no Recife (1930), buscando as razões por trás da falta de entusiasmo do público que visitou o Teatro Santa Isabel como seu pouco reconhecimento e baixo impacto pela historiografia.

114 Segundo Anjos e Moraes (1998), nem a edição especial da *Revista Contraponto*, publicada em 1950, que rememorou os grandes eventos ocorridos no Teatro de Santa Isabel ao longo de seus cem anos, mencionou a presença de obras de Picasso, Braque, Léger, Miró em seu salão.



106. Autor desconhecido.

Vernissage da exposição da Escola de Paris no Teatro Santa Isabel, 29 mar. 1930

107. Autordesconhecido.

Imagem da montagem da exposição da Escola de Paris no Teatro Santa Isabel, 29 mar. 1930.

pela crítica europeia.¹¹⁵

Não eram apenas os temas que chocavam, como aconteceu com as primeiras obras de Dias, mas também a capacidade de decodificação do público limitada pelos valores ligados ao academicismo conservador, que eram exaltados no campo das artes plásticas no Recife.¹¹⁶ Isso pode ser explicado, segundo Anjos e Morais (1998), pela inexistência de instituições (escolas, museus, galerias etc.) e de uma cena autônoma que fizesse movimentar as discussões culturais e um mercado de arte como acontecia na capital francesa. Todavia, a razão dessa resistência à arte moderna não residia no acanhamento das instituições do campo artístico pernambucano; havia um legado deixado por José Telles Junior (1851-1914), cuja pintura de paisagem regional,¹¹⁷ como exaltou Freyre (1925), tem capacidade documental, porém faltando um viés interpretativo como atribuiu à obra de Dias – que, conforme vimos, passou boa parte da década afastado do Recife.

Para Anjos e Morais (1998) e Dimitrov (2013), os pintores locais estavam mais focados em dar forma aos temas e tipos locais sem se preocupar com o que foi a tarefa crucial para a arte moderna: de refazer, criticamente, as convenções acadêmicas, revelando o que os localizavam e distinguiam no mundo, como fizeram Vicente do Rego Monteiro e Cícero Dias. Esse diálogo entre o regional e o Modernismo, evocava a capacidade crítica inerente à arte moderna – como defendeu Benjamin (1929, 2009) sobre a capacidade do Surrealismo, por exemplo, em questionar e revelar outras imagens da modernidade diferentes daquelas que são associadas ao progresso econômico e tecnicista.

As três primeiras décadas do século XX foram um período de muitas transformações para o Recife. A cidade passou várias ações modernizadoras que buscaram embelezar, melhorar a circulação e as condições sanitárias e higiênicas da cidade. Uma nova imagem de cidade era elaborada com objetivo de mostrar para o mundo que o Recife era uma cidade próspera, higiênica e moderna. Não foi apenas a materialidade da cidade que era modificada: hábitos considerados provincianos pouco a pouco iam sendo alterados, e outras formas de lidar com o espaço urbano começaram a surgir. O Recife abrigava diversos cinemas, cafés, jornais, revistas, instituições e um comércio variado, que atraíam um público diversificado.

115 As reações da crítica e público à exposição de 126 obras incluindo o painel *Eu vi o mundo...* realizada no *hall* da Faculdade de Direito do Recife, em 1948, retratam o difícil cenário que a arte moderna ainda enfrentava, como detalha Mário Pedrosa no artigo escrito para *Revista Região* (1948). Também em 1948, a arte em Pernambuco ganha novo capítulo com a Sociedade de Arte Moderna de Pernambuco, que, como veremos, também impactou a obra de Bruscky.

116 Esta limitação é evidenciada não somente pela reação “negativa” do público diante dos quadros expostos, mas também por sua incapacidade de formular um discurso capaz de explicitar as razões para tal recepção. Impotentes diante de códigos que desconheciam, os críticos locais se mostravam, conforme aponta uma das poucas matérias positivas com relação à mostra, “seriamente encabulados” por não compreenderem como a cultura europeia, “berço da civilização e do espiritualismo”, poderia produzir e exaltar algo que, para eles, não passava de “maluquice”.

117 Álvaro Amorim, Mário Nunes, Mário Túlio e depois Eliezer Xavier, Carlos Chambelland e Lula Cardoso Ayres são alguns dos pintores que dão continuidade e atualizam a pintura de paisagem para uma pintura em que tem o lugar de origem como temática única (RODRIGUES, 2008; DIMITROV, 2013).

Mas nem tudo era só encantamentos: se as invenções modernas pareciam aproximar a cidade de uma identificação com as metrópoles – Rio e São Paulo –, o Recife foi palco para reações que propunham outras imagens da modernidade, como buscaremos ler nas pinturas do Recife por Dias.

2.3 RETRATOS URBANOS

Dias pintou memórias, sonhos e desejos de não somente sua infância e adolescência, como também de seu presente. Sua pintura foi tecida com linguagem própria e com uma singularidade regionalista autobiográfica de intensa rudeza, leveza, sensualidade e ingenuidade, agregando opostos regidos por uma lógica modernista do encontro com o “novo” e liberta dos temas canônicos europeus. Dias recordou e marcou a presença do Nordeste nas telas, seja com suas cores, seja com elementos figurativos típicos da região e da cultura popular – um mundo que o pintor gostaria que não fosse esquecido. Por isso, seu trabalho pode também ser qualificado como saudosista ou memorialista, adjetivos associados a vários momentos de sua produção, desde os primeiros desenhos e pinturas até o final de sua carreira.

No final da década de 1920 e início da década de 1930, sem abandonar as lembranças rurais da infância e adolescência, Dias começou a explorar outros temas relacionados à vida urbana no Recife. Ficou mais distante dos conteúdos das aquarelas e mais próximo dos padrões acadêmicos – isto porque sua pintura se tornara mais narrativa, estática e bem construída, o que não significou não preservar seu potencial imagético e onírico. Nas pinturas do Recife dessa fase, Dias usou maiores formatos e utilizou a tinta a óleo, explorando profundidade, perspectiva, luz, características que poderiam ser lidas como um aparente distanciamento daquilo que o fez ser considerado um pintor surrealista.

Que Recife Dias pintou? Para responder esta pergunta, escolhemos cinco telas, que compreendem o processo de transição entre as aquarelas para a tinta a óleo: *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* (1927-1928), *Gamboa do Carmo* (1929), *Sonoridade da Gamboa do Carmo* (1930), *Visão romântica do Porto do Recife* (1930), *Porto do Recife* (1930). Ainda que a análise foque nas pinturas escolhidas, não desconsideraremos outros trabalhos prévios ou contemporâneos que ajudam a entender o processo criativo e o repertório imagético do artista. Para cada pintura, alguns procedimentos de análise técnica foram considerados, como explicado na primeira seção, devidamente ajustados para atender suas especificidades.

Nessas pinturas, Dias construiu uma estrutura formal de espaço, na qual a cidade representada ganha em realismo pela proporção e detalhes representados num gesto que tenta dar conta do que é visto. Ele não pintou apenas o que viu, como também o que desejava ser lembrado e guardado, radicalizando a alusão inevitável ao processo emancipatório da razão e do progresso tecnicista, da lógica linear e da pureza que acompanhou o processo de

modernização. Mas que cidade podemos ver e que História podemos contar a partir dessas obras?

2.3.1 Eu vi o mundo... Ele começava no Recife (1927-1928)

Profuso, confuso, dramático, erótico, infantil, saudosista, revolucionário. Variados são os adjetivos que tentam dar conta do painel *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* (imagem 108), considerada uma das obras-primas de Cícero Dias e do Modernismo brasileiro. Como vimos, o painel foi pintado entre os anos 1927 e 1928, no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, devido às dimensões do projeto. Utilizando papel kraft, material barato cuja utilização era até então impensável para uma obra a ser exposta em qualquer salão ou galeria, seu painel inicialmente media 15 m x 1,98 m.¹¹⁸

Feito em homenagem ao político e abolicionista Joaquim Nabuco, também menino de engenho, o painel foi exposto pela primeira vez a convite de Di Cavalcanti no 38ª Exposição Geral de Belas-artes (1931). Organizado pelo jovem arquiteto Lúcio Costa, o “Salão Revolucionário”, como ficou conhecido, abrigou, pela primeira vez, artistas de perfil moderno. Isso sinalizava o esforço do arquiteto em renovar o ensino de arte no país e abrir as mostras oficiais, até então dominadas pelos artistas acadêmicos, à arte moderna. A própria composição da comissão organizadora do salão indicava sua vocação renovadora: além de Lúcio Costa, participaram Manuel Bandeira, Anita Malfatti, Candido Portinari e Celso Antônio. Em depoimento sobre o Salão, Lúcio Costa definiu: “o Salão de 31 foi o canto do cisne da tentativa de reforma e atualização do ensino das artes no país, e, no que se refere à Arquitetura, da reintegração plástica – ou seja da arte – na nova tecnologia construtiva”.¹¹⁹

Apontado como imoral e escandaloso, o painel que abriu o salão gerou reações diversas, conforme vimos anteriormente. Se a ideia inicial da comissão organizadora era romper com a escola clássica e abrir o Brasil, a começar pela sua capital, para a arte moderna, Cícero Dias foi além graças à dimensão e conteúdo pintado, como ele próprio relatou:

Tudo se mexia na cabeça. Imagens do começo da minha vida. Tantas coisas: mulheres, histórias fantásticas, escada de Jacó, as onze mil virgens. [...] Decido colocar tudo num painel, onde o imaginário se espalhasse para todos os lados. O mais representativo seria a realidade onírica. Eu pintaria a própria vida numa superfície de mais de cinquenta metros (DIAS, 2011, p. 55).

Dias pintou um mundo que não é dado, que não é visível, mas que é seu e que ele

118 Durante a exposição, três metros do painel foram cortados por espectadores, ficando 12 m x 1,98 m. Segundo memória do artista relatos da época, a parte cortada eram as que continham cenas de nudismo e erotismo (DIAS, 2011).

119 Depoimento de Lúcio Costa sobre o Salão Revolucionário. Ver trecho completo extraído de: VIEIRA, Lucia Gouvêa. **Salão de 1931: marco da revelação de arte moderna em nível nacional**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

quer que seja de todos. Foi nesse mundo de suas origens de menino de engenho que Cícero Dias encontrou a essência do que também a arte de vanguarda se propunha afirmar. O seu mundo começava no Recife, mas nele havia fragmentos do Rio de Janeiro, Olinda, da Zona da Mata pernambucana. Um mundo da magia, do mito, do sonho, mas que tem regras, modos, leis e sentidos próprios.

O painel seguia a temática e pictorialidade das aquarelas (ver imagens 26 a 31) que motivaram a admiração dos seus amigos e algum incômodo, como vimos, menos pelas imagens e mais pela anarquia de método e técnica, como rememorou o pintor:

o Di Cavalcanti, naquele tempo, já estava fazendo uma pintura mais construtiva. Já eu não fazia construção nenhuma, meus desenhos eram muito à vontade. Aquilo espantava os pintores modernos como o Di, Tarsila e Segall. Creio que meus desenhos perturbavam um pouco aqueles sistemas rígidos que eles traziam da Europa (DIAS *apud* LIMA, 2002, p. 55).

Nele estavam reunidos diferentes elementos que faziam parte não apenas do cotidiano vivido (no passado e no presente) pelo artista, mas também pelo narrado por outros. Eram elementos heterogêneos de tempos e lugares diferentes, mas profundamente ligados a seu cotidiano vivido entre o Recife, Escada e Rio. Dias revelava uma imagem do Brasil diferente daquela representada pelos seus colegas modernistas paulistas e cariocas. Ao rememorar os tempos da pintura do painel e da exposição de 1928, comentou:

a primeira fase da minha pintura estava ligada inicialmente à pintura pau-brasil [heroica], mas muito perto do que se fazia por volta de 1924 tanto em São Paulo e no Rio como em Pernambuco. Tive grande aproximação, por volta de 1927, justamente aqui em Recife, com Gilberto Freyre depois com José Lins do Rego, então sentia que devia partir do Regional para o Universal. Essa tese encontrara mais apoio aqui no Recife do que no Rio, onde a pintura parecia ser mais internacional, mais universal (DIAS, 1972 *apud* LIMA, 2002, p. 32).

Entre as diversidades de modernidades modeladas nas periferias – como denominam Beatriz Sarlo (1988) e Angela Prysthon (2002) ao analisarem as especificidades do movimento moderno em Buenos Aires e na América Latina, respectivamente –, pode-se identificar resumidamente dois modos de ver a modernidade: uma burguesa, crente no progresso, confiante na ciência e na tecnologia, no dinheiro e na razão, na liberdade, no pragmatismo, no sucesso; a outra, a dos vanguardistas, de raiz romântica, antiburguesa, anárquica, rebelde e também aristocrática, devido às suas origens. Dias provinha desse segundo grupo, mas devido às suas origens e afinidades também manteve diálogo com os defensores da modernidade e os da tradição, como vimos anteriormente sobre a recepção entre o debate entre Inojosa e Freyre.

Fragmentado, *Eu vi o mundo...* reunia vários elementos ordinários que o pintor coletou do seu cotidiano. Pessoas, animais, objetos, cenas urbanas e rurais se misturavam na tela como desenhos de crianças pela bagunça e falta de hierarquia, característica que para muitos era associada a falta de acabamento ou tecnicismo. Dias não apenas rompeu com



108. Cícero Dias.

Eu vi o mundo... ele começava no Recife, 1926-1929.



109. Cícero Dias.

Eu vi o mundo... ele começava no Recife, 1926-1929.

Marcação dos fragmentos para análise, em destaque os ambientes urbanos.



essa prática, como também explorou diferentes escalas e distorções, quebrando a rigidez das perspectivas. Sua cidade é apresentada como uma colagem de pequenos fragmentos, que, conforme explicou Jacques (2018b, 2018c), além de ser uma nova forma estético-expressiva que rompia com uma tradição de representação clássica, representava outras formas de ver e contar a História da urbe.

Manuel Bandeira, no artigo *Um caso à parte*, publicado no jornal *A Província*, manifestou sua opinião sobre as obras do amigo logo após a exposição de 1928, tecendo elogios sobre a expressividade dos desenhos. Também chamou atenção sobre a técnica do pintor, que “pinta como os guris rabiscam a parede”; mas não era a técnica infantil que lhe chamava atenção, e, sim, a capacidade expressiva como a da criança, “louco” ou qualquer outra coisa que queiram chamar para esta forma particular de representação, que no Brasil foi associada à ideia de primitiva ou primitivismo. Contrariando Bandeira, Mário de Andrade em texto que está no livro *O turista aprendiz*, afirmou que as pinturas de Dias não deviam ser postas no mesmo plano das feitas por crianças, visto que Dias “possui uma fatalidade de expressão formidável cujos valores psicológicos principais são sexualidade, sarcasmo e misticismo. Justamente as coisas que a criança menos possui”.¹²⁰

Rompendo com a ordem ou hierarquia típica das pinturas de painéis clássicos, o mundo de Dias foi apresentado por meio de fragmentos do engenho, das cidades de Olinda, Recife e Rio de Janeiro, do Carnaval, das imagens de cordel, das memórias suas e dos outros. Abusando das diferentes escalas, oras justapostos, distorcidos ou deformados, o mundo de Dias parecia desafiar a ordem do mundo modernizado. Essa justaposição de ideias – e não só de imagens – causavam impacto nas mentes conservadoras, diferentemente dos seus amigos que viram naquelas imagens a expressão do inconsciente ou mesmo de coisas aparentemente irracionais, ilógicas e absurdas, desorientadas. Na lógica de Dias, a racionalidade e ordem que guiavam o processo de modernização das cidades brasileiras nas primeiras décadas do século XX não eram compatíveis e, portanto, não davam conta de expressar a experiência da modernidade vivida pelos artistas.

Mas que mundo Dias pintou? Por que este mundo perturbou por anos as opiniões de seus espectadores?

Devido à dimensão do painel e a quantidade de elementos presentes, a análise se deu em dois momentos: o primeiro abrange a compreensão geral do painel, buscando entender como o mundo de Dias foi estruturado, quais personagens, objetos e paisagens são apresentados e organizados; no segundo, fragmentamos o painel seguindo as temáticas organizadas e dispostas pelo pintor (imagem 109).

O painel, como dissemos antes, reúne muitos temas das aquarelas pintadas antes e depois de sua execução. Devido ao tamanho e diversidade dos temas regionais, foi apontado

120 O fragmento, escrito por Mário de Andrade em 29 de novembro de 1928, foi publicado no jornal paulista *Diário Nacional* em 18 de dezembro de 1928. Ver: Andrade (2015, p. 251).

por alguns críticos como o *Guernica* brasileiro, apesar de Picasso o ter pintado em 1937, quase uma década depois e em um contexto completamente diferente. Na *Guernica* de Picasso¹²¹, o Cubismo reforça a imagem fragmentada em preto, branco e tons de cinza de uma Espanha em meio a uma guerra civil. Já o mundo de Dias é colorido e vivo, um mundo que sobrevivia e que assombrava os gostos mais conservadores.

Utilizando materiais menos nobres para o mundo da pintura, que não permitiam ao pintor improvisos ou erros, mas que imprimiam leveza e delicadeza e pareceram fundamentais para Dias construir seu mundo. Diferentemente de estático, o Recife de Dias parece estar em movimento, como se fosse um balé – ou melhor, uma festa de Carnaval, como os carnavais de rua que já agitavam as ruas do Recife nos anos 1920. Era um mundo, assim como Marc Chagall (imagens 23 e 24) representou o seu, que desafiava as leis da gravidade no qual, como o de Dias, tudo também levitava, flutuava ou parecia estar voando, como em cenas de novela que não seguem uma cronologia, que podem acontecer na terra, no céu ou em meio às águas, que podem ser do rio ou do mar, como num sonho num terreno labiríntico e instável.

Labiríntico, o mundo representado por Dias tem na água um elemento importante. As águas, que são partes importantes das paisagens do Recife, como do Rio de Janeiro, Escada e Olinda, aparecem em variados pontos ou cenas do painel: ora serpenteando com os verdes dos canais ou em azul encontrando-se com céu, ora como horizonte, ou sobrepostas a outros elementos da tela. De forma muito simples e desprovida de detalhes, nas águas do mundo de Dias há a presença humana por meio do barco a vapor, das jangadas ou dos pequenos barcos à vela, já representados em outras pinturas, indicando a proximidade do Recife, visto que são um tipo de embarcação ligada à paisagem portuária recifense.

Assim como as águas, a Arquitetura também está presente em diferentes pontos da tela. Ora isoladas, ora em conjunto, não há qualquer preocupação com o realismo, o que nos leva a ler que podem ser tanto ruas coloniais como ruas da região central do Recife ou Rio. Há diferentes elementos e tipologias que remetem a diferentes lugares e tempos, a casa-grande, a senzala, o moinho de cana-de-açúcar com as torres, as usinas de cana, os sobrados do Recife com suas empenas, os palacetes de Santa Teresa ou dos arrabaldes recifenses, como as pequenas casas populares típicas da paisagem canavieira. Há também os edifícios altos, arranha-céus que já faziam parte da paisagem carioca, como o edifício eclético que abrigou o Rio Palace Hotel (1910) – que, em estilo *art déco* inspirado nos primeiros arranha-céus de Chicago e Nova Iorque, parecem contrastar com a Arquitetura colonial ou com as colunas jônicas que parecem sustentar um grande terraço, cujo piso remete a um tabuleiro de xadrez e lembram o piso do Colégio de São Bento do Rio de Janeiro, onde estudou. Da urbanidade

121 A historiadora de arte argentina Andrea Giunta (2017) faz uma revisão bibliográfica sobre as discussões do estudo das imagens no painel *Guernica*.



110. Fragmento 01.
 Paneleiro, objeto muito comum
 nas cozinhas do nordeste
 interiorano.



111. Fragmento 02.
 Fragmento de cidade e transição para o campo.



112. Fragmento 03.

carioca (imagem 114 e 117), há uma nítida referência ao Pão-de-açúcar com o bondinho,¹²² que já apareceu em outras aquarelas (imagens 29 e 31), cercado por colinas e pelo verde da mata atlântica típicos da paisagem carioca e da Zona-da-Mata pernambucana; visadas que remetem às que se tem a partir dos morros de Santa Teresa ou do seu colégio que oferecem um panorama privilegiado da Baía de Guanabara (imagem 114).

Há um jogo entre privado e público pelos elementos apresentados, a exemplo dos objetos da vida privada e pública da casa urbana e de campo. O quadro é montado a partir desses choques de ambientes rural e urbano, privado e íntimo nos diversos tempos que cada ambiência guarda (imagem 109). Ao mesmo tempo que parecem estar cada vez mais próximos ou condensados, há uma relação de conflito ou assombração, como podemos ver pelas sombras das altas edificações com empenas e telhados à vista que se projetam sobre a multidão reunida – como acontece em um velório e cortejo fúnebre ou nas festas populares, ou seja, em imagens típicas do Nordeste.

Assim como nas aquarelas, há certos elementos presentes no painel: signos de transporte e locomoção de pessoas e mercadorias presentes no campo ou na cidade. São carros de boi (imagem 111 e 116), cavalos (imagem 110), bicicletas, barcos (imagem 111 e 114), automóveis e até um avião (imagem 116) os elementos que fazem parte do mundo de Dias. A vegetação também é um elemento presente em todo painel – ora como evidência de uma paisagem específica, ora como parte de uma crença feita de vegetais, além de flores que estão nas mãos ou em jarros, ora soltas, ora como jardins, ora como árvores que ponteam a paisagem e a Arquitetura. Também estão os animais, a exemplo de bois, cavalos ou mulas, as aves (gaivotas, galinhas, galinhas-d'angola com seus pintinhos, passarinhos, pavões), gatos (imagem 112). Há algo fetichista na separação de alguns objetos, como partes do corpo humano que ganham maior proporção e destaque no seu mundo. Os objetos populares (imagem 110), que foram associados à cultura popular pelo regionalismo freyriano, serão muitos explorados por Bruscky nas suas caminhadas no comércio popular pelo Recife.

No mundo de Dias, campo e cidade misturam-se e chocam-se, dispostos na tela de modo intercalado, peças antagônicas que se encaixam como um grande quebra-cabeça. Há diferentes fisionomias da cidade: fragmentos que lembram o traçado da Arquitetura colonial de origens portuguesa e holandesa (imagem 111 e 114), casas populares típicas da paisagem no Nordeste úmido (imagem 112 e 116), o sobrado, a casa-grande, o engenho com sua chaminé (imagem 116); mas também a cidade moderna mais densa, com edifícios quase todos iguais (imagem 117). São temas explorados em outras pinturas (imagens 05, 30, 31, 47). Já o rural, como praia e como campo, serpenteava esses fragmentos urbanos e pode-se ver a presença humana. No campo e na cidade, há pessoas reunidas, a multidão, mas não aquela do ir e vir típica do ambiente urbano moderno, e, sim, a multidão que se reúne para

122 O bondinho do Pão de Açúcar foi inaugurado em 1913 como o primeiro teleférico do Brasil e o terceiro do mundo.



113. Fragmento 04.



114. Fragmento 05.



115. Fragmento 06.



116. Fragmento 07.



117. Fragmento 08.

as festas populares – como o Carnaval, festas religiosas ou os velórios e cortejos fúnebres que movimentavam a vida tanto no campo como na cidade, como mostrou Couceiro (2003).

Se do Recife – sua materialidade – pouco se reconhece no seu mundo, é a sua gente anônima a grande protagonista desse mesmo mundo. Mas quem são essas pessoas que povoam o imaginário e são a origem do mundo que ele quer todos (re)conheçam? São trabalhadores rurais no carro de boi, no campo, na lida com os animais; personagens urbanos bem trajados que repousam nas varandas e sacadas. São também as mulheres que aparecem em diferentes tamanhos e em diversas funções, tocando sanfona, no trabalho doméstico ou na prostituição, que, como mostrou Dias, estava presente no campo e na cidade. As crianças também aparecem em variados cenários e situações: na rua, no campo ou na cidade, trabalhando ou brincando, na escola ou reunidas como nos pátios das escolas religiosas como a que Dias estudou.

A cor é uma característica forte nas pinturas de Dias. Em *Eu vi o mundo...*, ainda que os azuis e verdes confundam-se para mostrar a diversidade da paisagem, os amarelos, vermelhos e cinzas são utilizados para representar as diferentes origens que formam os personagens e consequentemente soam as posições sociais que no mundo de Dias parecem bem diversificadas. As diferentes cores estão tanto no campo como na cidade ou nas cenas de trabalho e ócio. Se as cores não nos ajudam a dizer muito a que perfil social os personagens pertencem, suas roupas e calçados nos mostram isso. São diversos trajes que remetem às diferenças sociais e econômicas. Os sapatos, como detalhou Dias, ajudam a revelar *status*, atitudes, gênero de seus personagens.

Em meio a esse mundo está a representação do pintor, evidenciando quem comandava essa arte (imagem 113). Em seu autorretrato, o pintor, vestido de terno e gravata, chora e é cercado pela presença feminina, que podemos reconhecer pela vestimenta. No rosto do pintor há um número que não conseguimos decifrar, como há no seu queixo uma estrela de cinco pontas amarela. Ainda que sua representação mais comum seja vermelha, a estrela de Dias pode ser lida como símbolo de simpatia com os ideais socialistas soviéticos, ideias que já circulavam em terras brasileiras e, conforme vimos anteriormente, das quais o pintor também era simpatizante. Ao lado, uma mesa com um livro, uma caneta tinteiro e a letra “L” apontada pelo pintor faz referência à “liberdade”, uma vez que, conforme explicou Dias, a presença libertadora de Joaquim Nabuco está “implícita” no painel (DIAS, 2011, p. 214-215). O livro e a caneta representam o conhecimento e a ação. Em suma, na sua mesa há liberdade, o conhecimento e a ação.

A temática sexual, que foi alvo de vandalismo, faz-se presente em outras partes do painel, por meio do nudismo de alguns personagens e dos corpos que dançam pelo painel. Não era apenas o “*sur-nudisme*”, como definiu Freyre (1929), que pareceu incomodar até mais os conservadores, mas seu caráter surrealista. Se, ao abrir o Salão Revolucionário, a ideia era chacoalhar e mudar o rumo da arte no Brasil, o painel foi um marco não apenas do ponto de vista técnico, mas também por sintetizar uma imagem do Brasil moderno e das

imagens de um fruto da mescla.

O painel é uma obra dramática e cheia de contrastes e contradições que parecem se fraternizar, mas essas pequenas cenas líricas eram também sarcásticas e antiaristocráticas por elevarem o ordinário, o popular e a mistura disso à condição de arte. A simultaneidade, os choques e distorções que pareciam dançar e misturar-se conforme um Carnaval faziam do Recife de Dias o substrato do cosmopolitismo e do Regionalismo.

Ao elevar o regional ao universal, Dias não apenas se limitava a exprimir a relação entre valores tradicionalmente aceitos e a “realidade” social, mas também mostrou representações de um mundo que existe e resiste, ou seja, expôs verdades para uma humanidade que veementemente desejava a ordem social. A relevância do painel transcende o âmbito artístico, pois coloca em destaque e forja uma nova perspectiva sobre os indivíduos anônimos do campo e da cidade. Conforme observou Sarlo (1988) em relação a esse fenômeno na literatura argentina moderna da década de 1920, as representações dos pobres e marginais fazem-nos emergir como protagonistas sociais mais evidentes, resultando em mudanças nas maneiras como são representados e nas narrativas construídas em torno deles como personagens. No painel de Dias, as representações dos tipos populares – como designam Freyre e os herdeiros do Regionalismo sobre a gente da terra, que também são pobres e marginais – têm visibilidade e grau de importância como as dos senhores de engenho e as da burguesia urbana. Esse feito era revolucionário para a época. Ainda assim, as relações sociais, conforme retratou Dias, parecem ser fetichizadas, sem mostrar conflitos; o povo aparenta estar resignado e passivo diante do sistema patriarcal e escravocrata do Nordeste úmido, que assombrava a modernidade pernambucana.

No mundo de Dias, o rural e o urbano se entrelaçam de maneira distinta daquela abordagem que idealiza o campo, como explicou Sarlo (2010) com base nos estudos de Raymond Williams sobre a relação entre o campo e a cidade na Inglaterra. A vida no campo, muitas vezes vista como uma fuga do ambiente urbano e associada ao ócio, é apresentada como uma alternativa à cidade surgida das práticas urbanísticas, tecnológicas e trabalhistas. Na perspectiva de Dias, tanto nas áreas rurais quanto urbanas é perceptível a coexistência do trabalho e do lazer.

De fato, tanto no campo quanto na cidade, o trabalho é executado pelo povo, enquanto a elite da casa-grande desfruta do ócio. Essa perspectiva de Dias reflete a ideia de Sarlo (1988, p. 63-64) sobre representações de cenas pastorais, também presentes no trabalho do pintor. Essas representações são resultado de “transposições imaginativas”, não sendo uma invenção completa, mas, sim, uma visão culta da natureza. Os observadores são indivíduos com tempo para contemplar e estão conscientes de sua perspectiva, alinhada com a dos vencedores. Assim, ainda que Dias constata um fenômeno, suas representações revelam os eventos sob a ótica dos vencedores, sem revelar os conflitos do povo com o sistema. No entanto, não podemos subestimar a relevância da visibilidade que o pintor concedeu aos tipos populares, à Arquitetura e à paisagem rural e urbana de Pernambuco, elevando-os de

um contexto regional ao universal. Esse gesto afirma a legitimidade de todas as histórias, mesmo as aparentemente exóticas ou impensáveis. O Recife, que é retratado como a origem do mundo por Dias, serve como um ponto de convergência e cenário para o encontro de diversas diferenças.

Como mencionado, a transição das décadas de 1920 para 1930 foi marcada por transformações significativas na aparência das cidades que Dias testemunhou. Embora o mundo que ele retratou não ofereça imagens claras do processo de modernização e, consequentemente, da modernidade associada ao avanço tecnológico, essas imagens refletem a preocupação nacional em relação à construção da imagem do país. Ao buscar referências em um mundo cada vez mais orientado para a universalização e internacionalização, Dias direcionou seu olhar, como o colecionador benjaminiano faz, para os cacos e rastros do cotidiano ordinário. São representações de uma cultura regional e popular de um Brasil que, embora geográfica e economicamente periférico em relação à História predominante, rompia com a ideia homogeneizadora em favor de uma imagem de modernidade heterogênea. Dias não revelou um Recife moderno, mas um Recife que era ameaçado pelas sedutoras imagens fantasmagóricas, conforme denunciou Benjamin (1935, 2009) – um mundo fantasmático que, ao mesmo tempo, assombrava a cidade que era erguida.

2.3.2 Gamboa do Carmo no Recife (1929)

No final dos anos 1920, com o painel *Eu vi o mundo...* já pronto e ainda inédito para o grande público, Dias retornou ao Recife. Esse período significou o reencontro com sua terra natal, como visto, quando Dias pôde tanto aprofundar laços com uma pulsante cena cultural local como se aproximar da cena moderna paulista. A convivência nesses vários ambientes coincide com período em que a materialidade da cidade do Recife começava a ser explorada como tema. Sem perder o lirismo das aquarelas, Dias passou a utilizar tinta a óleo e padrões mais tradicionais de representação herdados dos ensinamentos da Enba, fazendo com que sua pintura se tornasse mais narrativa, estática e bem construída.

Se antes as representações flutuavam e não seguiam um rigor técnico, nas pinturas a óleo do Recife a perspectiva passa a ser explorada como técnica para criar hierarquia e organizar os elementos nas telas. Trata-se da escolha da técnica, ou o “encargo geral”, aquilo que Baxandall (2006, p. 82 e 84) defendeu ser as “etapas de escolha”, ou seja, diante de diversos modos e meios expressivos disponíveis, o artista é motivado, por uma natureza cultural ou por restrições que lhe são impostas, a fazer determinada escolha. Dias procurou uma forma de representação a qual o grande público estava mais “acostumado” a ler como arte.

Para Dias, a escolha da perspectiva tinha uma dupla finalidade. A técnica pode ser vista como modo para afirmar sua visão de mundo sobre o que ver, conforme defendeu Alberti em

seu tratado *De pictura* (“Sobre a pintura”); mas a perspectiva não seria apenas uma técnica artística, como também uma forma de compreender o mundo e sua ordem harmoniosa.¹²³ Destacamos a perspectiva como meio técnico que para Dias seria tanto a busca de uma representação que tem na razão matemática uma fórmula de apresentar realidades quanto um modo de atestar como verdadeiras as imagens do seu Recife (imagem 118). Dias se valeu da técnica (imagem 119), isto porque, conforme explicou Hans Belting (2015),¹²⁴ mesmo que a razão matemática conferisse veracidade e realidade aquilo representado, ainda era o ponto de vista do artista que prevalecia, como mostraram Chartier (1991, 2002), Baxandall (1985) e Didi-Huberman (1990, 1998) sobre as diferenças entre o olhar, ver e representar, conforme vimos na seção anterior. A imagem representada – seu ponto de vista – nem sempre se refletiria como a imagem expressa atrás do vidro, defendeu Da Vinci.¹²⁵

Na medida em que o quadro torna explícito o olhar sobre o mundo, Ele também indica implicitamente a posição do espectador. A oposição entre interior e exterior constitui propriamente uma lei fundamental da história da imagem ocidental. O mundo é um mundo a ser visto e se abre ao olhar por detrás de uma janela simbólica. É justamente sob esse pano de fundo que se deve a significação cultural do conceito de perspectiva (BELTING, 2015, p. 115).

Se as paisagens pernambucas foram temas em grande parte dos trabalhos nessas duas primeiras décadas, nas cenas do Recife elas dão lugar a uma pintura mais intimista, em que as cenas internas e da intimidade do lar dividem atenção com as imagens da cidade. Nas duas pinturas a serem analisadas a seguir, o oculocentrismo encontra aqui suas bases, a cidade é vista pela janela. Conforme explicou Belting, no mundo ocidental a janela demarca duas zonas: o interior que representa o lugar simbólico do sujeito (do eu) e o exterior que somente é acessível pelo olhar. “Tal forma pressupõe a presença de um sujeito que, a partir de si, lança ao mundo um olhar direcionado. A janela também distingue a domínio privado do domínio público. Assim, a janela é ao mesmo tempo vidro e abertura, enquadramento e

123 Para Alberti, a perspectiva é uma abordagem teórica e prática que busca representar o mundo tridimensional de forma realista em uma superfície bidimensional, como uma pintura ou um desenho. Esta é baseada na ideia de que a visão humana segue leis matemáticas e geométricas precisas, assim propôs um sistema de regras e princípios para representar objetos tridimensionais em um plano, levando em conta a posição do observador, a distância entre os objetos e o ponto de fuga, onde as linhas paralelas parecem convergir. Ao aplicar a perspectiva, o artista pode criar uma ilusão de profundidade e proporção, proporcionando uma sensação de espaço tridimensional em uma superfície plana. Para Alberti, a perspectiva não era apenas uma ferramenta artística, mas também uma forma de organizar e compreender o mundo ao nosso redor. Ele considerava a perspectiva como uma linguagem universal, uma maneira de estruturar e representar a ordem divina e racional do universo. Assim, a perspectiva de Alberti vai além de sua aplicação prática na arte, tornando-se uma visão filosófica que buscava capturar a harmonia e a proporção encontradas na natureza e no mundo criado pelo homem. Esta técnica e abordagem influenciaram significativamente a forma como os artistas perceberam e representaram o mundo desde o Renascimento. ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Tradução: Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

124 No artigo *A janela e o muxarabi: Uma história do olhar entre Oriente e Ocidente*, Hans Belting analisa as relações entre o olhar e as representações a partir da janela no ocidente e o muxarabi no oriente.

125 Belting (2015, p. 115) introduz seu texto com um exercício desenvolvido por Leonardo Da Vinci em que induz artistas a desenharem os contornos de uma árvore sobre uma placa de vidro atrás da qual se vê uma árvore real. Ao finalizarem o desenho, os artistas deviam compará-lo com a árvore atrás do vidro.



118. Cícero Dias.
Gamboa do Carmo no Recife, 1929.

distância” (BELTING, 2015, p. 117).

Em *Gamboa do Carmo no Recife* (1929), uma das primeiras pinturas a óleo com as cenas urbanas da capital pernambucana (imagem 118), Dias apresentou a cena interna de um quarto com uma janela ao fundo de onde se avista uma paisagem urbana. Uma sutil tensão para o seu observador, que se divide entre a experiência interna de um quarto de um alto sobrado e a curiosidade pelo lado de fora (externo) em que se vê os telhados e empenas de sobrados típicos da região central do Recife. A janela e sua cortina esvoaçante delimitam a paisagem de fora: uma imagem típica dos bairros de Santo Antônio e São José, conforme o título da obra localiza o espectador. A janela, mais do que revelar um exterior, confirma que é um quadro.

Dividiremos em duas partes a análise do quadro: a primeira compreende a análise do espaço interno, e a segunda, o conteúdo que se vê a partir da janela (imagem 120 e 121). Gamboa do Carmo é o nome de uma localidade da região central do Recife, entre os bairros de Santo Antônio e São José, onde estava localizado seu primeiro ateliê, na Rua do Fogo, uma região de comércio popular e famosa pela concentração de prostíbulos.

Na Gamboa de Dias, essa ambiência não é dada, mas se faz revelar por camadas. A pintura, à primeira vista, é um retrato de uma mulher seminua deitada sobre sua cama e ao fundo há uma janela aberta de onde se vê a cidade sob a luz do dia. O dia parece ensolarado, a cena acontece dentro de um quarto bem iluminado e ventilado, visto pelo esvoaçado da cortina da janela. A presença de variados objetos femininos em diferentes lugares da cena parece confirmar que o quarto pertencia à jovem. Levemente deitada e à vontade, ela encara seu observador assim como a *Vênus de Urbino* (1538), de Ticiano Vecellio, personagem amplamente revisitado por pintores não apenas ainda ligados às práticas tradicionais, mas também pelos modernos – como fez Manet em *Olympia* (1863), por exemplo – ao proporem “releituras” de temas clássicos para o presente (imagens 122 e 123).

A moça poderia ser uma amante ou uma prostituta, personagem urbano que ganha protagonismo nas pinturas modernas. Mas devido ao título que localiza a pintura, conforme mostrou Couceiro (2003), a região da Gamboa do Carmo reunia grande número de prostíbulos, casas de pensões e cômodos, onde prostitutas cobravam preços variados, porém acessíveis, o que atraía um público bem variado. Diante disto, a *Vênus de Dias* não seria apenas como as representações gregas e romanas que idealizavam a imagem da mulher, mas é uma mulher comum que está na sua ambiência real – um quarto no “baixo meretrício” da cidade.

Explorando os recursos da perspectiva, Dias organizou sua pintura em planos que cuidadosamente revelam a intimidade e a presença feminina no local. São utensílios, móveis ou objetos decorativos que, cuidadosamente representados e localizados, revelam-nos um pouco sobre a vida privada e os hábitos culturais da época. A cena é meticulosamente montada de forma que os elementos presentes na tela, pelo trabalho de alternância das cores, criam linhas invisíveis que convergem para um ponto de fuga: a cidade emoldurada

pela janela (imagem 124).

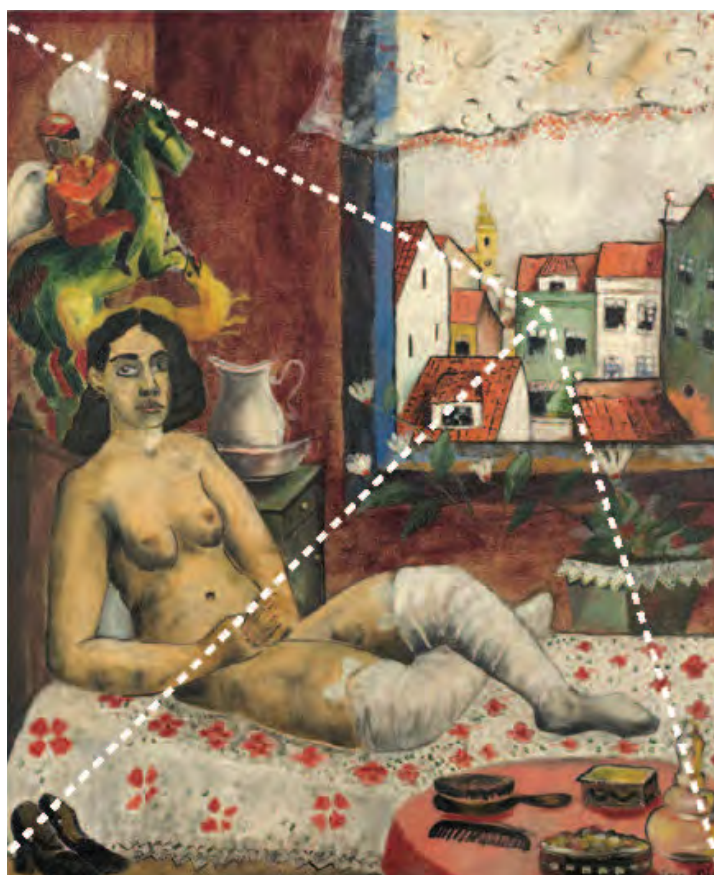
Ao olharmos a cena interna, nota-se o cuidado do artista ao posicionar o modelo no canto da tela, criando um primeiro plano ou uma segunda moldura que direciona o olhar do seu observador para o que se passa lá fora, a cidade. A cena é rica em detalhes. O ambiente vermelho contrasta com a luz de fora. A presença da cama e de objetos decorativos e de uso íntimo lembram um quarto, seria no seu ateliê ou em alguma casa de tolerância? Os sapatos de salto junto à cama, um objeto que sempre se faz presente nas telas de Dias, assim como o pente, a escova e algumas caixas sobre a mesa com toalha vermelha marcam a presença feminina no local, indicando que a mulher indica um relativo poder econômico. Como nas pinturas anteriores (e neste caso um hábito cultural), há a presença do jarro com flores e do gomil com sua bacia de cerâmica sobre a mesa, este um objeto comum que indicava bons hábitos de higiene – visto que nem sempre havia um banheiro na casa ou, quando havia, podia ser compartilhado pelos vários moradores do sobrado.

De pele clara e cabelos pretos e levemente presos, a jovem mulher está sentada com as pernas sobre a cama forrada com colcha branca de flores vermelhas. Ela parece estar confortável com suas mãos cruzadas sobre o ventre que, aparentemente, sinalizam um certo pudor ou controle em deixar revelar seu corpo, assim como as representações das deusas do amor e da beleza gregas e romanas (imagens 122 e 123). A luminosidade do corpo desnudo sobre a cama se contrapõe ao ambiente encarnado. Acima da mulher está a imagem de São Jorge, que parece flutuar, um ambiente de prazer e pecado que contrasta com a luminosidade da janela e a presença da torre de uma igreja como marco na paisagem. Dias expõe conflitos culturais e religiosos presentes no cotidiano.

A Vênus de Dias ocupa metade da tela e estrutura sua composição. Seminua e deitada na cama, sua musa veste meias três-quartos, um símbolo de sedução muito associado às imagens das prostitutas. Mas não é a mulher que prende o olhar do espectador, como a Vênus de Manet ou de Ticiano; na verdade, toda a cena interna é construída para direcionar o olhar do observador para o exterior. O que nos faz pensar que a cidade é tão sedutora como a Vênus.

Pela janela avistam-se os altos sobrados, o casario e a torre de uma igreja, elementos típicos da cidade colonial e ainda predominantes na paisagem do bairro de Santo Antônio no final dos anos 1920. A vista é contemplativa; não se percebem conflitos nem pessoas, apenas a materialidade da Arquitetura colonial, cuja imagem, conforme vimos, era tanto associada à tradição quanto ao atraso. A estaticidade da pintura parece congelar um tempo, um instante, uma cena do cotidiano, quebrada apenas pelo movimento da cortina ao vento que parece remeter a uma outra velocidade e a um tempo que não é medido pelo ponteiro do relógio.

Tanto em *Gamboa do Carmo do Recife* quanto na pintura que analisaremos a seguir – *Sonoridade da Gamboa do Carmo* – o espectador encontrava-se fechado num espaço interno, enquanto o mundo permanecia exterior. O interior era o lugar reservado ao sujeito,



119. Cícero Dias.

Gamboa do Carmo no Recife, 1929.

Traçado esquemático das linhas de fuga da perspectiva.



120. Cícero Dias.

Gamboa do Carmo no Recife, 1929.

Esquema de organização dos planos, destaque para interior.



121. Cícero Dias.

Gamboa do Carmo no Recife, 1929.

Esquema de organização dos planos, destaque para exterior.



122. Ticiano Vecellio
Vênus de Urbino, 1538.



123. Manet
Olympia, 1863



124. Cícero Dias.
Gamboa do Carmo no Recife, 1929.
Recorte da janela (fragmento).

e o exterior era o espaço do mundo, do qual o eu se retirava a fim de contemplá-lo, como define Belting (2018) ao falar sobre como essa experiência exerceu grande influência sobre a experiência de si do sujeito na cultura ocidental.

Conforme explicou Belting (2018), retomando Alberti e a sua metáfora da janela, a perspectiva se afirma de modo marcante como forma simbólica, pois a imagem em perspectiva manifesta-se como uma cena de teatro – na qual um conteúdo narrativo é pintado como se fosse a realidade, mas que é apenas a criação de uma cena imaginária, de modo que mobiliza as faculdades miméticas dos seus espectadores, como vimos anteriormente com Didi-Huberman ao diferenciar a experiência do ver e olhar. Para Belting,

em outras palavras, quando se olha através de uma janela, a mesma janela deve desaparecer, para que se esqueça sua presença e para que o olhar possa se voltar ao exterior sem impedimentos. Com efeito, a janela oferece-se apenas para que o olhar possa direcionar-se para o exterior (BELTING, 2018, p. 120).

Essa cidade e seus personagens são representações de um mundo fantasmático – conforme definiu Jacques (2018) por meio de Benjamin e Warburg –, portanto oposto à imagem fetichista e fantasmagórica do Recife moderno que moldou o bairro portuário. A imagem da prostituta, os elementos tipicamente da cultura popular brasileira e a Arquitetura colonial assombravam a imagem de racionalidade e de progresso almejada para o Recife, que tinha o novo bairro portuário como modelo. Uma imagem fantasmagórica que, criada por uma elite econômica, adquire realidade própria, passando a ser ilusória e independente daquele que a criou.

Ao expor essas contradições, Dias deu visibilidade a tipos, personagens e hábitos que sobrevivem, como uma tática de resistência que intenta desvelar as “fantasmagorias” da sociedade burguesa. Neste contexto, a pintura de Dias resgatou ou revelou aspectos do passado que ainda estão presentes no cotidiano urbano do Recife nos dias de hoje, como fragmentos escovados a contrapelo que formam uma narrativa de cidade que escapava ao domínio fantasmagórico do sonho coletivo, portanto de uma História dominante.

2.3.3 Sonoridade da Gamboa do Carmo (1930)

A obra *Sonoridade da Gamboa do Carmo* (imagem 125), produzida após *Gamboa do Carmo do Recife* (1929), mantém como temática a intimidade do ambiente privado e a paisagem da Gamboa do Carmo conforme sugerido pelos títulos atribuídos a ambas as pinturas. Mas o que Dias apresentou neste quadro? A cena retrata um elemento comum das classes mais abastadas: um piano na sala, o qual membros da casa (criança e adultos representados) certamente devem saber tocar. Assim como a pintura anterior, a *Sonoridade da Gamboa...* está organizada em dois planos: o primeiro é uma cena interna; o segundo é a cidade vista pela janela. Dias organizou os elementos – objetos e móveis – explorando

as linhas da perspectiva (imagem 126) que convergem para o centro da pintura, onde está uma janela a partir da qual se vê a cidade. Novamente, Dias apresentou um duplo quadro: o primeiro são os limites do quadro (tela) que enquadram a sala; o segundo é a janela, onde está o ponto de fuga que emoldura a paisagem de fora, uma imagem típica do bairro de Santo Antônio. Esse duplo enquadramento, conforme veremos na *Sonoridade...*, propositalmente cria tensões, provocadas não apenas pela perspectiva, mas também pelo contraste entre o interno e externo, entre noite e dia, entre o presente e o passado.

Com paredes vermelhas como o quarto da *Gamboa...* (imagem 118), a cena representada acontece num ambiente social e pouco remete à ambiência de um prostíbulo daquela época, como se pode notar pelo pouco mobiliário – um piano e uma poltrona – e por sua disposição no ambiente, a princípio uma típica cena do ambiente burguês, como descreveu Benjamin:

o intérieur projeta-se para o lado de fora. É como se o burguês estivesse tão seguro de seu sólido bem-estar que desdenha a fachada para afirmar: minha casa, não importa onde lhe seja feito um corte, é sempre uma fachada. Veem-se tais fachadas sobretudo em casas berlinenses que datam de meados do século passado: uma varanda de esquina não se projeta para fora, mas se volta para dentro – como um nicho. A rua torna-se aposento e o aposento torna-se rua. O transeunte que para olhando a casa encontra-se, por assim dizer, na varanda. (2009, p. 450).

Ainda que de origem aristocrática, na sala de Dias não há muito requinte: apenas o piano, uma poltrona rosa com pano bordado no encosto, uma cadeira, alguns vasos de louça com flores que decoram e dão um ar de lar ao lugar e que evidenciam uma domesticidade burguesa. O ambiente organiza-se em torno da grande janela de arco pleno com bandeira, elemento que ornamenta e permite a ventilação permanente. Centralizada na cena, a janela verde cujas folhas se abrem para dentro do ambiente não possui cortinas, diferentemente da pintura do quarto, o que reforça a imagem de ser um ambiente social.

Na representação de Dias, não é o interior que chama a atenção, mas a cidade que está no centro do quadro, cujos personagens e histórias atraem o olhar do observador. Da janela, avista-se a cidade com seus altos sobrados com empenas e telhados à vista, típicos da região da Gamboa do Carmo, no bairro de Santo Antônio. Sobre a vizinhança, Dias lembrou:

já instalado no cais Martins de Barros, ia me inteirando dos acontecimentos. Passava pelo *Diário*, na pracinha. Uns diziam: “Como abandonou o Fogo?”. Felizmente, nada aconteceu. Deu-me saudade da figura do Faísca. Todas essas ruas estavam ao lado da Gamboa do Carmo. Já não era a Gamboa do passado com suas águas lavando a praça. Fiz uma obra onde se avista a Gamboa e, no primeiro plano, um adolescente ao piano, criando uma atmosfera rica em sonoridade (DIAS, 2011, p. 80-81).

Na cena, estão o adolescente, como descreveu Dias, e um adulto, que posam encarando aquele que observa a pintura. Pelas vestimentas, trata-se de personagens de origem abastada: a criança apoiada no piano veste um traje azul-celeste e sapatos pretos, já o adulto sentado de pernas cruzadas na poltrona veste terno, gravata e está com lenço na lapela. Pela fisionomia,



125. Cícero Dias.
Sonoridade na Gamboa do Carmo, déc.
1930.



126. Marcação sobre pintura das linhas de perspectiva que organizam o quadro.

127. Organização dos planos (interno).

128. Organização dos planos (externo).



129. Ampliação Janela (cena externa).

o homem assemelha-se ao artista, mas seria o menino uma representação do pintor quando criança? Seria a mesma a cidade do menino e do adulto? Aquela cidade conteria o tempo do menino e do adulto?

Há uma certa tensão na cena, seja pela manipulação das cores que criam uma ambiência mais sombria que a representação da tela anterior, seja pela triangulação entre os dois personagens e a cidade para aquele que está diante da pintura. A posição dos corpos guia o olhar do observador para a janela: a cidade parece querer entrar naquele ambiente. Que cidade é essa? Mais sombria, a cidade vista tem a fisionomia comum da região central, com ruas estreitas e altos sobrados. Nessa pintura, Dias dramatizou a Arquitetura pelas cores, ângulos e volumetria de dos telhados inclinados (eclipsados pela escuridão da noite), que se contrapõem ao colorido e luminosidade das fachadas e do vazio do que parece ser um pátio.¹²⁶

O pintor utiliza o contraste entre áreas claras e escuras para realçar a vida noturna do bairro, desafiando a visão estigmatizada associada às narrativas higienistas que consideravam o tecido colonial como perigoso e insalubre, conforme destacado por Lira (1997). Esse jogo de luz e sombra também destaca a diversidade da arquitetura do bairro, que, embora pareça uniforme ao nível do solo, revela dinamismo quando observada de cima, devido às diferentes alturas dos edifícios e, principalmente, dos seus telhados e paredes. Essa diversidade aparentemente sem ordem, mas com lógica, integrava o ambiente sonoro da Gamboa (imagens 86 e 87).

Naquele ambiente, a sonoridade do piano contrastava com a espontaneidade típica da sonoridade típica das ruas: o som das ruas animadas pelos gritos dos gazeteiros que anunciavam os jornais vespertinos, dos ambulantes que teimavam em apregoar seus produtos, o burburinho típico da região, conforme descreveu Couceiro (2003). A sonoridade da Gamboa era justamente esse choque de imagens entre o interno e externo, entre os tempos da infância e juventude, o novo e o velho, a erudição e o popular, riqueza e pobreza.

2.3.4 Visão romântica do Porto do Recife

Em *Visão romântica do Porto do Recife* (figura 130), pintura do início da década de 1930, Dias retomou um gênero clássico e bem-aceito pelo grande público pernambucano, a

126 A região da Gamboa do Carmo ainda hoje abriga várias igrejas como a Basílica de Nossa Senhora do Carmo, a Igreja de São Pedro dos Clérigos, Igreja de Nossa Senhora do Livramento dos Homens Pardos e a Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Ainda que hoje a região não guarde a mesma fisionomia da época em que Dias pintou a sua Gamboa, muitas destas igrejas ainda hoje mantêm um pátio a sua frente.

pintura de um panorama¹²⁷ do Recife. Seguindo as regras do gênero, a linha do horizonte é bem marcada, mas, diferentemente das clássicas imagens panorâmicas que dividem a cidade em duas metades, na visão romântica de Dias há vários horizontes ou camadas (imagem 131) que condensam a paisagem da cidade desde os arrabaldes até o porto, mostrando as principais portas de entradas, seja para quem vinha de dentro do continente, seja para quem vinha pelo mar. Essa transição da paisagem é cuidadosamente apresentada por meio de fragmentos simbólicos de cada localidade: o mar, os sobrados, as empenas com seus telhados à vista, os palacetes isolados, os ornamentos da Arquitetura, a praça, a jangadas, o mar, o rio, os trabalhadores, os músicos, as mulheres. São fragmentos que nos revelam tanto detalhes da fisionomia da cidade quanto seus personagens, além das relações sociais e culturais entre eles.

Nesse primeiro nível, a paisagem típica dos arrabaldes o rio é um elemento estruturador nos vários Recifes representados. Nos arrabaldes, as águas do Capibaribe aparecem discretamente e o rio não é mais associado ao lazer e banho comuns até início do século XIX (imagem 133), mas permanece com sua função como local de trabalho e via de circulação de pessoas e mercadorias. Os pequenos portos e as pequenas embarcações têm papel fundamental para sobrevivência dessas regiões, já que, conforme vimos, a mancha urbana não era contínua, mas composta de células isoladas ligadas por estradas precárias e por um sistema de transporte (bondes) ainda em estágio inicial de implementação.

Os pequenos portos também funcionavam como pontos de encontro, como sugeriu Dias ao representar a roda de mulheres que conversam ou negociam produtos. Uma está abaixada com lenço na cabeça e as outras duas situam-se de pé, uma com o balaio de compras e a outra com um guarda-chuva que a protegia também do forte sol. Seriam as compradoras? Seriam freguesas? Sobre as mulheres, Gilberto Freyre, no discurso do *Manifesto Regionalista* de 1926, fez uma breve descrição das mulheres e homens trabalhadores enquanto exemplos de como a cultura popular brasileira seria fruto de uma mistura de culturas variadas.

Mestras de higiene tropical são também as mulheres do povo que andam pelas ruas e estradas ao sol do meio-dia protegidas contra esse sol excessivo por xales, mantilhas, panos-da-Costa, atirados elegante e liturgicamente sobre a cabeça e os ombros de dez ou vinte formas diversas que merecem um estudo, tanto é o que podem revelar sobre as culturas orientais e africanas que se transferiram para o Brasil. (FREYRE, 1996, p. 46).

Assim como os trabalhadores do porto, compostos por

sertanejos e matutos que andam com camisas leves por fora das calças também leves, chapéus de palha, alpercatas. [...] Mestres da arte náutica são os jangadeiros das praias do Nordeste. Mestres de educação física são

127 Os panoramas eram pinturas monumentais, frequentemente em forma de cilindro ou semicírculo, que retratavam paisagens, eventos históricos, batalhas, cidades e momentos significativos. Eles eram exibidos em edifícios chamados “panoramas” ou em estruturas temporárias. As obras eram criadas em grandes telas, muitas vezes com dezenas de metros de altura e centenas de metros de comprimento, que eram então enroladas em torno de uma estrutura circular e exibidas em salões projetados para acomodar o público.



130. Cícero Dias.
Visão Romântica do Porto do Recife, década 1930.



131. Marcação da liha do horizonte e linhas de organização dos planos do quadro.



132. Marcação do primeiro plano: arrabaldes.



133. Elementos fragmentados que compõem o primeiro plano.



134. Marcação do segundo plano, zona de expansão e bairros centrais.



135. Marcação do Bairro portuário.

alguns sobreviventes de capoeiras entre simples trabalhadores, negros e pardos, de engenhos e trapiches, cujas formas de rijos homens de trabalho, estão a pedir pintores: pintores que pintem também mulatas e caboclas meio-nuas e não apenas brancas finas. (FREYRE, 1996, p. 47-48).

Se o rio era o local de trabalho daqueles que vendem produtos, como a mulher e os homens que trazem bananas no barco, também o era para uma possível representação do cantador – um tipo popular – que circulava nos espaços livres da cidade atrás de público. Esse homem com roupas simples e viola nos braços, que repousa sob a palmeira próxima à aglomeração de pessoas. Assim como Dias homenageou esse tipo, Freyre também exaltou esse importante narrador que mantém viva as histórias populares: “mestres de música são alguns dos cantadores de modinhas e dos tocadores de violão deste velho trecho do Brasil. Mestres de dança são alguns dos babalorixás e algumas das ialorixás dos xangôs” (FREYRE, 1996, p. 47).

Às margens dos rios, no Recife romântico de Dias também estão os palacetes típicos dos arrabaldes,¹²⁸ com seus quintais ajardinados e muros decorados em que guardiões de pedra marcam o portão de entrada. Dias não apenas representou um tipo arquitetônico, como também revelou alguns hábitos da vida privada daquele perfil social e econômico (imagem 132 e 133). A aristocracia é representada pela mulher com a criança num momento de lazer e de costas para a cidade, que está tomada por pessoas que lá estão trabalhando, vendendo e comprando produtos. Elas estão sentadas num banco do terraço com balaustrada, uma espécie de cerca ornamentada que delimita o terraço do jardim. As roupas cuidadosamente detalhadas pelo pintor confirmam a origem nobre: o branco remete ao linho, e as flores, aos bordados. Como procurou mostrar, o rio é um elemento articulador – de convergências e de divergências – onde diferentes perfis culturais, sociais e econômicos parecem harmoniosamente dividir e conviver naquele espaço. O colorido da tela esmaece o choque de imagens apresentado pelo pintor sobre as representações de uma cidade que, ainda que inovadoras, guardavam forte relação com a dominação típica da cultura aristocrática açucareira.

Em um segundo plano (imagem 134) estão os sobrados coloridos que, ao se agruparem, delineiam o traçado das ruas e quarteirões característicos dos bairros de Santo Antônio e São José. Nesse contexto, a vegetação é ausente, pois a densa ocupação urbana praticamente cobria toda a área dos bairros, embora Santo Antônio abrigasse o mais antigo jardim público da cidade. No plano mais distante, o bairro portuário ainda mantinha a aparência da cidade colonial, com suas vias estreitas e sobrados altos apresentando empenas e telhados visíveis. As representações da Arquitetura antiga pintadas por Dias contrastavam fortemente com a

128 Os arrabaldes são sempre lembrados como recantos bucólicos de residências patriarcais envolvidas numa paisagem exuberante. As regiões que margeiam o Rio Capibaribe – como Apipucos, Poço da Panela, Ponte d’Uchôa e Várzea – eram os lugares onde as famílias ricas dispunham de maior área para o cultivo de fruteiras, maior facilidade de abastecimento de água e rios para o banho (MELO, 2003).

imagem de progresso e modernidade representadas pelas amplas avenidas e pela arquitetura eclética que emergia como novo símbolo do bairro portuário.

No porto de Dias (imagem 135) ainda não havia os armazéns e os grandes barcos e navios a vapor, e, sim, jangadas e pequenos barcos à vela que eram movidos pela força dos ventos e não da máquina, como nas imagens do século passado (imagem 85 e 87). Dias evocava uma tradição marítima da cidade que, devido às excelentes condições geográficas, fazia do Recife um importante entreposto comercial. Observa-se uma celebração da identidade marítima e comercial da cidade, evocando as diversas interações sociais e culturais que surgem a partir destas atividades e que contribuem para o crescimento de um centro urbano.

A pintura representa não apenas vários aspectos do Recife, mas também diferentes períodos históricos que coexistiam com a modernização da cidade na época em que a tela foi criada. Em 1930, o bairro portuário já havia passado por mudanças, enquanto Santo Antônio estava em processo de transformação. As pinturas capturam uma imagem bucólica e romântica da vida cotidiana ou do que o artista desejaria que fosse lembrado. O bairro portuário retratado não corresponde à realidade da época da pintura, mas evoca um Recife de tempos antigos, como visto em fotografias de Manoel Tondella (imagem 86) da cidade do final do século XIX ou nas de Francisco du Bocage sobre as demolições do bairro portuário (imagem 87 e 88). A arquitetura urbana apresentada por Dias ainda mantém traços do período colonial.

Dias congelou na sua pintura hábitos, personagens e cenas do cotidiano de uma cidade que se modernizava. Suas pinturas podem ser consideradas uma imersão da prática artística no ordinário e, assim, um convite à cidade. Essa imersão era algo impensado para o campo das artes daqueles tempos porque permitia o despertar no homem ordinário de maneiras de “caça não autorizada”, escapando silenciosamente da conformação e revelando uma potência crítica (revolucionária) sobre a cidade moderna.

Nesse quadro não se veem as máquinas, as chaminés das fábricas, as vitrines, o movimento turbulento da multidão e dos bondes. Também não são vistos o caos, a falta de serviços públicos ou a pobreza, mas uma cidade cujas ruas são estreitas e tranquilas em que as casas são simples, pequenas e agrupadas, que nos dão a impressão de uma cidade pequena onde o tempo não é ditado pelo compasso das máquinas. Portanto, imagina-se que sua representação seja um elogio saudosista à cidade que o Recife estava deixando de ser, como alertava Freyre: “que tanto quanto as artes populares e os estilos tradicionais de casa e de móvel, vêm sendo desprezados, abandonados e substituídos pelas conservas estrangeiras, por drogas sufocas, remédios europeus e pelas novidades norte-americanas” (FREYRE, 1996, p. 54).

Dias apresentou imagens de um Recife que muito se aproximavam daquela defendida por pelo *Manifesto Regionalista*; em ambos, como atesta o pintor, há uma visão romântica da cidade.

Donde a necessidade deste Congresso de Regionalismo definir-se a

favor de valores assim negligenciados e não apenas em prol das igrejas maltratadas e dos jacarandás e vinháticos, das pratas e ouros de família e de igreja vendidos aos estrangeiros, por brasileiros em quem a consciência regional e o sentido tradicional do Brasil vêm desaparecendo sob uma onda de mau cosmopolitismo e de falso modernismo. É todo o conjunto da cultura regional que precisa de ser defendido e desenvolvido. (FREYRE, 1996, p. 54)

Havia, assim, uma preocupação em retratar o que Freyre chamou de “nossa civilização nordestina de senhores de engenho” de forma que fosse facilmente identificada como uma sociedade distinta do restante do país por observadores estrangeiros (FREYRE, 1996, p. 54-55).

O discurso de Freyre exaltava uma cultura material e imaterial: Arquitetura, personagens e hábitos que sobreviviam e faziam referência a diferentes tempos da cidade e do rural. É essa percepção do espaço que Dias apresentou em seus quadros. Se a pintura, como técnica, era associada a uma percepção ótica do espaço (urbano), suas imagens do Recife transbordavam essa percepção daquilo que Benjamin definiu como “recepção tátil”. A Arquitetura e, portanto, também a cidade, são capazes de comportar uma “dupla forma de recepção: pelo uso e pela percepção. Em outras palavras: por meios táteis e óticos” (BENJAMIN, 1935-1936, p. 208).

A recepção tátil se efetua menos pela atenção que pelo hábito. No que diz respeito à arquitetura, o hábito determina em grande medida a própria recepção ótica. Também ela, de início, se realiza mais sob a forma de uma observação casual que de uma atenção concentrada. Essa recepção, concebida segundo o modelo da arquitetura, tem em certas circunstâncias um valor canônico. Pois as tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito. (BENJAMIN, 1935-1936, p. 208-209).

A percepção ótica, para Benjamin, está ligada à objetificação do mundo, à separação entre o sujeito e o objeto observado, e à contemplação passiva da realidade. Ainda que Benjamin alerte sobre essas duas recepções diante da experiência mediada pela reprodutibilidade técnica, sua crítica à recepção ótica chama atenção para uma percepção superficial, descontextualizada e alienada da realidade. Por outro lado, a percepção tátil refere-se à percepção através do tato, do contato direto e imediato com o mundo, uma forma de resgatar a autenticidade e a conexão humana perdidas na era da reprodução técnica e da cultura de massa. Ao trazer a cena privada e a cena da cidade, Dias – ainda que a pintura como técnica não permitisse remeter à experiência como as ações de Bruscky na cidade (que veremos adiante) – procurou apresentar sua percepção tátil daquele tempo e ambiente que, conforme vimos, passava por intensas modificações.

2.3.5 Porto do Recife

Em *Porto do Recife* (1930-1931), novamente o bairro portuário é apresentado a partir de um ponto de observação similar à pintura anterior, que poderia ser de seu segundo ateliê, localizado em frente ao Cais Martins de Barros (imagem 136). A visão do porto de Dias não é panorâmica, apesar de ser uma imagem do tipo sobrevoou. Isso é evidenciado pela ausência de preocupação com o enquadramento, em contraste com as pinturas anteriores que analisamos.

Nessa perspectiva, a representação “nostálgica” e colorida, característica de suas pinturas, dá lugar a uma abordagem mais realista. O pintor abandona a exploração de cores intensas e contrastantes, preferindo tons e sombras mais semelhantes. A composição da pintura é simplificada, com poucos planos visíveis (imagem 137 e 138). O pintor concentra seu foco no porto, que já havia sido modernizado, e no ponto onde os rios Beberibe e Capibaribe se encontram com o mar. Este recorte enfatiza a função econômica do bairro, destacando-o como um centro de movimento de mercadorias e pessoas que para lá se direcionavam, seja pelo mar ou pelos rios. A semelhança nas cores do mar e do rio destaca não apenas a vocação portuária natural da cidade, mas também os modernos equipamentos disponíveis no Recife. Além dos armazéns e do porto, o bairro portuário agora estava ligado a São José pela recentemente inaugurada Ponte Giratória (imagem 139).¹²⁹

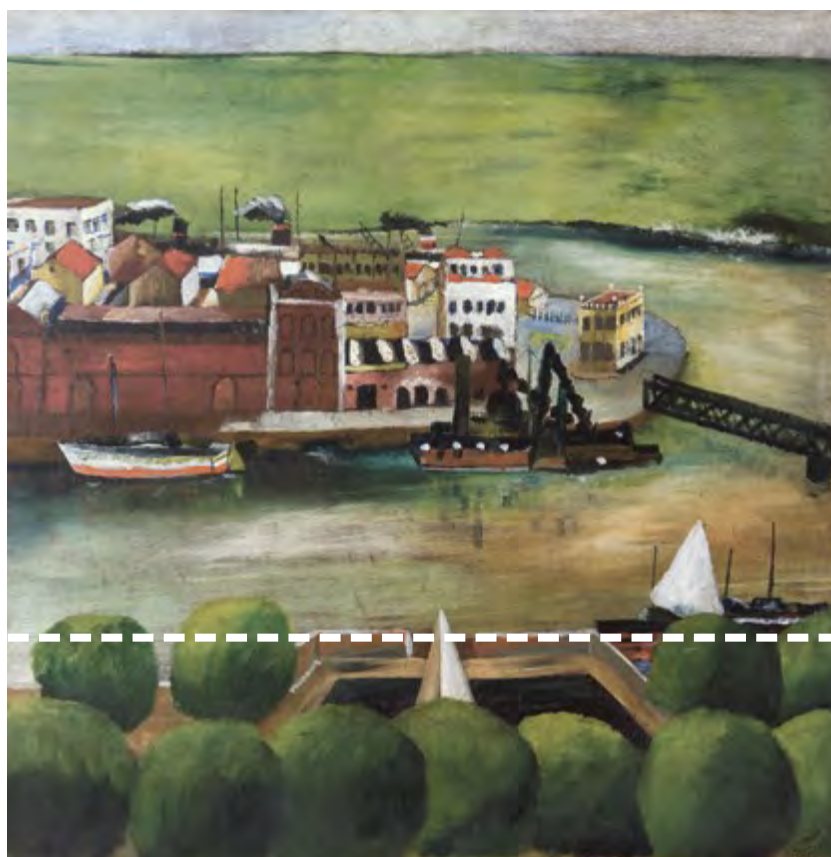
Assim como na *Visão romântica...*, a ponte estava representada, mas no *Porto do Recife* ela recebeu um foco maior e detalhes que revelam sua materialidade e o significado econômico que essa estrutura representava. Em estrutura metálica, a ponte, cujo vão central girava, tanto ligava por meio rodoviário e ferroviário o bairro com o continente como permitia a passagem das jangadas, barcas e veleiros maiores com os cais fluviais do Recife próximos à foz. Nesse porto, as jangadas e pequenos barcos a vela presentes nas pinturas anteriores da região deram lugar aos grandes barcos a vela e navios com suas chaminés expelindo fumaça. A fisionomia da cidade parece estar em segundo plano e as novidades tecnológicas – alegorias modernas – do porto ditavam um novo ritmo que a cidade passava a ter.

O quadro explora a relação da cidade do Recife com suas águas como fonte de sustento e meio de transporte. Não se vê os personagens humanos que habitam e dão vida e sentido ao local, como em suas telas anteriores. Os verdadeiros protagonistas da tela são os

129 A Ponte Giratória fazia parte do projeto de modernização do porto do Recife, conectando as vias rodoviárias e ferroviárias entre o Bairro do Recife e São José. Sua construção, iniciada em 1920, foi concluída em dezembro de 1923. Ela representou um avanço tecnológico, permitindo a passagem de veículos terrestres até o porto, bem como a passagem de embarcações veleiras menores entre o porto e os cais próximos, que eram essenciais para o transporte de produtos como o açúcar de áreas não atendidas por ferrovias. Sobre a ponte, ver: BARBOSA, Virgínia. Ponte Giratória (Recife, PE). In: Pesquisa Escolar. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2005. Disponível em: <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/ponte-giratoria-recife-pe/>. Acesso em: maio de 2022.



136. Cícero Dias.
Porto do Recife, 1930-1931.



137. Marcação das linhas de horizonte e de divisão dos planos que organização os elementos na tela.



138. Destaque da arquitetura cercada pelas águas.

navios e as instalações portuárias, que dominam a paisagem e simbolizam as transformações econômicas que impactaram significativamente o cenário, como destacado por Sarlo (2010). No Brasil, essas transformações se manifestaram por meio da construção de ferrovias, pela transição das fazendas de cana-de-açúcar para usinas, pela modernização dos portos, enquanto na Argentina foram evidenciadas pelo aumento no uso de maquinaria agrícola moderna e a mudança nas formas de trabalho rural.

Ainda que a mecanização agilizasse o trabalho, como representou Dias, o sistema mantinha os laços com o escravagismo, e talvez esteja aí o valor de denúncia de sua pintura e de vergonha para os velhos membros da classe rural. Pequenas mudanças e possíveis “choques culturais”¹³⁰ aceleraram uma transição traumática que afetou todos os segmentos da sociedade. Segundo Sarlo (2010), essas transformações foram significativas, pois envolveram a transição de um ambiente familiar para um espaço mais moderno, economicamente bem-sucedido, mas ao mesmo tempo gerador de incertezas (SARLO, 2010, p. 72-73).

No *Porto do Recife*, as máquinas são as imagens de um presente ou futuro fantasmagórico, no qual a circulação de mercadorias ditava uma nova fisionomia da cidade e sua experiência, mas também onde o pintor reconhecia a sobrevivência de certos tipos culturais como as jangadas e pequenas embarcações, representados em mesma proporção que os navios do porto (imagem 138). Ainda que a presença humana não esteja diretamente representada, os barcos e jangadas enaltecem o trabalho braçal (carga e descarga) que acontecia imediações do Cais Martins de Barros. A arborização densa esconde o que seria a Praça Dezesete, construída em meados do século XIX em homenagem à Revolução de 1817 e que na época já abrigava importantes monumentos históricos. A cidade portuária apresentada por Dias é a cidade da fluidez, do comércio, da circulação de mercadorias, do trabalho, e nela a presença da figura humana dá lugar às invenções modernas: o navio, a ponte metálica, os passeios públicos ajardinados, edifícios altos.

Se a princípio, as pinturas dos Recifes de Dias são consideradas saudosistas ou memorialistas – “recordações urbanas”, como denominou Mattar (2017) –, elas também representam uma imagem fantasmática e onírica diante de um Recife que se modernizava. São representações de uma fisionomia de cidade que reúne hábitos e personagens urbanos que desafiavam a imagem europeizante e higiênica defendida, como vimos, por boa parte das instituições, intelectuais, pela aristocracia e burguesia. O colorido Recife é a junção vários tempos coletados das suas memórias, tanto as da infância como as narradas por outros, uma cidade cheia de contrastes e antagonismos. Os símbolos da modernidade e do cosmopolitismo não eram as máquinas, mas os personagens e a fisionomia da cidade do passado.

Assim, algumas perspectivas se cruzam em Dias: a busca por uma cidade que não

130 Sarlo enfatizou o *choque cultural* entre os imigrantes que chegavam na argentina e a população local. “A mão de obra *criolla* da fazenda pecuarista entrava em choque, durante intervalos dos anos de trabalho, com a mão de obra agrícola em geral de origem imigrante”.



139. Autor desconhecido

Recife nos anos 1930.

No alto da imagem, o bairro portuário, ao centro o de Santo Antônio e abaixo o da Boa Vista. Notar a presença da ponte giratória acima à direita, a ausência da Ponte Duarte Coelho mas a presença da Rua Formosa (à direita) e a Faculdade de Direito ao centro.

existe mais, portanto existente na forma como é lembrada, e o Recife a partir de ideologia regionalista. Essas perspectivas, que assim como Sarlo (2010) identificou na literatura argentina dos anos 1920 e 1930 na obra de Jorge Luis Borges, iluminam-nos a respeito das imagens apresentadas por Dias. Estas não seriam apenas um saudosismo, mas uma nostalgia que pertence a termos ou expressões que induzem a uma determinada ideologia, construída a partir de restos de um Recife das lembranças de infância e juventude, mas uma cidade que acumulava tempos e elementos heterogêneos.

Cícero Dias apresentou as diferentes faces do Recife. Por meio de grandes sobrevoos ou a partir de cenas cotidianas, a cidade foi revelada seja pela sua Arquitetura, seja pelos personagens ou hábitos cotidianos. Era a paisagem portuária, os arrabaldes alagados, o Rio Capibaribe, as pontes, os altos sobrados com seus telhados variados, ruas estreitas, os trabalhadores, os mangaios, o navio, o barco a vela, fragmentos que, conforme mostrou o pintor, remetem a diferentes tempos e significados da cidade.

Valendo-se do que havia de mais vanguardista e tradicional na pintura, Dias não apenas ousou ao unir e evidenciar choques diferentes tradições técnicas, mas também revelou quão diversas eram as faces da modernidade no Recife. Não apenas na técnica, mas sobretudo no conteúdo pintado, Dias encontrava nas suas origens vividas entre o engenho e o Recife, as imagens que respondiam sintetizavam a almejada identidade nacional – ou seja, conforme explicou Prysthon (2002), elas significariam o rompimento com os modelos acadêmicos pela valorização da brasilidade. Dias universaliza os temas populares e ordinários num gesto que afirmava a legitimidade de toda história, retirando seu local de exotismo na História. Ao elevar isto à condição de arte, Dias universalizava os temas populares e ordinários num gesto que buscava afirmar sua legitimidade na História.

Essa atitude de vanguarda era reconhecida não apenas na técnica, mas na forma de trabalhar uma universalidade das margens, das dobras, nas zonas obscuras da História dominante. Essas ações aproximam dos princípios do Surrealismo. Segundo Walter Benjamin (2012, p. 28), a atitude surrealista trilhava um caminho que desde suas origens destinava-se ao enfrentamento no sentido de “transformação de uma postura extremamente contemplativa em uma oposição revolucionária”. O Recife de outrora não era símbolo de atraso, mas, pelas mãos de Dias, uma imagem de outra e nova perceptiva sobre a modernidade.

“O novo”, para os vanguardistas, impõe-se na cena estética contemporânea. “O novo, para as facções da esquerda, é a promessa contida no futuro. Por isso seus princípios de valor são diferentes: enquanto a esquerda elege a transformação social ou a revolução como base de sua prática artística, a vanguarda se considera portadora de uma novidade que ela mesma define e realiza. A esquerda pedagógica trabalha no longo prazo; a esquerda radicalizada se posiciona no ciclo da revolução; a vanguarda é uma utopia transformadora das relações

estéticas presentes: a imposição instantânea e fulgurante do novo (SARLO, 2010. p. 182-183).

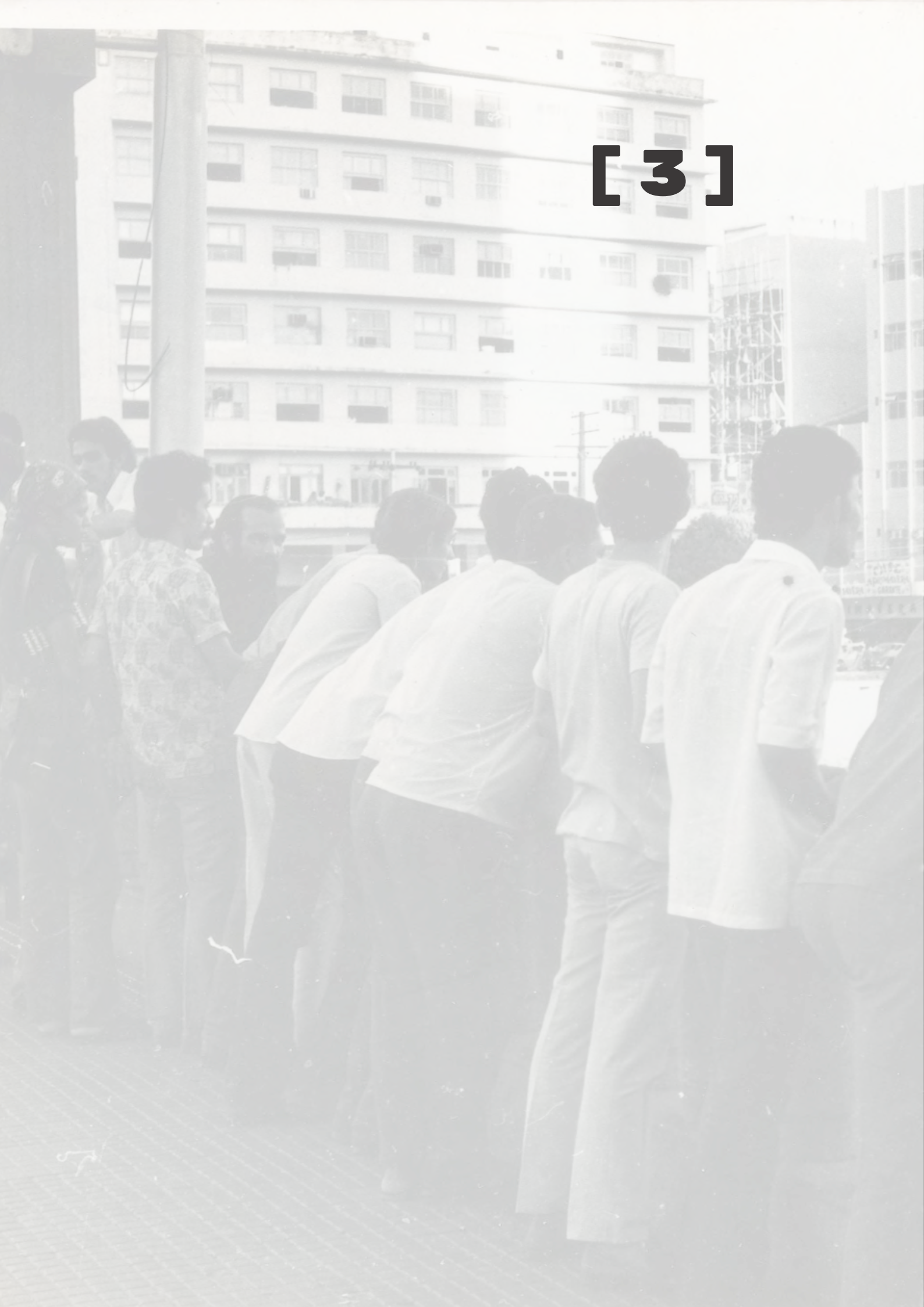
É essa a noção de imagem criada, ou a percepção dela, que Benjamin (2009, p. 56) consegue captar como expressões da fantasmagoria na modernidade. Para a negação dessa imagem criada para o Recife, que tinha a Paris haussmaniana como modelo, Dias recorre a imagens do passado como forma de frear esse descolamento entre sujeito e cidade. Ao negar as novas estruturas, a pintura de Dias explicita não apenas um apelo saudosista, mas critica o processo de modernização que alterava de vez as relações sociais e culturais do Recife.

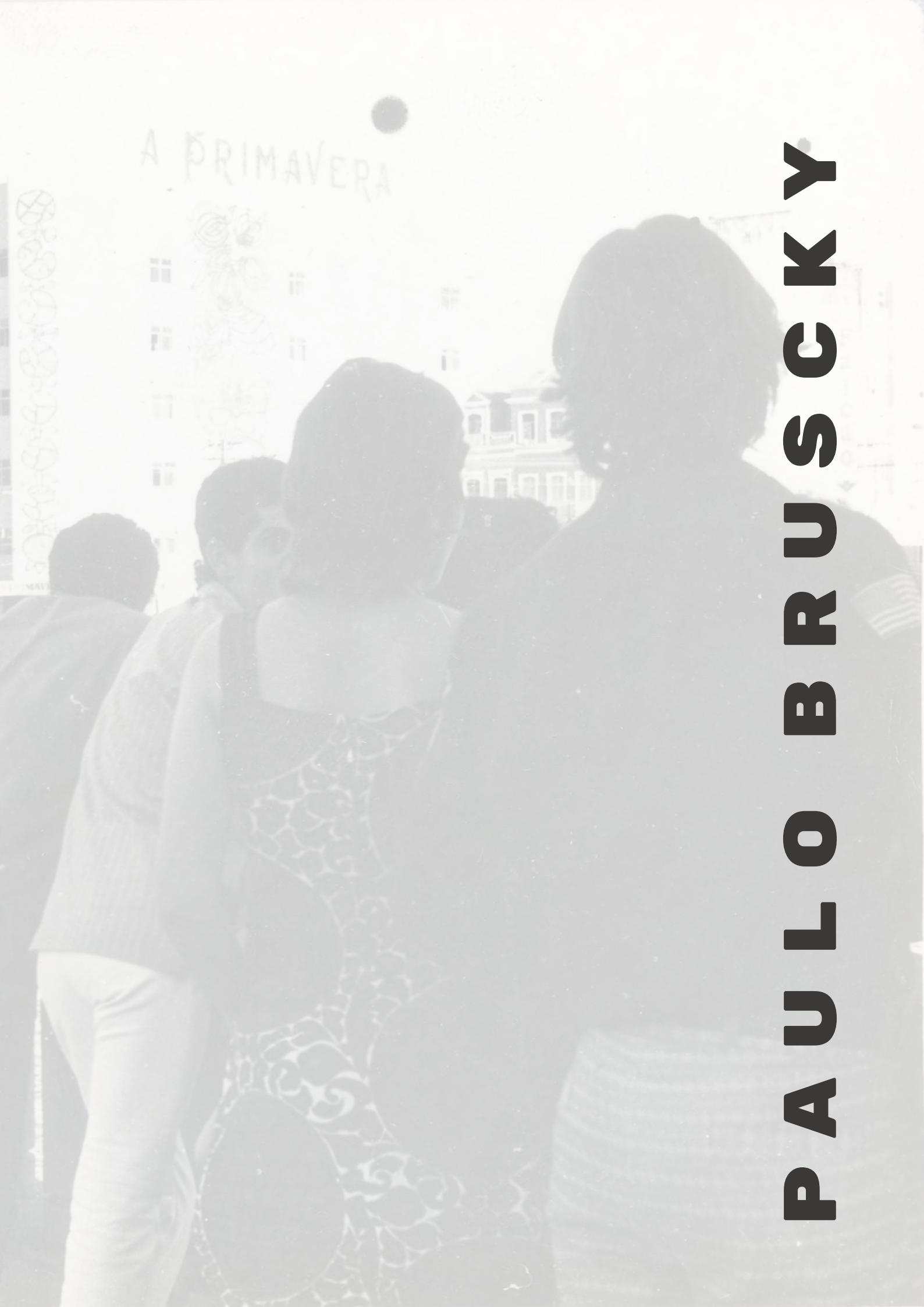
Dias apresentou imagens do Recife que nunca chegaram a um termo comum sobre o elogio à modernidade ou à tradição – elementos que não se excluía, mas que, ao contrário, acabam gerando significado um ao outro. São representações de uma cidade afetiva, uma cidade que povoava sua memória de infância e adolescência. Uma cidade da magia, do mito, do sonho, mas com regras, modos, leis e sentidos próprios. Uma cidade cristalizada na memória e uma soma de elaborações que, ao tempo que se referiam ao “real”, à materialidade da cidade, criavam um discurso transformador sobre a própria cidade. Foi essa a tentativa aproximar diferentes percepções da cidade: a busca por reunir numa mesma imagem de cidade ou num mesmo discurso a tradição, o antigo, o passado (que mesmo primitivo é autêntico ou típico), e a modernidade cosmopolita, um elo com o mundo desenvolvido que colocaria o Recife nas rotas das relações internacionais, do progresso e da civilização.

São imagens da cidade que configuravam outra dimensão do programa renovador, que trabalhava com rastros (Arquitetura, hábitos, tipos populares) do passado. Sua poesia se inscrevia no cruzamento entre uma estética, uma sensibilidade e uma cena urbana em processo acelerado de mudança. Mesmo que seu sistema de percepções e lembranças o vinculasse ao passado, seu projeto poético também tensionava o “novo”, o que respondia ao impacto da renovação estética e da modernização urbana, produzindo uma mitologia com elementos pré-modernos, mas com os dispositivos estéticos e teóricos da renovação.

Como um grande colecionador, Dias voltou seu olhar para aquilo que resistia ou que ele gostaria que sobrevivesse – o mundo das coisas velhas –, como quem busca uma brecha no presente ou em um futuro iminente, no qual o passado esquecido é libertado e renasce com uma nova face, a face da recordação. Foi no cotidiano ordinário, com seus personagens anônimos e elementos sem valor numa cidade com traços coloniais, que encontrou as imagens da modernidade, cuja representação transpunha o debate entre tradição e progresso.

[3]





P A U L O B R U S C K Y

< na página anterior

01. Paulo Bruscky

Imagem da performance *Enterro Aquático*, 1972.

Nesta imagem o artista (de barba está apoiado sobre guarda-corpo) mistura-se em meio a aglomeração de pessoas.

PAULO BRUSCKY

“Questionar”, “especular” e “experimental” são alguns verbos que corriqueiramente exprimem as ideias de Paulo Roberto Barbosa Bruscky, artista pernambucano nascido em 21 de março de 1949. Ora explorando o contexto de controle durante a ditadura militar, ora através das especulações lúdicas com objetos recolhidos do cotidiano, sua produção reúne inúmeros trabalhos planejados e produzidos que transitam por diferentes meios e procedimentos que nos ajudam não apenas a pensar as artes nacional e internacional, mas também a abrir **janelas de leituras** do cotidiano vivido no Recife. O artista traz para a arte a experiência vivida, e esta é levada para a vida cotidiana. Mais do que testemunha do seu tempo, Bruscky fez de sua arte uma forma de desafiar a realidade vivida. Ao tomarmos sua produção como objeto de estudo deste trabalho, buscamos apresentar outros modos de leitura e crítica do seu tempo.

Apesar da diversidade e quantidade de trabalhos produzidos em cerca de cinquenta anos de atuação como artista, sua obra ainda é pouco estudada. Concentrados majoritariamente dentro do campo das artes, os estudos sobre a obra e vida de Bruscky despertaram interesse de um público especializado e acadêmico que se intensificou apenas nas últimas duas décadas.¹

O livro de Maria Cristina Freire,² *Paulo Bruscky: Arte, arquivo e utopia*, publicado em 2006, foi o primeiro dedicado exclusivamente ao artista e constitui um marco ao dar visibilidade e legibilidade do universo de Bruscky. Na publicação, Freire realizou um grande apanhado da obra do artista, traçando suas principais influências e as situando dentro do debate da História da arte. Sem seguir uma cronologia de produção, o livro apresenta os variados meios de concepção e produção dos trabalhos. Freire destacou o perfil arquivista de Bruscky, que ajuda a explicar a íntima relação entre arte e vida do artista.

A segunda publicação inteiramente dedicada ao artista é da curadora e pesquisadora Cristiana Tejo,³ que aprofundou as questões dos meios nas obras de Bruscky, até então ainda não suficientemente conhecidas e publicadas. O livro *Arte em todos os sentidos* (2009) representa o resultado preliminar do diálogo de quase uma década da autora com Bruscky, no qual dividem o mesmo espaço – a cidade do Recife – e trocam, ainda, como ressaltou

1 No final dos anos 1970, todavia, o curador e diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Walter Zanini, abriu a instituição para linguagens contemporâneas plurais como os trabalhos de Bruscky, como explicaremos mais adiante. Segundo Cristina Freire (2006), a importância fundamental que o MAC-USP, sob direção de Zanini, teve como fomentador do circuito de Arte Postal no Brasil – isto é, como polo de recepção, distribuição e principalmente de exposição desses trabalhos (FREIRE, 2006, p. 138).

2 Maria Cristina Machado Freire é professora titular e curadora aposentada do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

3 Cristiana Tejo é jornalista, mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (2005) e doutora em Filosofia pela UFPE (2017).

Tejo, experiências “transgeracionais”.

A terceira publicação, *Poesis Bruscky* (2012), produzida em parceria entre o crítico e curador espanhol Adolfo Montejo Navas e o artista, percorre cinco décadas de carreira de Bruscky, explorando a capacidade de interseção da arte com a ideia, a *poiesis* – ou seja, explora as várias estratégias operacionais e formais que atravessam sua obra.

Há uma relativa quantidade de trabalhos acadêmicos que abordam direta ou indiretamente a obra de Bruscky. O interesse por seu trabalho ocorre a partir dos anos 2000: são cinco dissertações e três teses desenvolvidas majoritariamente dentro de programas de pós-graduação de artes visuais. Destacamos a dissertação *Todo lugar é possível: A rede de arte postal, anos 70 e 80*, de Andrea Paiva Nunes (2004), desenvolvida dentro do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O trabalho, que não trata exclusivamente da obra de Paulo Bruscky, afirma o papel paralelo e independente da Arte Correio como um sistema de produção e circulação da arte no sistema cultural internacional e brasileiro nas décadas de 1960, 1970 e 1980. Partindo da premissa que todo lugar é possível para a rede postal, a autora apresentou o cenário brasileiro nos anos 1970 e 1980, oferecendo exemplos que explicam seu funcionamento, suas heranças, assimilações e precursores. Por meio de sua obra, entrevistas e escritos, a autora constrói o cenário que permitiu emergirem os trabalhos de Arte Correio, elencando Bruscky como um dos protagonistas para o desenvolvimento do movimento nas cenas internacional e nacional. Ainda que muitos dos trabalhos de apresentados na dissertação dialoguem direta e indiretamente com o cenário político, social e urbano do Recife, esses detalhes não ganham aprofundamento. Desse modo, a dissertação buscou preencher uma lacuna sobre os estudos do movimento Arte Correio na história da arte brasileira.

A dissertação de mestrado de Ludmila Britto (2009), *A poética multimídia de Paulo Bruscky*, desenvolvida dentro do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal da Bahia, é o primeiro trabalho acadêmico dedicado exclusivamente ao artista. Britto propõe um olhar transversal para a obra de Bruscky. Analisando diferentes trabalhos feitos por ele ao longo de sua carreira, a dissertação apresenta um estudo da poética multimídia de Bruscky que, segundo a autora, reflete a íntima relação entre obra e vida do artista. Nesse sentido, o trabalho apresenta uma investigação e reflexão teórica relacionando a trajetória de Bruscky com os contextos social, histórico e cultural nos quais ele viveu, bem como sua influência no desenvolvimento da arte brasileira – sobretudo diante do cenário político de forte censura e repressão provenientes da ditadura militar que dominava o Brasil e outros países da América Latina. Britto destacou alguns meios utilizados pelo artista para explicar seu caráter multimídia. São as performances, intervenções urbanas, produções videográficas e fotográficas em que Bruscky utilizou a cidade como suporte para as experiências artísticas. São analisadas a produção de poesia visual, o perfil pesquisador do artista, os trabalhos de Arte Postal e, por fim, o seu ateliê-arquivo. Ainda que apresente um grande apanhado da produção do artista e tenha uma seção dedicada às performances, o trabalho não se aprofunda

sobre suas relações com o Recife para além da contextualização de produção da obra.

A primeira tese dedicada ao artista foi “*Quando falo Paulo Bruscky*”... *A nova História Biográfica e os sentidos de uma vida: os outros, o eu-outro, o nós e as relações entre historicidades e processos de criação artística*, desenvolvida por Cíntia Guimarães Santos Souza (2011) no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás (UFG). Sua leitura não foi possível, visto que não está disponível no repositório da UFG e a autora não a disponibilizou até a data de entrega desta tese.

A segunda tese, *Aberturas utópicas: Singularidades da arte política nos anos 70*, de Ana Lúcia Mandelli Marsillac (2011), é um trabalho feito dentro do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Marsillac centrou-se nas operações artísticas dos brasileiros Cildo Meireles e Paulo Bruscky e do coletivo catalão Grup de Treball, nos anos de 1970. Ancorada na teoria e método da psicanálise e da História, na teoria e crítica de arte contemporânea, a tese foca nos atos de criação desses artistas, sublinhando e entrecruzando as singularidades de suas poéticas. Assim como os trabalhos anteriores, a tese é dedicada a estudar o período de produção concomitante à ditadura militar, que dominava o Brasil e alguns países da América Latina e Europa.

A dissertação *O artista como sismógrafo: A experiência urbana de Paulo Bruscky*, desenvolvida dentro do Programa de Pós-graduação em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi produzida pela autora desta tese e compreendeu um estudo das obras do artista voltadas para as relações entre arte e cidade. Partindo das ações de Arte Correio desenvolvidas entre os anos 1970 e 1980, a dissertação buscou identificar o papel do artista – o artista sismógrafo – em perceber as mudanças na forma de vivenciar a cidade frente ao contínuo processo de modernização que o Recife vinha atravessando desde o começo do século XX. No trabalho, pode-se verificar que antes de Bruscky um outro artista – Cícero Dias – também foi sensível e crítico diante da imagem de cidade que se modificava para dar lugar àquela que Bruscky vivenciava.

A dissertação em artes *Poética do inacabável: Banco de ideias de Paulo Bruscky* foi desenvolvida por Elisa Bauer (2014) e apresenta uma discussão sobre o processo de criação artística de Bruscky a partir do uso de arquivos, documentação e registros para a formulação de seu pensamento estético. Focando nos projetos recusados nos salões, Bauer apresentou uma reflexão sobre o enfrentamento entre o artista e o contexto estético e político dos anos 1960 e 1980, quando ele pôde ampliar suas reflexões sobre a arte contemporânea.

A terceira tese em artes foi *Caixa de correio: Lugar de entrada, de passagem e de acúmulo de memórias*, de Tania Araújo (2016). O trabalho apresenta um estudo sobre as representações do objeto caixa de correio dentro da História da arte e como esse objeto e modo de consumo foi apropriado como arte por Bruscky para sua produção de Arte Correio. Nesse trabalho, Araújo identificou o perfil colecionador do artista, destacando sua preocupação com o resgate da memória, sem especificar qualquer cidade ou o Recife.

Na dissertação em História da Universidade Federal do Paraná *Confirmado: é arte* –

Paulo Bruscky e a ironia na arte da década de 1970, Deise Beatriz Barcik (2017) ofereceu uma investigação sobre a produção artística nacional mais próxima de um viés conceitual. Barcik identificou o conceito da *ironia*, proposto por Linda Hutcheon, como característico ao modo de linguagem de muitas proposições de arte, nos anos de 1970, que dialogavam com o cotidiano, com os meios de comunicação, os processos sistematizados, industriais ou institucionais. A partir disso, Barcik realizou uma investigação sobre como, por meio de recursos poéticos e narrativos, Bruscky utilizou a ironia como tática de comunicação em seus trabalhos para provocar ruídos nos sistemas artístico, social e político no contexto da década de 1970.

Percebe-se que, apesar da obra e vida de Bruscky terem sido contempladas por variados tipos de trabalhos, não há um específico que estude a relação entre sua obra e a cidade do Recife, mesmo a cidade sendo um elemento importante dentro da sua produção. Diante dessa possibilidade de leitura de sua obra, esta seção busca refletir sobre que janelas de visibilidade (chaves culturais) do Recife as obras de Bruscky nos abrem. Para respondermos tal pergunta, a seção está estruturada em **três partes**: a primeira apresenta um apanhado de sua vida e obra; a segunda foca no Recife, em que mostramos sua materialidade e as transformações em curso entre as décadas de 1950 e 1970, bem como apresentamos os aspectos culturais e sociais os quais o artista herdou e dos quais participou direta e indiretamente; a terceira é centrada na análise das obras, em que identificamos que representações e narrativas da cidade sua obra abre; portanto, que outras possibilidades de História podemos contar do Recife por meio de suas obras.

3.1 “ALTO-RETRATO”⁴

Esta seção busca apresentar uma visão geral da obra e vida do artista Paulo Bruscky, cuja extensa e diversa produção ilustra como arte e vida não podem ser dissociadas. Profundamente conectado ao cotidiano vivido do Recife e ligado a outros artistas locais, nacionais e internacionais (com os quais se correspondia), Bruscky aproxima a arte da vida ordinária, estabelecendo um elo indissociável, a partir da qual produziu diversos trabalhos que trazem leituras, impressões e críticas do artista diante daquilo que gostaria que fosse visto e lembrado como arte.

Se o cotidiano é um fator determinante no seu trabalho, entender o contexto de produção de suas obras constitui uma das etapas para podermos fazer a leitura de sua obra e, conseqüentemente, de sua relação com a cidade do Recife. Ainda que esta seção foque nas performances realizadas entre os anos 1970 e 1980, é preciso mencionar que Bruscky

⁴ Título extraído de duas obras do artista. A imagem *Alto-retrato* (1981) é um poster impresso em tamanho real disponível no ateliê do artista. A imagem da obra foi publicada nos livros de Paulo Silveira (2001, p. 105) e de Cristina Freire (2006, p. 186).

realizou vários trabalhos em paralelo que se relacionam direta ou indiretamente com a questão da cidade.

Tendo essa cidade como seu grande porto seguro, dela coletou matéria para suas obras e a fez de local para muitas de suas ações. Da cidade, assim como Walter Benjamin coletou da Berlim de sua infância e da Paris dos séculos XIX e XX, Bruscky procurou no Recife a matéria para suas obras: não era apenas a materialidade da cidade, mas também os *outdoors*, os cartazes, o neon, as vitrines, o comércio ambulante (“camelô”) e seus personagens urbanos. Sua arte acontecia na cidade com o movimento de pedestres e automóveis, nos edifícios, nas pontes, nas praças ou na areia da praia. Uma experiência fragmentada, por meio da qual apresentou uma cidade cuja experiência é como aquela de quem está perdido numa floresta,⁵ – não é sobre orientar-se, mas, sim, sobre se deixar perder pela cidade. Nesse sentido, o estudo das imagens do Recife por meio de suas obras visa acessar outras formas de percepção e crítica da cidade.

Mas quem é Paulo Bruscky? Filho de um russo e de uma pernambucana natural de Fernando de Noronha, Paulo Roberto Barbosa Bruscky nasceu e cresceu no Recife. O convívio familiar foi o ponto de partida para sua formação artística: seja pelo ateliê de fotografia de seu pai,⁶ onde começou a aprender sobre fotografia e desenho, seja pela influência da mãe, pesquisadora do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (hoje Fundação Joaquim Nabuco – Fundaj), ele despertou para a diversidade cultural da cidade e para a preocupação social e política de suas obras.⁷ (imagens 02-08).

Bruscky cresceu⁸ na região central do Recife, entre os bairros da Boa Vista, Santo Antônio e Santo Amaro. A cidade não é apenas lar, mas é onde sempre atuou, onde ainda hoje recolhe matéria (fragmentos do cotidiano) para suas obras e onde mantém seus dois ateliês-arquivos, um território em que guarda documentos, cartas, poemas, livros, revistas, obras de arte e objetos diversos. Desde o começo da carreira, na década de 1960, suas obras – melhor talvez seja chamá-las de “ações” – demandam novas formas de pensar a arte; esta

5 Benjamin inicia o texto *Infância em Berlim* com a reflexão sobre o desafio “saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução” (BENJAMIN, 2012, p. 73). Por meio de fragmentos coletados de sua infância, rastros e cacos aparentemente sem valor, Benjamin apresentou não apenas uma outra experiência como narrativa de Berlim que não estava associada a uma ideia de homogeneidade e linearidade.

6 O ateliê de seu pai estava localizado na Rua do Aragão, próximo ao seu atual ateliê, também no Bairro da Boa Vista, região central do Recife.

7 Paulo Bruscky é filho do fotógrafo russo Eufemius Bruscky, que chegou em Pernambuco com uma trupe circense, e de Graziela Barbosa Bruscky, a primeira mulher a ser eleita vereadora (suplente) pelo Partido Trabalhista Brasileiro, em 1963. Em entrevista a Augusto César Costa, Bruscky comentou a importância do trabalho com o pai no ateliê de fotografia como fator fundamental para sua noção de fotografia, desenho e de sua formação como artista, bem como exalta a influência da mãe, sobretudo a respeito da preocupação social, que está presente em suas obras. Ver: **Programa Nomes do Nordeste**. Fortaleza, 15 mai. 2007. (4’22”). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WeKZ7pIUqC4>. Acesso em 01 fev. 2021.

8 Realizamos alguns encontros com o artista em seu ateliê na Boa Vista, em dois gravamos as entrevistas em que o artista falou sobre sua infância e juventude no Recife, carreira e os interesses no período entre anos 1960 e 1980. As entrevistas aconteceram 20 de abril de 2021 e 29 de junho de 2021. Infelizmente até o fechamento da tese não recebemos resposta do artista sobre a publicação das transcrições.



02. Eufemius Bruscky

Fotografia de Paulo e os irmãos Tatiana e Sérgio Bruscky.

03. Autor desconhecido.

Fotografia do *Restaurante Volga* de Eufemius Bruscky, localizado na Rua do Aragão, 63. Registro realizado nos anos 1960.

04. Paulo Bruscky

Fotografia do sobrado onde funcionou o ateliê de fotografia de Eufemius Bruscky, localizado na Rua do Aragão, 62.

aparece como uma extensão da vida e dos acontecimentos cotidianos, e não como algo feito para ser consagrado. Buscando novos lugares para a arte, seu trabalho perpassa diferentes linguagens expressivas, cuja diversidade de caminhos aumentam não só as exigências de catalogação e classificação, como também demonstram variadas possibilidades de perspectivas e interpretação. O artista constrói uma poética ativa, que tanto registrava, qual um “sismógrafo”, quanto reagia aos estímulos externos de qualquer natureza, conforme defendeu Trindade (2012).

Autodidata confesso, Bruscky formou-se conforme seus interesses e necessidades. O início da carreira artística no Recife aconteceu em meados dos anos 1960, quando publicou seus primeiros desenhos e colaborou no Suplemento Literário dos jornais locais *Diário da Noite*, *Jornal do Commercio* e *Diário de Pernambuco*. *A Queda*⁹ foi seu primeiro desenho publicado no suplemento literário do *Diário de Pernambuco*, em 6 de dezembro de 1966 (imagem 08). Com relativo destaque nas páginas dos principais jornais da cidade, suas ilustrações e desenhos eram vinculados à produção literária, devido às conexões com cena poética recifense. O marco de estreia no circuito de arte da cidade foi sua participação na Agenda Poética, evento que, organizado pela Feira Livre de Artes e pelo 26º Salão do Museu do Estado (de Pernambuco), aconteceu na Galeria Artene em 1967.

Em 1968, junto com outros artistas, Bruscky participou como ilustrador do livro *Agenda poética do Recife* (1969), que reuniu poetas e artistas da “novíssima geração”.¹⁰ Ainda neste ano, participou do 27º Salão de Pintura do Museu do Estado, que premiou um de seus desenhos em quarto lugar. Os desenhos, resumiu Cyl Gallindo, de “traços fortes e herméticos revelam um conteúdo eclético em cada figura ou linha criativa do desenhista, causando um verdadeiro ímpeto no observador, levando-o a introduzir-se em seus mistérios”.¹¹

Também em 1968, com 20 anos, Bruscky participou de uma exposição coletiva de *Artistas pernambucanos*, em Caruaru, e da 2ª edição da Jovem Arte Contemporânea (JAC) do MAC-USP, mostra idealizada por Walter Zanini. O aceite e publicação do desenho de Bruscky na segunda exposição marcam o início da amizade com Zanini. No ano seguinte (1969), Bruscky participou da exposição da recém-criada Associação de Artistas Plásticos

⁹ Bruscky tinha apenas 16 anos quando seu desenho foi publicado no *Diário de Pernambuco*.

¹⁰ A *Agenda poética do Recife: Antologia dos novíssimos* foi organizada por Cyl Gallindo em 1967. Com prefácio de Joaquim Cardozo, o volume reuniu poemas da nova geração de poetas como: Alberto da Cunha Melo, Arnaldo Tobias, Jaci Bezerra, Jobson Figueiredo, Marcos Santander, Maria Lúcia Chiaipetta, Maurício Mota, Sergio Moacir de Albuquerque e Tarcísio Meira César, além das ilustrações de Fernando Pinto, Valdi Coutinho, Delano, João Câmara, Jean Vages, Aparecida, Tiago, Luciano Pinheiro, Alves Dias e Paulo Bruscky. O seu lançamento foi em março de 1969 na galeria da Empresa Metropolitana de Turismo, segundo publicou o *Diário de Pernambuco* em 9 março de 1969.

¹¹ Segundo matéria de Cyl Gallindo publicada no *Diário de Pernambuco*, esse salão apresentou à sociedade pernambucana uma expressiva produção que colocava a arte local a par da arte de vanguarda produzida no sul do país. Em outro artigo sobre o salão, publicado no mesmo jornal, João Câmara Filho também destaca o desenho de Bruscky, dotado de um “dramatismo que rompe pouco a pouco com os lugares comuns, que se promete inovações”. Ver: **Diário de Pernambuco**. 18 set. 1968, p. 6.; **Diário de Pernambuco**, 22 set. 1968, p. 2.



05. Paulo Bruscky.
Feira, 1974.

06 e 07. Paulo Bruscky.
Lambe-lambe, seus times, seus gols, 1997.

08. Paulo Bruscky.
A gosto dos Homens - Homenagem a Manuel Bandeira, 1986.

de Pernambuco (AAPP), realizada no Salão Azul do Hotel Central, que reuniu obras de variados artistas locais.¹² Nesse mesmo ano, Bruscky inscreveu-se para o 28º Salão de Pintura do Museu do Estado, no qual levou o 1º lugar na seção Desenho, com a obra *Guerrilheiro I* (Imagem 09). Todavia, a obra foi substituída por outro desenho de sua autoria, *Supratecnologia*. (imagem 10), devido à censura do regime cívico-militar.¹³ Ainda em 1969, vinte trabalhos do artista Oseguiram para uma mostra individual no Rio de Janeiro (FREIRE, 2006b, p. 187).

Dos desenhos para os poemas, ou vice-versa, Bruscky trilhou um caminho de experimentações: com a poesia fez colagens, xerografia, fax, internet, arte correio, grafite, *artdoor* (poesia em *outdoor*), bem como utilizou equipamentos médicos e do mundo burocrático, além dos meios de comunicação de massa. Através dos jornais e em meio a notícias, anúncios de classificados ou propagandas – conforme veremos –, o artista fazia, lançava, divulgava ou convidava o grande público para conhecer sua obra. A arte era notícia como era também um meio de comunicação, como foram a série *poemas/processo* e outras obras publicadas nos jornais do Recife ao longo da década de 1960.

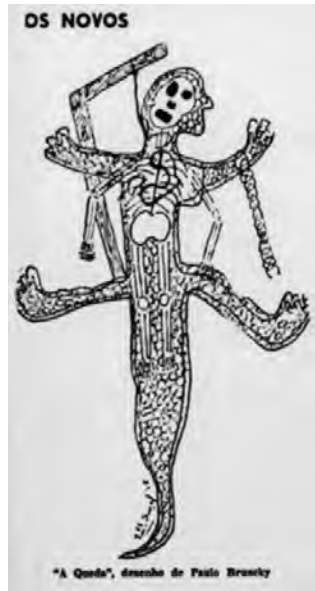
No final da década de 1960, Bruscky também frequentou a Escola de Belas-artes de Pernambuco¹⁴ no Recife como ouvinte, onde teve contato com técnicas acadêmicas e sobretudo onde pôde conhecer pessoas, como relatou Bruscky (2011, p. 100). Em 1970, Bruscky e Daniel Santiago¹⁵ se conheceram no Diretório Estudantil da Escola de Belas-artes de Pernambuco. Segundo Itamar Morgado da Silva (2011), Santiago, em 1970, já “acumulava projetos inéditos à espera de parcerias para colocá-los em execução”. O encontro dos artistas foi fortuito, pois tornou possível planejar e executar as experimentais ideias de ambos. Iniciada em 1970, a parceria perdurou até 1991, salvo um intervalo no início de

¹² Os artistas que participaram foram: Lula Cardoso Ayres, Francisco Brennand, Heleno, Wellington Virgolino, Paulo Bruscky, Maria Carmem, João Câmara, Josael de Oliveira, Luiza Maciel, Delano, Guita Charifer, Jobson Figueiredo, José Tavares, Mary Gondim, Luis Lima Castro, Teresa Carmen, Mirella, Abelardo Rodrigues, Pedro Frederico Almeida, José Cláudio, Valdi Coutinho, José Alves e Anchises. O evento ganhou atenção da imprensa local que, devido à patronesse Helena Pessoa de Queiroz, contou com a expressiva presença das figuras do mundo social recifense. Ver: **Diário de Pernambuco**, 25 mai. 1969.

¹³ Em entrevista ao Programa *Nomes do Nordeste*, Bruscky relatou ter enviado três desenhos conforme determinavam as regras do concurso: o *Guerrilheiro* e mais dois outros desenhos que eram frutos de sua pesquisa sobre “supratecnologia” e de gênero mais conceitual. Segundo o artista, a obra vencedora foi feita em homenagem a Emiliano Zapata, após ler o livro *Viva Zapata!*. Perto do encerramento do salão, quando recebia a premiação, o artista teve seu desenho devolvido graças à censura, e o terceiro desenho seguiu para o acervo do museu. Ver: **Programa Nomes do Nordeste**. Fortaleza, 15 mai. 2007. (7’). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WeKZ7pIUqC4>. Acesso em 01 fev. 2021.

¹⁴ No final da década de 1960, a Ebap já tinha sido incorporada à Universidade Federal de Pernambuco. A escola foi criada em 1932 e em 1946 foi incorporada à Faculdade do Recife. O curso de Arquitetura separou-se em 1959. Em 1966 a Faculdade do Recife foi transformada na UFPE, e pouco depois foi criado o Centro de Artes e Comunicação (edifício inaugurado em 1975), reunindo os cursos independentes. Então, Bruscky frequentou o curso de Artes Plásticas na UFPE.

¹⁵ Natural de Garanhuns (PE), Santiago (1939) foi militar da Aeronáutica até os 24 anos (1964), quando, desligado da instituição, passou a investir na carreira de artista. Viajou para São Paulo em 1966 e depois para Curitiba em 1967. Sem sucesso, voltou para o Recife, onde iniciou o curso de licenciatura em Desenho na Universidade de Pernambuco.



09. Paulo Bruscky.
A Queda, 1966.



10. Paulo Bruscky.
Guerrilheiro I, 1969.



11. Paulo Bruscky
Supratecnologia. 1969.

1980, rendendo vários trabalhos e exposições.

Em e-mail enviado a Adolfo Montejo Navas (2012, p. 245), Bruscky comentou a parceria:

com Daniel Santiago formamos a equipe Bruscky & Santiago que surgiu no início dos anos 1970 e perdurou até o início dos anos 90. Tínhamos nosso trabalho em equipe e continuávamos, cada um, fazendo o seu individual. Eu, por exemplo, fiz diversos trabalhos, naquele período, com Unhandeijara Lisboa (Poesia visual e outros), com Jota Medeiros, Ypiranga Filho e Silvio Hansen, além de outros artistas do Brasil e do exterior, como integrantes dos grupos Fluxus e rede Gutai. A Arte Correio tem uma importância muito grande nessa de participações coletivas.

Segundo Navas (2012, p. 199), Daniel Santiago foi

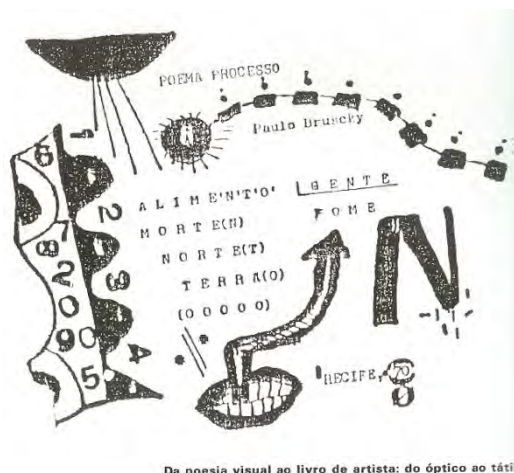
um colaborador simbiótico durante décadas, que lhe possibilitou em variados meios (livros, ações e performances), colocar uma marca cáustica e às vezes virulenta, mordaz, que chacoalhava as instâncias conservadoras da província sem complexos ou os mitos das belas-artes.

Coincidentemente, foi a partir de 1970 que a produção de Bruscky passou a ganhar novos contornos. Se até então ele era conhecido como desenhista ou pintor, ou até mesmo como literato, a partir daquele ano, mesmo que a crítica da época continuasse usando esses termos (de acordo com as fontes acessadas), seus trabalhos não combinavam mais com tais denominações (imagens 11 a 15). Sua poética passou a estar mais conectada ao cotidiano ordinário, que teve na arte conceitual uma grande referência, como explicaremos mais adiante.

Ainda que a narrativa deste texto construa um caminho linear devido ao seu caráter, essa linearidade não pode ser associada à produção do artista. Isso porque Bruscky realizou, e ainda realiza, variados trabalhos e pesquisas ao mesmo tempo, buscando tecer sua própria linha ou multilinhas. São ações ou projetos que podem ou não dialogarem entre si, mas que têm no cotidiano e na realidade vivida um ponto comum. “[No] centro desse mundo de coisas [que é a arte e vida de Bruscky] está o mais onírico dos seus objetos, a própria cidade” (BENJAMIN, 1929, p. 26). O artista mergulhou no seu cotidiano e em outros de modo a questionar não apenas os sistemas da arte e socioculturais.

Retomando o fio temporal, ainda nos anos 1970 seu trabalho ganhou inicialmente destaque nacional pelas iniciativas do MAC-USP, sob intermédio de Walter Zanini, diretor do museu entre 1968 e 1973. Na década de 1970, o MAC-USP teve grande autoridade e foi um importante polo de recepção, distribuição e, principalmente, de exposição de trabalhos que fugiam dos meios tradicionais de produção. A JAC¹⁶ fez do MAC-USP um importante

16 As exposições da Jovem Arte Contemporânea (JAC) aconteceram no MAC-USP entre 1963 e 1974. Organizadas por Zanini, visavam fazer o museu “um espaço dinâmico e atrativo para a sociedade e revelador de novos valores para a arte, que já despontavam na Pauliceia”, conforme defendeu Zanini (1994, p. 317). As exposições reuniram e apresentavam inusitadas formas de arte, marcando um espaço, no lugar privilegiado do museu, para o espírito da vanguarda. Sobre a JAC, ver Zanini (1994) e Jaremtchuk (1999).

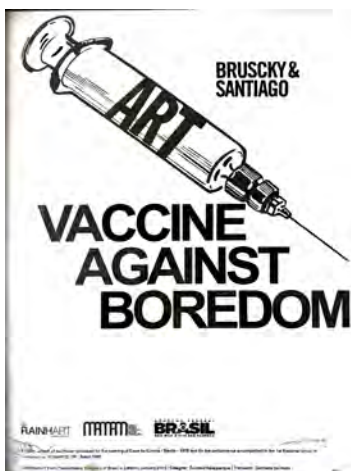


12. Paulo Bruscky
Poema Processo, 1970.



13. Notícia da ação de Paulo Bruscky e Daniel Santiago na Praia de Boa Viagem publicada pelo Diário de Pernambuco em outubro de 1970. Esta ação - *Exponautica e expogente* - foi primeira parceria Bruscky e Santiago realizada na praia de Boa Viagem.

14. Paulo Bruscky e Daniel Santiago.
Capa do álbum da ação *Exponautica e Expogente*, 1970.



15. Daniel Santiago e Paulo Bruscky
Cartaz Vacina contra o tédio, 1976.



16. Daniel Santiago e Paulo Bruscky
Cartão Postal Limpos e desinfetados, 1984.

polo de recepção e divulgação do que se havia de mais vanguarda na arte brasileira, como também uma referência entre as instituições que buscavam táticas de sobrevivência e resistência ao contexto de repressão e perseguição que o país passava (FREIRE, 2012, p. 37). A JAC tentava

afetar/transformar o espaço no qual a arte era apresentada/realizada também com a criação de um espaço fórum, local de questionamentos, debates, dinamizações, perturbações, provocações, recusas, contra usos ficções, críticas e anti-instituições; um lugar de circulação de informação de caráter transformador do regime da arte (FREIRE, 2012, p. 37).

Nesse período, o museu recebia material de variadas nacionalidades endereçado a Zanini, que tinha grande “credibilidade entre os artistas e era consenso em nível nacional e internacional” como importante mediador entre os artistas e as instituições oficiais de arte (FREIRE, 2006, p. 140). Percebe-se a tentativa, por parte dos artistas e instituições, de remodelarem as políticas institucionais, sintonizando-as com os anseios do meio e com os novos pensamentos e práticas artísticas de seu tempo¹⁷. Nesse contexto, considerando a situação política do país e o peculiar processo de institucionalização brasileira, no qual apenas a participação ativa na elaboração e nas decisões políticas conseguia fornecer condições de implementação de qualquer projeto, essas iniciativas foram importantes para o processo de institucionalização, ampliação e fortalecimento do campo das artes.

Essas posturas, que enfatizavam ações concretas no âmbito institucional como parte das atribuições dos artistas, talvez expressassem uma vontade de transformação dos limites impostos por circunstâncias históricas – a ditadura militar –, podem ser pensadas como uma tentativa de evitar a dissolução institucional em andamento naquele período. Se por um lado o regime militar tentava neutralizar e despolitizar os espaços, por outro os artistas, ao defenderem o fortalecimento dessas instituições, procuravam assegurar espaços para o dissenso – como foi o MAC-USP, no qual era possível se estabelecer o conflito decorrente do encontro com o outro e com ideias divergentes.

O traço comum entre esses projetos dos artistas e intelectuais e as ações de Bruscky estaria em seus comprometimentos com o campo das artes visuais, mas também com o cotidiano vivido. Sintonizados com as ondas conceituais e experimentais dos artistas que faziam de Nova Iorque o novo polo de atração e dissipação das *neovanguardas*, segundo Bürger (2017) e Foster (2017), e profundamente atento às necessidades e aos problemas que a campo enfrentava naquele momento no Brasil, Bruscky conseguiu desenvolver propostas de extrema relevância, muitas delas pioneiras e avançadas para a realidade institucional da

¹⁷ A partir dos anos 1960, a participação de diversos artistas foi decisiva na remodelação de duas das principais instituições brasileiras naquele momento: o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Sobre a temática, ver: JAREMTCHUK, Dária. Circuito artístico experimental. In: JAREMTCHUK, Dária. **Anna Bella Geiger: passagens conceituais**. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: C/Arte. 2007. pp. 39-70.

época.¹⁸

Nesse período, a dimensão coletiva dos trabalhos de Bruscky com seus parceiros torna-se mais constante (imagens 19 a 25), uma vez que a cidade e seus personagens urbanos passam a ser mais explorados. A cidade era tomada não como fonte de inspiração ou local de onde recolhia objetos para suas obras, mas como local de experimentação do seu corpo enquanto objeto artístico. Bruscky foi às ruas, adentrou a multidão ou mesmo convidou o público para suas experiências estético-urbanas.

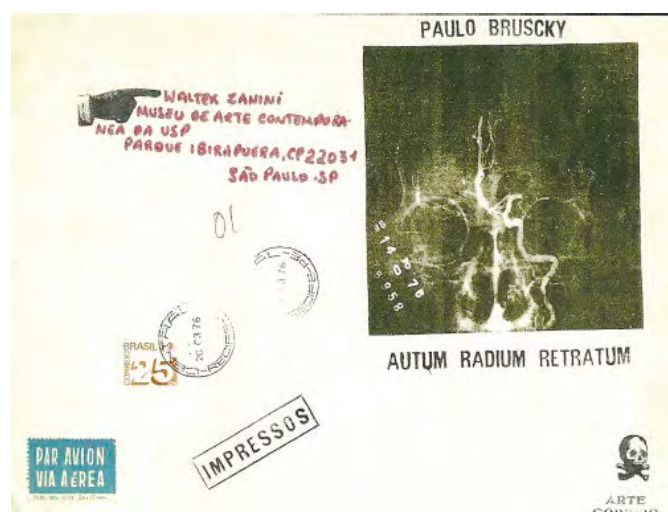
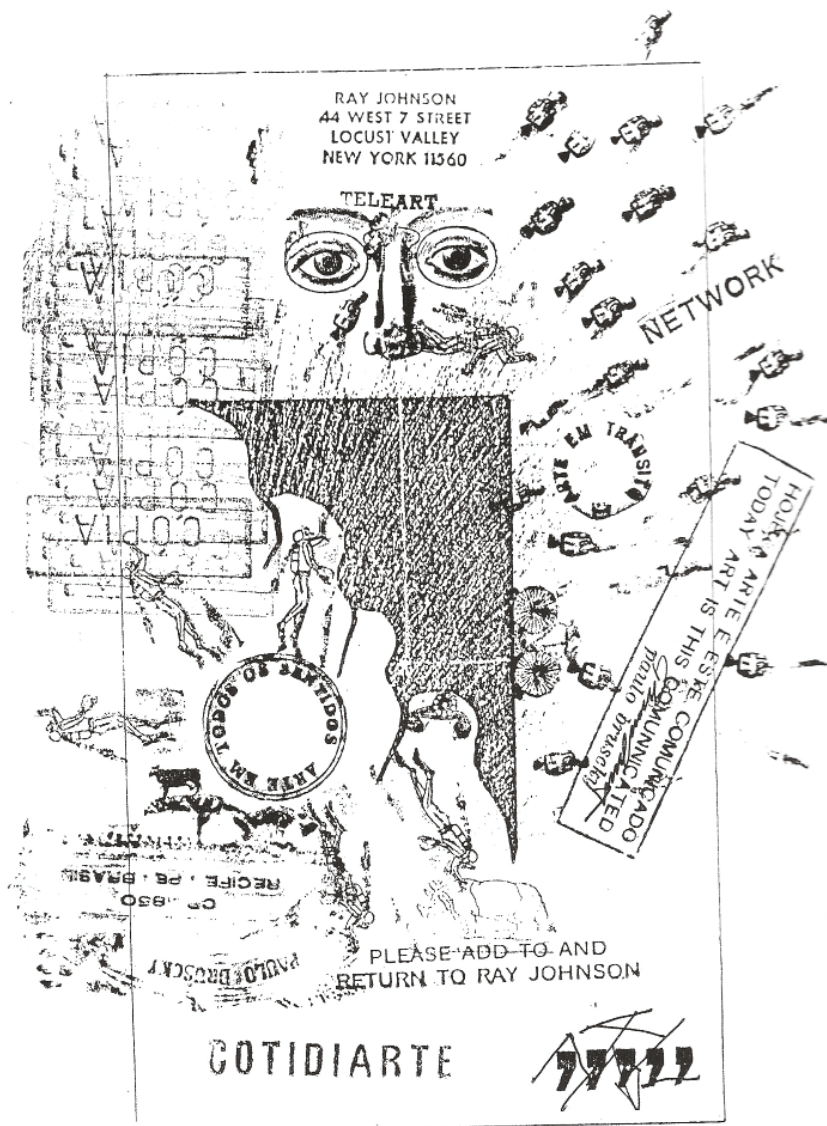
Tanto a saída do artista e de sua obra para as ruas quanto o encontro com o público das ruas eram um movimento crescente dentro do campo das artes. Ainda que, como veremos à frente, as incursões dadaístas nos anos 1920 nas ruas de Paris sejam um marco importante na caminhada como prática estética, conforme explicou Francesco Careri (2017), foi apenas nos anos 1960 que tais iniciativas foram assumidas como prática artística e, portanto, como obra de arte. Não é nosso objetivo revisitar a historiografia e biografia dessa saída do artista e da obra de arte dos espaços oficiais para às ruas, como fazem RoseLee Goldberg (2006) e Renato Cohen (2004) sobre a história da performance,¹⁹ ao mostrarem como essa prática não pode ser dissociada de um *campo expandido* ou *cena expandida*.

O conceito de campo expandido remonta ao artigo *Escultura no campo expandido* (1979),²⁰ da crítica e pesquisadora norte-americana Rosalind Krauss, em que aborda a discussão das fronteiras entre gêneros e linguagens – como a escultura, a arquitetura e a paisagem – e suas possibilidades de composição. Krauss propôs definir um novo tipo de *práxis* que, difícil de ser enquadrada no termo “escultura”, estava se tornando “infinitamente maleável”. Diferentemente da atitude modernista, pautada no desejo de ruptura e negação

18 É importante destacar, sobretudo considerando que existe um imaginário consolidado de que esse foi um período no qual os artistas “verdadeiramente revolucionários” viraram as costas para as instituições, que o empenho tanto no estabelecimento de novos espaços e circuitos quanto no fortalecimento dos museus e órgãos oficiais não pode ser pensado a partir da chave cooptação-resistência.

19 Há uma extensa bibliografia sobre a história da performance e do happening. *A arte da performance. Do futurismo às gerações das mídias* (1979), de RoseLee Goldberg, é considerado um trabalho pioneiro por elaborar uma história da performance artística e na reflexão sobre a sua importância para o desenvolvimento da arte no século XX. Para Goldberg, a performance seria como um ponto de partida para algumas das vanguardas que emergiram nas primeiras décadas do século XX. Seguindo uma linha cronológica, que tem início com o *Manifesto Futurista* (1909), a autora analisa a presença da performance artística nos autores futuristas e a importância marcante que tiveram para algumas das vanguardas posteriores. Goldberg prossegue a sua exposição com outras das primeiras manifestações sistemáticas desta forma de expressão, como o Construtivismo russo, o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus, até chegar à fase da sua progressiva autonomização (principalmente nos Estados Unidos) através dos famosos happenings feitos por artistas como John Cage ou Yoko Ono. Suas ações eram contaminadas por campos como os da dança, do teatro e da música, e alcançavam mesmo a Europa, com artistas como Yves Klein, Piero Manzoni e Joseph Beuys. Na última edição, a autora acrescenta os trabalhos de performance entre 1968 (data escolhida de forma intencional pela sua importância política e cultural) e os anos 2000, quando esse meio de expressão parte para articulação da “diferença” nos discursos sobre multiculturalismo e a globalização, contribuindo para a reflexão sobre o corpo e a identidade.

20 O artigo foi publicado na revista *October* em 1979 com o título *Sculpture in the expanded field*. *October* é uma revista acadêmica especializada em arte contemporânea, crítica e teoria, publicada pela MIT Press.



17. Paulo Bruscky

Arte Correio Paulo Bruscky e Ray Johnson, déc.1970.

18. Paulo Bruscky

Autum Radium Retratum (postal), 1976.



20. Paulo Bruscky
Arteaeronimbo, 1974.

19. Paulo Bruscky
Aerograma, (postal frente e verso), 1975.



21. Paulo Bruscky
Ego I, 1973.



22 e 23, Paulo Bruscky

Atitude de Artista/Atitude de Museu, 1978.

Registros da ação em que o artista escreve no muro do Museu do Estado [Pernambuco] a frase “A arte não pode ser presa”, pouco antes da visita do Gov. Marco Maciel. Os funcionários temendo a repercussão apagam a mensagem com objetos cortantes, e abam por marcar e cravar a frase no muro.



24. Paulo Bruscky.

Recife/Cheia, 1977. Intervenção urbana.

25. Paulo Bruscky e Daniel Santiago.

Registros da 1ª Exposição Internacional de Art Door, 1981.



das escolas e movimentos anteriores para propor o novo, o “campo expandido” designaria outro tipo de estratégia. Não se trataria mais de jogar com oposições, mas de produzir composições complexas de linguagens, técnicas, agentes etc. Por isso mesmo tais práticas não se definiriam pela adesão a um meio específico de expressão (escultura ou pintura, por exemplo), mas por trabalhar com diferentes materiais e recursos: fotos, vídeos, ações, esculturas, objetos, entre outros. O artista mobilizaria e transitaria por vários suportes e linguagens para dar forma às suas inquietações. Para Krauss (2008), tais procedimentos caracterizariam uma nova sensibilidade, fundamentalmente distinta da “moderna”.

Assim, essa metáfora do “campo expandido” adquire um sentido renovado nos discursos de alguns artistas como Bruscky, por pretenderem nomear proposições que extrapolam a ideia de área artística específica, dissolvendo, assim, as fronteiras que separam teatro, performance, artes visuais, dança, vídeo etc. Mais que isso, trata-se de fazer transbordar as práticas artísticas para fora dos circuitos e sentidos que lhe são habitualmente atribuídas, inserindo-as em lugares insuspeitos, articulando-as com outras formas de saber e fazer. Isso significou colocar em xeque categorias que se encarregavam de situar a arte em um campo cultural nitidamente definido.²¹

Essa ampliação do campo para Bruscky não compreendeu apenas a dissolução das fronteiras e mescla entre os meios expressivos. A saída da arte para as ruas e contato com o público marcava também uma forma de reação à realidade de controle e repressão devido à privação da liberdade imposta pela ditadura militar. No Brasil, Flávio de Carvalho pode ser considerado um pioneiro e precursor da performance²² por ter realizado, em 1931, um “experimento social e psicológico”: caminhou em uma procissão religiosa que reunia uma multidão de fiéis (imagens 26 e 27). A dimensão social e a consequente aproximação da arte e vida são características transversais tanto nos trabalhos de performance desse pioneiro e quanto nos de uma geração de artistas que atuou durante a ditadura cívico-militar brasileira.

Ações como as de Flávio de Carvalho nos anos 1930 ganharam novos contornos a partir dos anos 1960. Artur Freitas²³ analisou essas ações como táticas de enfrentamento não apenas ao sistema de artes, como também ao contexto social e político vivido nos países periféricos da América Latina, incluindo o Brasil. São ações que se associam a uma “arte de

21 No livro *Arte contemporânea: Uma história concisa*, o historiador inglês Michael Archer (2005) dedica um capítulo para apresentar e explicar o campo expandido. Nesse capítulo, apresenta não apenas o histórico dessa expansão, os principais envolvidos, como também o debate teórico dentro deste campo em expansão.

22 A performance como modalidade artística surgiu na década de 1960, com o grupo Fluxus, como será abordado nesta seção.

23 Na tese de doutorado *CONTRA-ARTE: Vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973*, Artur Freitas (2007) analisou como a arte brasileira de vanguarda, por meio de algumas obras-chave dos artistas Antônio Manuel, Cildo Meireles e Artur Barrio, reagiu – em termos estéticos e ideológicos – às contradições culturais e à ditadura cívico-militar. A tese procurou desenvolver a ideia de que não é ausente de sentidos históricos a notável coincidência cronológica que existe entre os primeiros anos de vigência do Ato Institucional nº 5 (c. 1969-1973) e o surgimento de uma produção artística conceitual que se voltava a problematizar a relação entre arte e a “realidade” fenomênica e social.

guerrilha”, conceito elaborado pelo crítico Frederico Morais²⁴ que situa a luta de artistas plásticos e críticos na radicalização das propostas artísticas, constituindo ações de protesto político, comportamental e artístico.

A ideia de *guerrilha*, *arte de guerrilha* ou de táticas de guerrilha alinhava-se com a *contracultura*,²⁵ movimento *underground* iniciado nos Estados Unidos e Europa que também teve sua grande relevância para a cena cultural e artística brasileira. Ainda que não seja um movimento único e coerente, mas, sim, um conjunto de ideias, atitudes e práticas que surgiram em oposição ao sistema capitalista, contrarregimes conservadores e opressores, o movimento também criticou as formas mais convencionais de ativismo político, inclusive os da própria esquerda.

Sobre a contracultura, Bruscky em entrevista comentou sobre algumas de suas táticas para driblar a censura.

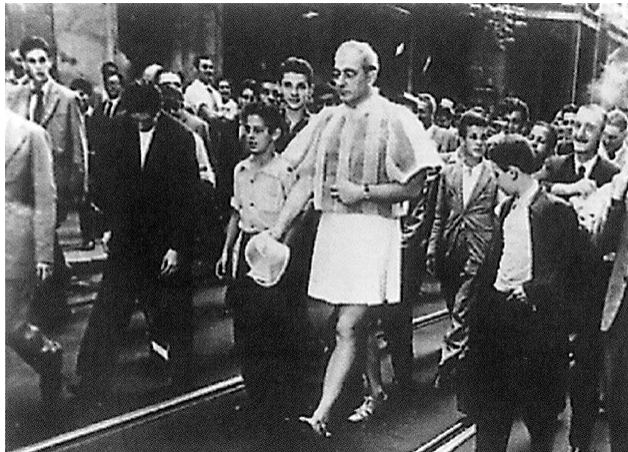
Nós saíamos pelos bares e entregávamos o stencil para todo o pessoal que estivesse junto, depois íamos para a livraria de um amigo da gente, chamada Livro 7, reproduzíamos tudo e no mesmo dia finalizávamos a revista. [...] tínhamos que tomar cuidado mesmo, porque tinha muita coisa contra o governo ali [na revista]. Eles tinham um mimeógrafo que reproduzia todos os materiais da livraria e eles nos deixavam rodar a [revista] punho. Então a gente ficava bebendo, depois juntava tudo e ia para a livraria rodar a cópia no mimeógrafo. [...] O Exército, na ditadura, começou a obrigar que todos registrassem o mimeógrafo. Era mais perigoso, na época, se ter um mimeógrafo do que uma arma de fogo em casa. Então, eles começaram a confiscar. Porque eles queriam controlar todos os meios de reprodução. E era um meio alternativo.²⁶

Disposta como vivência, conceito ou proposta, a contracultura manifestou-se de

24 O crítico brasileiro Frederico Morais publicou na revista *Vozes*, em fevereiro de 1970, o importante artigo *Contra a arte afluyente: O corpo é o motor da obra*. A arte de guerrilha seria uma abordagem artística que se baseia na intervenção criativa e muitas vezes subversiva no espaço público, desafiando normas estabelecidas. Segundo Artur Freitas (2007), o crítico advogou por uma forma de arte disposta a tirar o público de sua tradicional passividade contemplativa. Para ele, ao se referir à noção de “contra-arte”, o público precisava assumir uma postura ativa e “tomar iniciativas”. A “obra”, sempre com aspas, não passava de uma “situação artística”, e o artista, desalojado da condição de criador de objetos, tornava-se agora um “propositor de situações” ou mesmo – como Duchamp – um simples “apropriador” das coisas do mundo (FREITAS, 2007, p. 40-41).

25 O termo “contracultura” surgiu através da imprensa norte-americana nos anos 1960, para designar os movimentos contestatórios à cultura dominante, que possuíam caráter internacionalista e ganharam espaço de circulação amplo. Inicialmente partiu dos estudantes, grupos minoritários e marginalizados da sociedade, além dos intelectuais da chamada “nova esquerda”. Sua essência política buscava não uma luta para substituição da sociedade capitalista pela socialista, ambas tecnocráticas e industriais, mas buscava questionar os pressupostos de uma civilização industrial que colocava como paradigma central a racionalidade científica. A ideia era descentralizar tal paradigma, abrindo-se a outras possibilidades e assumindo uma nova prática existencial sem as amarras e a rigidez da sociedade dos “especialistas tecnocratas”. Segundo Guimarães (2012), no Brasil foram a ditadura militar, o subdesenvolvimento e dependência econômica pelos EUA que motivaram o movimento no país. Vários grupos surgem com características mais próximas às da contracultura, porém usando a própria cultura nacional para reivindicar o poder para a juventude. O movimento *Tropicália* ou *Tropicalismo* é considerado um dos principais representantes. (SALOMÃO, 2003).

26 Trecho de entrevista realizada por Paola Fabres em abril de 2006 e publicada *online*. Entrevista completa disponível em <http://artcontexto.com.br/entrevista-edicao07_paola_fabres.html>. Acesso em: 2 dez 2022.



26. Autor desconhecido.

Registro da ação de Flávio de Carvalho na rua com traje *New Look*, 1956.



27. Flávio de Carvalho.

Desenho de Flávio de Carvalho para o traje *New Look*.

28. Lygia Pape

Divisor, 1968.

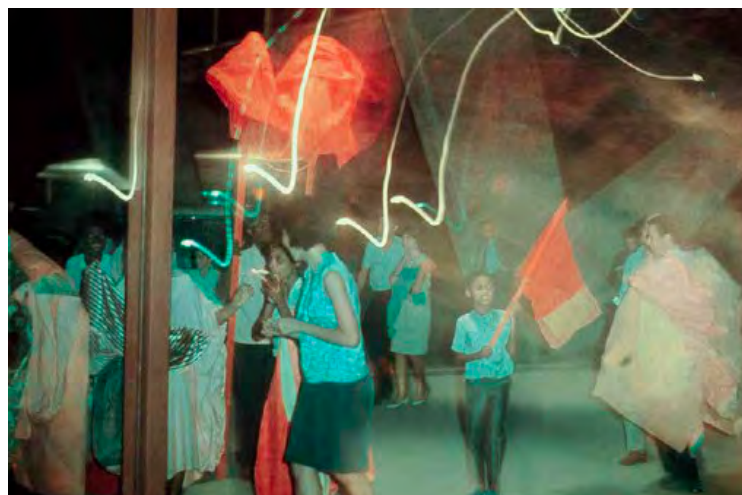
A performance foi realizada pela primeira vez em uma favela do Rio de Janeiro. A intenção foi explorar relações de uma arte/ação coletiva, na qual as pessoas pudessem experimentar estruturas e manifestações performáticas sem que a artista tivesse necessariamente que estar presente.



29. Hélio Oiticica

Parangolé, 1965.

Vista da primeira apresentação dos Parangolés na área externa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na abertura da exposição *Opinião 65*.



variadas formas na cena cultural brasileira e permitiu uma infinidade de leituras não apenas do enfrentamento ao sistema de arte, mas sobretudo do contexto vivido pelos artistas. A performance foi um exemplo disto. Goldberg (2006) destacou Lygia Clark e Hélio Oiticica como artistas da história da *performance art* na América Latina, mas acrescentamos a esta lista Claudio Tozzi, José Roberto Aguilar, Antonio Manuel, Anna Maria Maiolino, Júlio Plaza, Olney Kruse, Regina Vater, Cildo Meireles, Arthur Barrio, entre outros, que, contemporâneos a Bruscky, exploraram as relações entre cotidiano e arte (imagens 28 a 31).

O eixo Rio-São Paulo mantinha-se como o local para onde os artistas como Bruscky convergiam. Ainda que distante geograficamente, Bruscky foi impedido de fazer parte dessa cena cultural e artística. Através dos novos meios e sobretudo explorando as potencialidades dos meios de comunicação, Bruscky pôde estabelecer também conexões e parcerias nacionais e internacionais devido às suas ligações com o grupo Fluxus (imagem 46) e com a Arte Correio (imagens 17 e 18).²⁷

O interesse pela comunicação tem origem no ateliê de seu pai, onde aprendeu e pôde trabalhar com fotografia e que possivelmente o impulsionou a ingressar no curso de Comunicação na Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). A fotografia como experimento e como possibilidade de registro tornou-se uma prática corriqueira que atravessa transversalmente sua vida e carreira. Das montagens ao registro ou vice-versa, a fotografia se afirmava como uma possibilidade de permanência. Bruscky elaborou o conjunto de suas imagens fotográficas a partir de variados interesses, mas tendo no urbano um tema recorrente ou predileto. Em diversos períodos de sua carreira, Bruscky realizou incursões urbanas – poético-urbanas – como definiu Dária Jaremtchuk (2014).

Ao mesmo tempo que produzia imagens resultantes de seus experimentos com os meios e multimeios, Bruscky documentou os personagens urbanos e cenas cotidianas das ruas das várias cidades que percorreu, sobretudo do Recife. Não eram apenas as imagens das paisagens que identificavam a cidade, mas seus fragmentos, rastros, cacos, aparentemente sem valor para o imaginário citadino. Como veremos em vários trabalhos ao longo desta seção, podemos confirmar seu olhar como pesquisador social, uma herança a qual podemos associar à sua mãe, pouco mencionada pelo artista e pelos trabalhos sobre sua obra.²⁸

Bruscky capturou a cidade (moderna) não pela visão de um cientista que disseca e analisa sua fisionomia, mas por fragmentos assim como Benjamin fez em *Infância em Berlim*: fragmentos da sua infância, rastros, cacos aparentemente sem valor. Uma forma de compreender por colagens ao aproximar elementos heterogêneos – *flashes snapshots* – da sua

²⁷ Em sua dissertação, Trindade (2012) abordou a formação do movimento Arte Correio e a filiação de Bruscky ao grupo. Influenciado pelas teorias de Marshall McLuhan (1962, 1964, 1967) e Dick Higgins (1966) sobre um mundo sem fronteiras e fluido, o movimento utilizou o sistema de correios, um dos meios de comunicação mais antigos e eficientes, para trocar e aproximar diferentes e distantes contextos, culturas e sobretudo exercitar a liberdade de expressão.

²⁸ Graziela Bruscky foi pesquisadora do que hoje é a Fundaj, local onde o artista também trabalhou entre os anos 1965 e 1968.



30. Anna Maria Maiolino.
SOS no Tópico de Capricórnio, da série
Mapas Mentais, 1974.



31. Artur Barrio
Áreas Sangrentas (Primeira Parte), 1975.

arquitetura, personagens e comportamentos.

Nos seus trabalhos vemos uma grande proximidade com o Dadaísmo graças à sua fragmentação, vista na sua falta de preocupação quanto à hierarquia e ao valor dos materiais, como analisou Benjamin (1934):

a força revolucionária do dadaísmo estava em sua capacidade de submeter a arte à prova da autenticidade. Os autores compunham naturezas-mortas com o auxílio de bilhetes, carretéis, pontas de cigarro, aos quais se associavam elementos pictóricos. O conjunto era posto numa moldura. O objeto era então mostrado ao público: vejam, a moldura faz explodir o tempo (BENJAMIN, 1934, p. 138).

As imagens muitas vezes parecem uma pintura de natureza-morta, na qual objetos simples são enquadrados e automaticamente ganham um outro *status*. Isoladas ou agrupadas, as imagens são matéria para vários outros trabalhos que o artista desenvolveu, como mostrou Dária Jaremtchuk (2014) com os trabalhos em que Bruscky toma a fotografia como linguagem (imagens 64 e 65).

O encontro com o cotidiano das ruas e com personagens urbanos rendeu várias obras nos diversos meios e multimeios. Se a ditadura militar controlou os meios de comunicação e as formas de expressão artística, levar arte às ruas se tornava também um ato revolucionário. Bruscky realizou variadas ações (performances) e projetos para as ruas do Recife e de outras cidades do mundo. Cuidadosamente registradas por fotografias e/ou vídeos, nas ações *Exponáutica* (1970), *Expogente* (1970), *Artemcágado* (1972), *Artexpocorponte* (1972), *Arte/pare* (1973), *Artempé* (1972), *Enterro aquático* (1972) e *Mala* (1974/2010), por exemplo, Bruscky faz do transeunte um participante da obra e faz da cidade um referencial preponderante da atividade artística. Nessas ações, como seus títulos anunciam, o artista trabalhou as fronteiras entre ludicidade e ironia para provocar a instituição arte, como para refletir sobre o seu contexto político, social e econômico do Recife.

Assim como as primeiras experiências do cinema na cidade no início do século, como explicou Saraiva (2017), Bruscky adentra a urbe não apenas no sentido documental daquilo que vê, mas também para interromper e criar um evento. Aparentemente lúdicas ou despretensiosas em relação a um apelo político, as incursões urbanas, como veremos mais detalhadamente nesta seção, também podem ser lidas como táticas ou gestos do exercício da liberdade e de choque ao sistema de arte.

A saída dos espaços oficiais (museus e galerias) e o encontro com o público nas ruas marcam a vontade do artista de questionar a consolidada aura da obra de arte,²⁹ como quando Bruscky e outros 24 artistas locais realizaram um boicote a pré-bienal a ser realizada

²⁹ Por meio do conceito de *aura*, como vimos na primeira seção Benjamin (1936) analisou as alterações provocadas pelas novas técnicas de produção artística (fotografia e cinema) na esfera da cultura; de qual forma as possibilidades trazidas por essas técnicas – em especial, a reprodutibilidade das obras de arte – provocam alterações na produção e recepção da obra de arte e redimensionaram seu papel na sociedade. Para Benjamin, a reprodutibilidade técnica provocaria a superação do caráter aurático da obra de arte, e, portanto, sua autenticidade e unicidade dariam lugar à existência serial e à natureza aberta e fragmentária da obra de arte.

no Recife pela Fundação Bienal de São Paulo.³⁰ A exposição *Arte Cemiterial* (imagens 32 a 35), realizada na Galeria Empetur, pareceu trilhar esse rompimento. Ainda que os trabalhos apresentados fossem pinturas, e os temas abordados variassem entre afro-brasileiros, religiosos, políticos e fantásticos, a exposição “questionava as crenças culturais e tabus”.³¹ A temática morte da arte foi explorada em mais duas mostras. Na primeira, em parceria com Daniel Santiago, os artistas propuseram romper com o controle e fronteira dos espaços oficiais ao levarem unidas para a Praia de Boa Viagem as obras *Expogente e Exponáutica*. Realizada em 1970, a ação propôs um “sepultamento da arte nas areias da praia” (ver imagens 13 e 14) no qual, além de uma exposição fora das galerias e museus – assim como as ações do grupo Fluxus nas ruas de Nova Iorque (imagem 46) –, pela primeira vez o espectador foi convidado a interagir e interferir na obra conforme quisesse, segundo foi noticiado pelos jornais.

Paulo Bruscky e Daniel Santiago lhe darão oportunidades de, pela primeira vez uma exposição de arte, ordenar tudo dentro do seu próprio desejo. Em outras palavras: se você não gostar de um defunto, a arte que estará exposto na praia, você o enterra; se não gostar da composição de um quadro cinético, modificará as cores ao seu gosto, ou se não gostar pode quebrá-lo e atirá-lo no lixo. “[...] Queremos que o povo fique totalmente liberto de qualquer inibição numa exposição de arte”. [...] Os convites são igualmente estranhos: são distribuídos em saquinhos de refrescos. Pretendem ser práticos e ao mesmo tempo mostrarem suas qualidades de homens integrados na sociedade de consumo: sua participação começa quando devora o convite (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 31 de out. 1970).

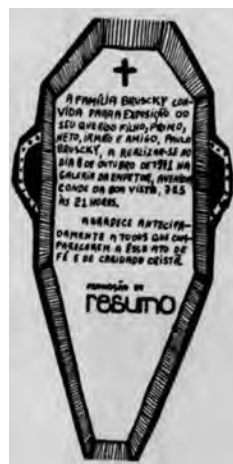
Na segunda mostra, montada em um espaço tradicional, a Galeria Empetur, Bruscky realizou mais uma exposição de *Arte Cemiterial*, com a mesma temática da mostra *Exponáutica e Expogente* realizada com Daniel Santiago. A abertura aconteceu em 8 de outubro de 1971 e, assim como nos trabalhos anteriores, também foi notícia nos jornais. Percebe-se que as propostas de Bruscky começaram a trilhar um distanciamento de uma produção artística com característica objetual e vendável. Suas ações propunham a superação aurática, como defendeu Benjamin no texto *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, a partir do qual Bruscky se diz profundamente influenciado.³²

Conforme vimos na primeira seção, a obra de arte pós-aurática, segundo Benjamin (1987), passava a desempenhar uma nova função social. Uma vez superados o conceito e a prática idealistas da cultura, a obra deixaria de ser colocada em uma esfera superior, apartada

30 Segundo notícias da época, os artistas, em conjunto com a Associação de Artistas Plásticos de Pernambuco, alegaram “que as bienais são máquinas antiquadas, são feudos, culpadas dos jogos escusos entre o mercenarismo decadente e os aristocratas cautelosos. E diante disso resolveram ‘fazer sua desmitificação diante do público, sem qualquer ressentimento nem falso regionalismo’. Todavia, o evento teve apoio do pintor Francisco Brennand”. Ver: **Diário de Pernambuco**, 6 e 13 mar 1970.

31 Bruscky apresentou alguns detalhes da exposição em matéria publicada no *Diário de Pernambuco* publicada em 6 de agosto de 1970.

32 Bruscky, em entrevista, comentou sobre a importância deste texto para sua produção.



32. Imagem do convite da exposição Arte Cemiterial publicado no Diário de Pernambuco em 8 out. de 1971.

33. Santinho (convite) da exposição Arte Cemiterial.

34. Imagens do álbum-registros da ação Arte Cemiterial.

35. Reportagem sobre a exposição Arte Cemiterial publicada pelo Diário de Pernambuco em 17 out. de 1971. A matéria ocupou uma página do caderno Suplemento Social do DP.



da realidade material e desfrutável apenas de forma individual e subjetiva pelo sujeito. Nesse sentido, o que emergiria no seu lugar seria o conceito e a prática materialistas da cultura, nos quais a obra se torna uma construção humana e histórica, possível de ser desfrutada, apropriada e produzida por qualquer pessoa. Logo, para Benjamin, “no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (BENJAMIN, 1987, p. 171-172).

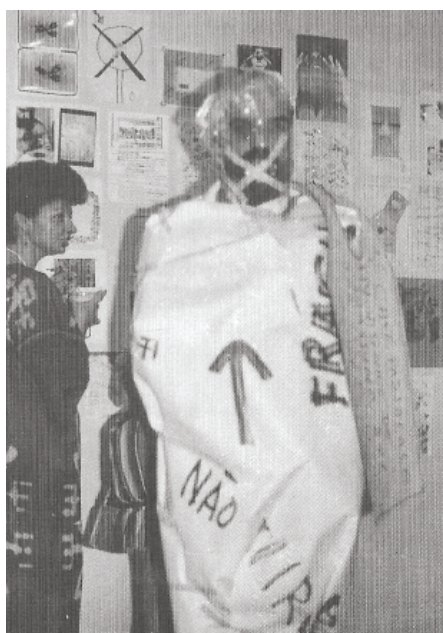
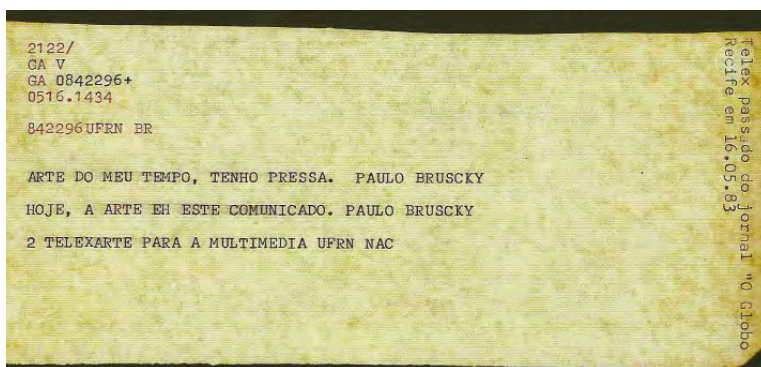
Meios não tradicionais, sem valor e de grande alcance, que faziam parte do seu cotidiano como empregado assalariado, eram utilizados como novas formas de fazer arte e de, sobretudo, pensar sobre seu tempo. A dimensão cotidiana e urbana de suas obras (imagem 36-39) pode ser comparada a potência das fotomontagens de John Heartfield (imagem 40), como exemplificou Benjamin (1934), sobre sua potência revolucionária e política.

E com isso mostrava-se ao público: vejam a moldura explodir no tempo; o mínimo fragmento autêntico da vida diária [cotidiana] diz mais que a pintura. Assim como a impressão digital ensanguentada de um assassino, na página de um livro, diz mais que o texto. A fotomontagem preservou muitos desses conteúdos revolucionários. Basta pensar nos trabalhos de John Heartfield, cuja técnica transformou as capas de livros em instrumentos políticos (BENJAMIN, 1934, p. 138).

O distanciamento de uma produção de arte como mercadoria pode ter sido favorecida, em partes, pelo fato de Bruscky não depender da arte para resolver suas questões financeiras, pois desde jovem teve empregos formais. Na sua adolescência, trabalhou na Fundaj (1965-1968), mas, segundo o próprio artista (2011, p. 24, 26-27), foi desligado da Fundação após ter sido preso na Marcha dos 100 mil.³³ Enquanto esteve desempregado, Bruscky vendeu livros e fez artesanato, mas isso não impossibilitou de terminar o curso superior em Comunicação Social na Unicap. Em 1971, começa a trabalhar Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social (Inamps-PE) por meio de concurso público, onde permaneceu como funcionário público no Hospital Agamenon Magalhães até a sua aposentadoria em 1996, aos 47 anos.

A segurança econômica talvez explique o exercício da liberdade e a possibilidade de fazer arte independente do mercado que movia exposições e mostras em museus e galerias. A multiplicidade de interesses despertados pelo trabalho diário e sua personalidade singular

33 A Marcha dos Cem Mil foi uma manifestação contra a ditadura militar. Organizada pelo movimento estudantil, principal opositor do governo militar, o evento contou também com a participação de intelectuais, operários, profissionais liberais e religiosos, além da adesão de populares. A marcha aconteceu em várias cidades brasileiras e entre as principais reivindicações estavam o restabelecimento das liberdades democráticas, a suspensão da censura à imprensa e a concessão de mais verbas para a educação. Diferentemente da que aconteceu no Rio de Janeiro – realizada no dia 26 de junho de 1968, onde houve uma adesão maciça de variadas classes trabalhadoras e dos estudantes –, a recifense aconteceu no dia 27 de junho de 1968 e, segundo noticiou o *Diário de Pernambuco* (28 e 29 de junho de 1968), não foi tão expressiva. Contando com a adesão dos estudantes e com a solidariedade da Arquidiocese, simbolizada pela presença de Dom Hélder Câmara em meio aos estudantes na Universidade Católica de Pernambuco, as manifestações recifenses foram duramente reprimidas pela polícia.



36. Paulo Bruscky
Telexarte, 1982.

37. Paulo Bruscky
Protetor para identidade, 1975

38. Paulo Bruscky.
Série *Envelopes* (frente e verso), 1976.

39. Paulo Bruscky
Performance Postal, 1981,

40. John Heartfield
German, 1930. Fotomontagem para Revista *AIZ* (1930).

podem explicar a pluralidade de sua obra ou, enfim, a especificidade de sua trajetória. Sobre seu cotidiano, Freire comentou:

a realidade vivida pauta a poética de Paulo Bruscky e fornece os parâmetros sensíveis para toda sua experiência no mundo que não separa, por exemplo, a busca da ampliação da sensibilidade da rotina de trabalho como funcionário público. Ao deslocar arte e vida para o eixo das experiências cotidianas, desabitua os sentidos da cegueira do hábito (FREIRE, 2006b, p. 27).

As instituições públicas nas quais trabalhou, além proverem sua renda, contribuíram para seus projetos e obras, pois o artista pôde usufruir de máquinas, materiais e contatos para praticar seus experimentos e dar vazão à sua inventividade e, assim como um cientista, especular, intervir e propor a despeito das possibilidades técnicas do momento. Pode-se dizer que o universo burocrático da oficialidade e das instâncias do poder público ofereceram insumos para muitos de seus projetos e obras, como computadores, máquinas copiadoras (conhecidas como xerox), retroprojetores, máquinas de fax e mimeógrafo; ou ainda os signos recorrentes em sua trajetória, como carimbos, folhas de ponto e documentos; poder, quando Bruscky parodia e associa a autoridade das instâncias oficiais da sociedade às instâncias de legitimação da arte (imagens 40 a 42). Em trabalhos como *O meu cérebro desenha assim* (1976), a série *Autum radium retratum* (1976), *Tratamentos curtos e prolongados* (1975) ou *Dose única* (1977) podemos observar como seu ambiente de trabalho – o hospital – é apropriado pelo artista em diferentes meios: performance, arte correio, objetos.

Assim como Benjamin identificou no método surrealista um meio de recuperar a fluidez do ambiente moderno, conforme identificou Elliott (2010, p. 37), Bruscky atribuiu às tecnologias (na era da reprodutibilidade) o *status* de meio, uma vez que elas radicalmente alteraram tanto o cotidiano vivido como o papel do artista como um produtor especializado, “o autor como produtor” (ELLIOTT, 2010, p. 55). Se a arte é tudo o que o artista diz que é arte, sua assinatura parecer ser, para ele, o suficiente para inscrever um objeto, gesto, ou material no campo artístico.

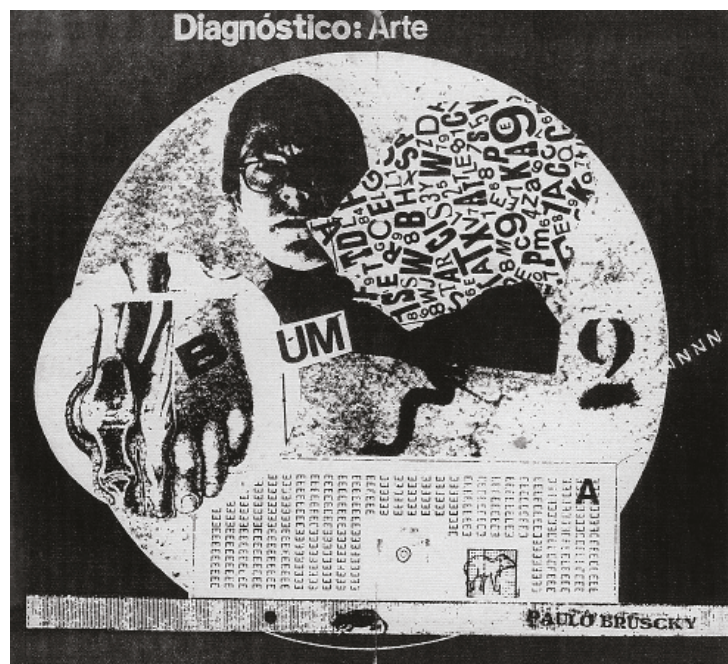
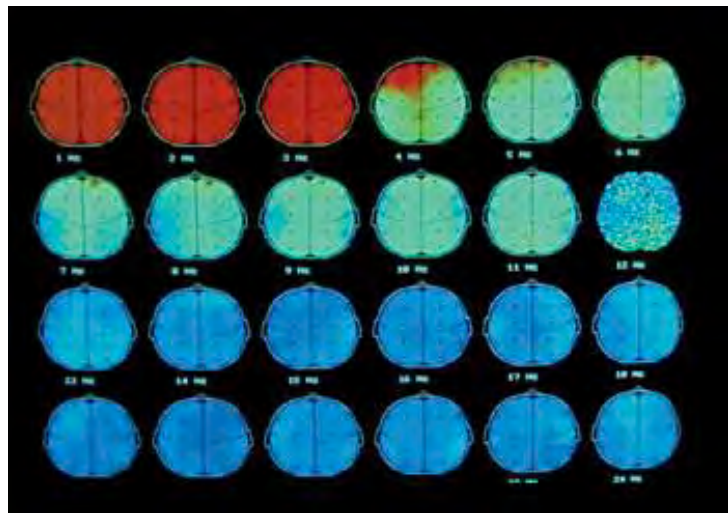
Sob forte influência do Dadaísmo, Surrealismo e do Futurismo, sobretudo da figura de Marcel Duchamp, os trabalhos artísticos de Bruscky se cruzam e reaparecem reformulados em diferentes meios “intermediáticos”, que dialogam entre si produzindo significados artísticos plurais, conforme ilustrou Dick Higgins,³⁴ integrante do grupo Fluxus. Freire (2006b) explicou que os multimeios, intermeios, e as técnicas de reprodução em série

³⁴ Segundo explicou Trindade (2012), para Higgins a ideia de intermedia [intermídia], que diferentemente de multimídia - somatório de mídias -, compreende a sobreposição de mídias, a interação entre elas. Este conceito foi muito utilizado pelos artistas na década seguinte, em que a obra de arte se situa no meio dos fluxos, em oposição à combinação simples de meios. Foi por meio desta interdisciplinaridade que as práticas artísticas do grupo Fluxus passaram a expressar a vontade de explorar a utilização das novas mídias [medias] e a diluição das

próprias definições de cada um como elementos fechados. Neste contexto, Higgins e o grupo Fluxus se destacam por retomar as visões de Marshall McLuhan sobre as exemplaridades da arte no trânsito destas questões e levá-las talvez ainda mais longe para chegar ao seu intento. (TRINDADE, 2012, p. 62-75).



40 e 41. Paulo Bruscky
 Da série *O meu cérebro desenha assim*,
 1976 e 2007.
 As imagens resultaram um livro de
 artista e, na sequência, em vídeo,
 a série foi novamente explorada
 em 2007, com os novos aparelhos
 eletroencefalogramas.



42. Paulo Bruscky.
Diagnóstico: Arte (postal), 1976.
 Fonte: FREIRE, 1996, p. 62-63.

encarnam as expectativas de superação de paradigmas considerados obsoletos na teoria e História da arte, como a unicidade, a autoria, a originalidade da obra de arte e sobretudo o distanciamento da vida cotidiana (imagem 44). Um processo descrito por Benjamin (1934) ao olhar retrospectivamente o processo de fusão das formas literárias, comparando nos anos 1930

a fotografia, a música e outros elementos ainda desconhecidos, mergulham naquela massa líquida incandescente da qual serão cunhadas as novas formas. Confirma-se, assim, que é somente a literarização de todas as relações vitais que permite dar uma ideia exata do alcance desse processo de fusão, do mesmo modo que é o nível da luta de classes que determina a temperatura na qual se dá a fusão, de modo mais ou menos completo (BENJAMIN, 1934, p. 140).

Os anos de 1970, como explicaram Freire (2006) e Navas (2012), representaram os anos de ampliação e novos contatos para Bruscky. A saída para as ruas coincide com o período em que o artista se filia ao movimento Arte Correio – precisamente em 1972, quando também começa a corresponder-se com Zanini, então diretor do MAC-USP. De acordo com Nunes (2004) e Trindade (2012), Bruscky buscava diferentes meios de se comunicar com o público, sendo os Correios um sistema barato, rápido e eficiente de comunicação que, devido ao volume de trabalho, dificilmente era alvo de controle por parte da censura militar (imagens 36 a 39). A rede postal foi sua grande facilitadora: permitiu a parceria com artistas de variados países distantes do Brasil.

Desprezando todo aparato que a arte tradicional necessitava, “a Arte Correio substituía o valor de exposição pelo da circulação” em uma escala não só amplificada, mas também coletiva (FREIRE, 2006b, p. 65). Todo seu projeto, desde a produção aos atos de envio e recepção das mensagens por correio, compunha um “prolífico mundo de imagens e palavras”, dirigidas à reflexão tanto sobre a própria arte quanto sobre questões políticas e sociais (ZANINI, 2003). Espalhados pelos continentes, os artistas encontraram na rede postal um meio de estabelecer “uma malha sem intermediários de comunicação” que, segundo Zanini (2003), aproximou diferentes realidades individuais e coletivas, situando-as além das fronteiras nacionais e blocos ideológicos.³⁵

Como pontuou Fabiane Pianowski (2003), o Futurismo italiano engendrou, nos anos 1910 e 1920, as primeiras ações para uma arte por correspondência, a partir do uso de nova tipografia, pinturas, colagens – mas sua importância se deve sobretudo por ser uma das primeiras correntes artísticas a admitir o improviso e/ou estimular uma postura na qual a obra já não estaria sob total controle do artista. A arte, portanto, passava também a estar no lugar ordinário, como o jornal ou as correspondências. Abria-se, desse modo, espaço à reação do espectador como parte do processo de desconstrução e de definição da obra de arte.

35 Os Correios atendiam perfeitamente às necessidades dessa geração, que durante os anos de 1960 e 1980 tinha pressa. Isto porque o Brasil vivia um período de extrema privação de liberdade devido a ditadura militar.

Segundo a crítica norte-americana Marjorie Perloff (2003), essas aspirações foram absorvidas pelo Dadaísmo e retomadas pelos artistas dos anos 1960. Para Marcel Duchamp, a arte dadaísta estaria ao alcance de qualquer um que quisesse produzi-la. Não eram levados em consideração apenas o modo e o lugar de atuar – como foi na ação do Cabaret Voltaire³⁶ (imagem 45) ou nos *ready-mades*³⁷ de Duchamp (imagem 43) –, mas também os meios que, no campo da arte, eram passíveis de serem utilizados para despertar o público e permitir que qualquer sujeito estivesse apto a criá-la.

Logo, os *ready-mades* não seriam uma escolha “ditada pelo deleite estético, mas baseada na reação de indiferença visual com, ao mesmo tempo, uma total ausência de bom ou mau gosto ... de fato sua escolha se baseava na constatação de uma anestesia completa”,³⁸ de modo a desorientar o observador (DUCHAMP, 1961, p. 819). Essa atitude dava um tom de incompletude à arte, já que caberia ao público, sem atribuir prazer estético à obra, refletir sobre as informações apresentadas. No entendimento de Benjamin (1987, p. 190-192), o Dadaísmo pretendia suscitar uma reação, ainda que de indignação, do público, o que pode explicar o “escândalo” causado – como aconteceu com a obra *Fonte* (imagem 43), que, assim como o cinema, provocou “choques” em meio à distração.

Foi a vontade de aproximação entre arte e vida, compartilhada por Marcel Duchamp, que possibilitou um novo modo de pensar e agir dos artistas. É a atração pelo cotidiano que tem nas proposições de Duchamp, assim como nas ações do grupo Fluxus nos anos 1960 e de Bruscky, que registra a intenção de levar a arte para locais não destinados a ela, fora dos espaços oficiais (museus e galerias), portanto no espaço urbano mais próximo do público comum (imagem 47 e 48).

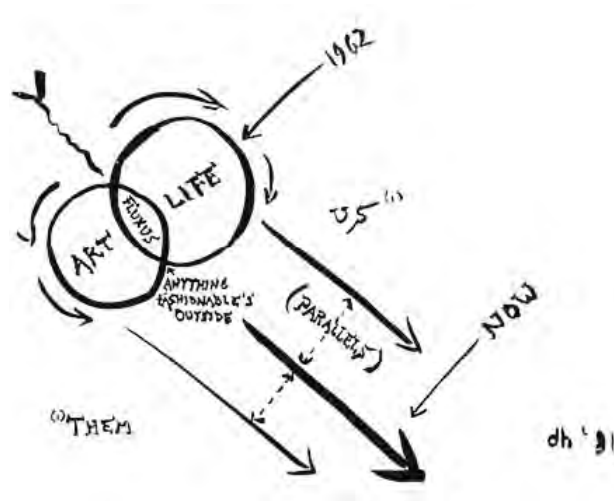
36 O Cabaret Voltaire foi o nome dado às apresentações diárias realizadas em um bar noturno de Zurique, de mesmo nome, de fevereiro de 1915 a 1917. A princípio literários, os encontros reuniam músicos e artistas de diversos países. O grupo foi formado por Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara, Jean Arp, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, entre outros. Nova Iorque, Berlim, Paris, Hanôver e Colônia são algumas das cidades em que o movimento também floresceu. O movimento dadaísta rapidamente se espalhou por outros países e grupos de pessoas, sobretudo com o fim da Primeira Guerra Mundial. No plano internacional, o Dadaísmo se impôs através das obras e ações de Francis Picabia, Marcel Duchamp, Man Ray, Kurt Schwitters, Edgar Varèse, Hans Richter e Raoul Hausmann (ADES, 1991, p. 81-99).

37 Os *ready-mades* são objetos que foram apropriados e deslocados de seus usos comuns. A obra *Fonte*, apresentada em 1917, é um urinol de porcelana branca com “R. Mutt” assinado na peça, pseudônimo utilizado por Marcel Duchamp. A obra foi enviada para seleção da exposição da Sociedade de Artistas Independentes de Nova Iorque, porém foi rejeitada pelo júri.

38 A declaração foi dada por Marcel Duchamp, em 1961, na conferência *Apropos of “Readymades”*, em Nova Iorque. Trecho original: “*A point which I want very much to establish is that the choice of these ‘ready-mades’ was never dictated by aesthetic delectation. This choice was based on a reaction of visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste ... in fact a complete anesthesia.*”



43. Marcel Duchamp.
Fonte, 1917.



44. Dick Higgins.
Gráfico do Fluxus, 1981.



45. Autor desconhecido.
Hugo Ball em performance da leitura do *Manifesto Dadá* no *Cabaret Voltaire*, 1916.



46. George Maciunas, Ben Vautier e Alison Knowles.
Solo for Violin, 1965.
Fotografia tirada por G. Maciunas em 23 de maio de 1965 da performance realizada por Ben Vautier e Alison Knowles (não fotografada) durante o *Fluxus Street Theatre*, evento que fazia parte do *Fluxus Festival at Fauxhall*, NYC.

Por meio da Arte Correio,³⁹ Bruscky estabeleceu contato com os grupos Fluxus⁴⁰ e Gutai,⁴¹ que compunham uma rede internacional de artistas que utilizava os Correios tanto para troca de informações e trabalhos quanto para experimentações artísticas sobretudo entre os anos 1970 e 1980. De todo modo, é certo que Bruscky conseguia romper duplamente o bloqueio localista pelo caráter geográfico do alcance das parcerias e diálogos, bem como pelas formas poéticas de linguagem por uma orientação em prol do processo e dos multimeios (imagens 48 e 49).

Tal como seus colegas do grupo Fluxus, Bruscky rejeitava as especificidades dos meios, explorando o hibridismo multimídia (*multimedia*) e multissensorial que resultava da coexistência e “fusão” de *medias*, o que o levava a um caráter performativo em seus projetos, como num sentido de “arte total”. Para o grupo, as práticas intermédias (*intermedia*) levantam, assim, questões do ponto de vista conceitual que se ligam à justaposição de meios com características diferentes. Explora-se o território entre os meios sem hierarquias, numa colaboração e exploração de interações que salienta as passagens, os espaços entre as mídias (*medias*).⁴²

O próprio termo “fluxus”, proposto por George Maciunas, artista lituano radicado em Nova Iorque, buscava evocar esse campo de experiências fluidas. Maciunas batizou o movimento com uma palavra de origem latina, *fluxu*, que significa “fluxo, movimento, escoamento”. Os artistas do Fluxus, assim como Bruscky, valiam-se do campo expandido ao romperem as fronteiras entre arte e cotidiano como forma de aproximar a arte do público, separando-se dos padrões de arte vigentes até então, como esquematizou Higgins (imagem 44). “O debate sobre suas ideias era tão instigante que não cessou quarenta anos depois, e

39 Nesse mesmo período, enquanto participava do movimento Poema/processo, Bruscky entrou em contato com Robert Rehfeldt, membro do grupo Fluxus e figura-chave da Arte Correio na então Alemanha Oriental. Foi Rehfeldt quem o introduziu no Movimento Internacional da Arte Correio e quem deu a Bruscky a entrada para o grupo Fluxus.

40 O movimento foi idealizado na Alemanha, mas mobilizou artistas na França, como Ben Vautier (1935) e Robert Filiou; nos Estados Unidos – Dick Higgins, Robert Watts (1923-1988), George Brecht (1926) e Yoko Ono (1933); no Japão, com Shigeko Kubota (1937) e Takato Saito; nos países nórdicos – E. Andersen, Per Kirkeby (1938); e na Alemanha, com nomes como Wolf Vostell (1932-1998), Joseph Beuys (1912-1986) e Nam June Paik (1932-2006). Devido seu feito internacional, interdisciplinar e plural do ponto de vista das artes, a cidade de Nova Iorque foi a grande referência para o grupo.

41 O grupo Gutai apesar de sempre citado por Bruscky, não teve uma longevidade e uma diversidade de representantes internacionais como o grupo Fluxus. O Gutai foi um coletivo de artistas formado em Osaka, no ano de 1954, liderado por Jiro Yoshihara. Manteve suas atividades até 1972. Participaram do grupo Shozo Shimamoto, Tsuruko Murakami, Ysuo Sumi, Kazuo Shiraga, Sadamasa Motonaga, Atsuko Tanaka, Tsuruko Yamazaki, entre outros. Paulo Bruscky trocou trabalhos de Arte Correio com os integrantes do Gutai Shozo Shimamoto e Saburo Murakami durante vários anos, e o contato entre eles perdura até hoje. O coletivo inaugurou novas formas de pensamento, criação e presença a partir das suas formas de exposições artísticas. Foi um dos mais importantes movimentos do pós-guerra na cultura japonesa.

42 O conceito de hibridismo é desenvolvido por Dick Higgins (1966), um ativo participante do *Fluxus*, e tem grande influência das teorias de Marshall McLuhan, conforme apresentou Trindade (2012), sobre o poder das comunicações de massa e das novas tecnologias de informação revolucionariam a forma de pensar a experiência urbana, aquilo que é produzido de forma independente no espaço poderia ser experimentado de forma simultânea no tempo. Para Higgins (1966), *intermedia*, diferentemente de multimídia - somatório de mídias – seria a sobreposição de mídias, a interação entre elas.

sequências fluxistas são admitidas na arte mais atual”, como escreveu anos mais tarde Zanini (2004).

A entrada de Bruscky no movimento Arte Correio e no grupo Fluxus o conduziu a outras experiências distantes do Recife e coincidiu com o crescimento das experimentações performáticas urbanas. Ele explorou a intersecção entre arte e ambiente urbano para expressar críticas ao mercado de arte, rejeitando a concepção tradicional da obra de arte como objeto ou mercadoria. Suas ações e performances buscavam suspender a ordem estabelecida tanto no campo político quanto no artístico e urbano, desafiando a mercantilização, a sociedade de consumo e os limites impostos pelo sistema capitalista. Suas produções também destacavam a quebra da autoria e a aproximação entre artista e público.

Essa aproximação se dava também pela intervenção nos meios de comunicação de massas, como fez nos classificados dos jornais, no trabalho dos Correios, nas intervenções em espaços públicos. O artista forçava o outro a parar diante de cada nova situação era construída no seu cotidiano. É “a pausa poética irreverente”, que revela uma estratégia de “guerrilha urbana” em um dia a dia marcado muitas vezes pelo hábito (FREIRE, 2006, p. 49).

A constante necessidade experimentação em prol de novos meios e multimeios possibilitou, devido à chegada das primeiras câmeras de vídeo de super-8 na cidade nos anos 1970 (como falaremos mais adiante sobre o Ciclo Super-8 no Recife) a junção entre arte e vídeo. O vídeo foi utilizado, assim como a fotografia, como matéria para documentação de muitas de suas performances, como também como para realizar a videoarte.⁴³ É o que Benjamin (1935-1936) e Stierli (2018) enfatizam sobre como as novas tecnologias visuais – a fotográfica e a câmera de filme – se apresentaram como uma possibilidade de percepção humana da ambiência urbana.

Fora dos espaços convencionais de exposição, que escapavam do aval institucional, Bruscky buscou como locais para as exposições hospitais, livrarias, prostíbulos e ruas (imagem 55). Era uma saída encontrada pelo artista não apenas pela busca da democratização do acesso à arte, mas por ser sobretudo uma forma criativa e eficaz encontrada para fugir da censura. Não é objetivo deste trabalho aprofundar as questões referentes à ditadura militar brasileira, nem suas implicações políticas e sociais mais complexas. Todavia, não se pode negligenciar as consequências que aquele regime e aquele período tiveram sobre a produção artística nacional. O que nos interessa, portanto, é de que maneira a repressão incidiu e influenciou os artistas atuantes no Brasil, principalmente Paulo Bruscky.

Enquanto Bruscky é conhecido pela urgência de seus trabalhos, e por isso muitos têm a efemeridade como objetivo, seus ateliês-arquivos revelam uma outra face do artista, a do

43 Sobre essas diferenças entre videoarte e vídeo de registro, falaremos mais adiante na análise das obras.



47. Paulo Bruscky
Os Correios têm 6.000 agências para você mandar Arte por Correspondência, 1976.



48. Paulo Bruscky
Série Sem Destino, 1975-83.
 Registro das várias etapas e atores envolvidos na série.



49. Paulo Bruscky.
Envelope "Xeroxperformance", 1980.

coleccionador. Isto porque Bruscky mantém nos seus dois ateliês⁴⁴ uma grande quantidade de objetos e fragmentos recolhidos do cotidiano, que dividem espaço com materiais, dados, livros, revistas, documentos, cartas, obras e projetos seus e de artistas de todo o mundo, principalmente daqueles com os quais estabeleceu contato através da rede de arte postal desde a década de 1960. Segundo Lídice Matos (2007, p. 127), seu ateliê-arquivo foge dos padrões convencionais e pode ser lido como uma resposta “à falta de lugar para sua obra nas instituições”. Sobre o primeiro ateliê, Moacir dos Anjos descreveu:

Por todos os seus cômodos (incluindo banheiro e cozinha) espalham-se estantes, gavetas e caixas. Nelas estão depositados livros (de arte, de história ou poesia), catálogos, trabalhos já feitos (de outros ou seus), projetos (concretizados ou não), fotografias, cartas, jornais, discos, fitas, documentos diversos, vídeos, dossiês de artistas e o que mais informe ou registre a sua obra (ANJOS, 2004, p. 272).

As imagens de seus ateliês (imagens 50 a 54) e sua experiência refletem não apenas seu perfil de colecionador de objetos, como definiu Freire (2006), mas também aquele que armazenou, catalogou e arquivou – gestos que operam a resistência como um mecanismo político e ético de legar acesso ao outro, como o *coleccionador* de Benjamin.

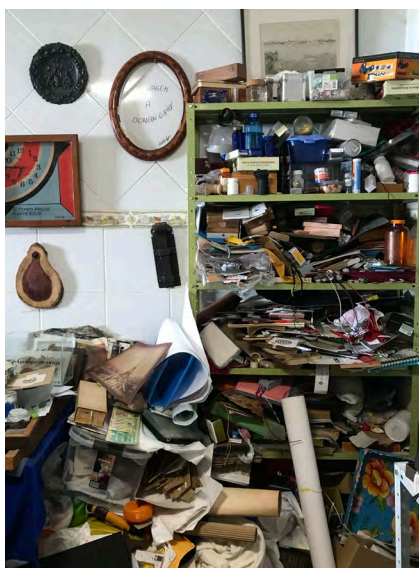
Esta comparação não se resguarda apenas pelo perfil acumulador, mas pelos diversos trabalhos produzidos pelo artista (imagens 55 a 58) para interagir com a cidade por meio dos projetos, ações, instalações, performances, filmes, livros, vídeos, fotografias, livros de artista, intervenções urbanas ou poesias visuais. Suas obras procuram dar conta das várias formas de ver e experienciar o Recife. A pé, de metrô, de carro, de avião, o Recife aparece na sua obra, assim, em várias camadas: individual e coletiva, material e imaterial e com as suas várias escalas.

O final dos anos 1970 e início dos anos 1980, anos de menor repressão e controle, foi também o período em que Bruscky diversificou sua atuação. Além de artista, coordenou alguns eventos culturais que procuravam movimentar e trazer para Pernambuco o que havia de mais atual e (neo)vanguardista da arte nacional, como foram as duas primeiras e a sexta edições do Festival de Inverno da Unicap (1978, 1979, 1983).⁴⁵ Para a segunda edição, por exemplo, foram convidados artistas nacionais e internacionais, como Ulises Carrión, Aart van Barneveld, Regina Vater, Ivald Granato, José Roberto Aguilar e Hélio Oiticica, que na ocasião apresentou os Parangolés das Capas.⁴⁶ Isso tudo se deu sob a chancela institucional

⁴⁴ Paulo Bruscky possui dois ateliês: o primeiro ateliê está localizado na Rua Candido Lacerda, 31, apto. 7, no bairro do Torreão (zona norte do Recife), funcionando desde 1988, ainda que seu acervo viesse sendo constituído desde os anos 1960. O segundo ateliê, o qual tivemos oportunidade de visitar, é onde hoje o artista trabalha e passa maior parte do tempo, ocupa os dois pavimentos de uma casa localizada na Rua Visconde de Goiana, 107, no coração do bairro da Boa Vista.

⁴⁵ Segundo Bruscky (2010), as duas edições houve cursos ministrados por ele, Daniel Santiago e Ypiranga Filho; exposições de Arte Correio, Arte Carimbo, 1ª e 2ª Exposição de sonhos, Rádio Show, *Xeroxarte*-, mostras de videoarte, shows de música, exposição de pintores negros americanos. Sobre os eventos que compreenderam os 1º e 2º Festival, ver Bruscky (2010, p. 124-131).

⁴⁶ Sobre a participação de Hélio Oiticica no 2º Festival de Inverno, ver Bruscky (2010, p. 132-133).



50. Imagem do primeiro ateliê/arquivo do artista localizado no Torreão.

51 a 53. Imagens do segundo ateliê/arquivo do artista localizado na Boa Vista.

54. Detalhe das caixas de arquivo de pesquisa sobre o pintor Cícero Dias. Nelas há recortes de jornais e revistas, fotos, documentos.



de uma das maiores universidades do Nordeste, promotora, inclusive de muitas das mostras destes artistas.⁴⁷

Ao contrário do que se pode pensar, os locais de exibição de parte significativa das mostras, trabalhos e ações realizados e/ou promovidos por Paulo Bruscky não eram marginais. Bruscky realizou ações e expôs em galerias privadas, como a Galeria Artene e Galeria Nega Fulô; em galerias e museus do estado e município, como o Museu do Estado de Pernambuco, Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, a Galeria Empetur, Galeria Metropolitana Aloísio Magalhães e o Teatro de Santa Isabel. O artista também fez uso de espaços educacionais públicos e privados como o auditório da Faculdade de Filosofia do Recife, o salão nobre da Escola de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco e diversos espaços na Unicap; também utilizou prédios públicos e privados de outra natureza: o Hospital Agamenon Magalhães, onde trabalhou, além de bibliotecas municipais e estaduais (imagem 59), o prédio-sede dos Correios, as livrarias Livro 7 e Moderna.

Os anos 1980 marcam uma nova fase na sua carreira. Ainda se mantendo fiel ao experimentalismo dos multimeios (imagens 60 a 63), explorando os diversos meios e as conexões internacionais, Bruscky considerava-se periférico ao *mainstream* brasileiro, mesmo já havendo exposto nos principais espaços tradicionais de Pernambuco. A participação na 16ª Bienal de São Paulo, em 1981, é um marco nesse sentido para a notoriedade nacional. Nesta edição, sob a curadoria de Walter Zanini e Júlio Plaza, sua produção ligada ao Arte Correio, junto com a de outros artistas, ganhou uma sessão especial com mais de duzentas obras.⁴⁸

No mesmo ano, Bruscky teve seu projeto de pesquisa aceito pela Guggenheim Foundation⁴⁹ para uma temporada como bolsista pesquisador em artes visuais. De maio de 1982 a março de 1983, o artista morou em Nova Iorque com a família, onde pôde ampliar o espaço de pesquisa e desenvolver novos instrumentos de indução sensorial por meio da utilização de multimeios, da realização de performances, e observamos um interesse pelo registro do cotidiano (imagens 64 e 65). Após a temporada em Nova Iorque, Bruscky mudou-se para Amsterdã e de lá visitou várias cidades europeias. Essa estada impactou sua obra, isto porque, conforme mostrou Stierli (2018, p.2-3), o impacto da grande metrópole, a escala, velocidade da cidade e as novas tipologias exigiam que os espectadores a percebessem em movimento; aliado a isso, havia as novas tecnologias – fotografia e filme – como mediadoras de percepção e expressão da experiência na metrópole.

⁴⁷ Segundo notícias de jornais da época, os festivais tiveram apoio das três esferas do poder público: a recém-criada Fundação Nacional de Arte (Funarte), o governo do estado de Pernambuco e a Prefeitura do Recife. O *Diário de Pernambuco*, por exemplo, noticiou as várias atrações e eventos.

⁴⁸ Paulo Bruscky participou de uma série de mostras e exposições nacionais e internacionais a partir dos anos 1980. Seu trabalho foi exposto em várias edições de 1981 e 1989 da Bienal de São Paulo – até mesmo a sua obra-instalação do ateliê.

⁴⁹ Sobre o projeto de pesquisa apresentado para bolsa de artes visuais da Guggenheim Foundation, ver Bruscky (2010, p. 141-144).

55. Notícia sobre exposição e lançamento de livros em um frigorífico localizado na Rua do Hospício no bairro da Boa Vista, publicada no Diário de Pernambuco em 8 de março de 1974.



56. Paulo Bruscky
Da série Postes, 1978.



57. Paulo Bruscky
Anúncio publicado no caderno dos Classificados do Diário de Pernambuco.
em 10 jul. de 1977.

58. Paulo Bruscky
Intervenções urbanas / exercícios para a cidade. No 1 - Silhuetas.
O convite foi distribuído de mão em mão (em formato de folheto) pelas ruas do Recife e publicado no Jornal do Commercio em 1980.



59. Paulo Bruscky

Poesia Viva, 1977.

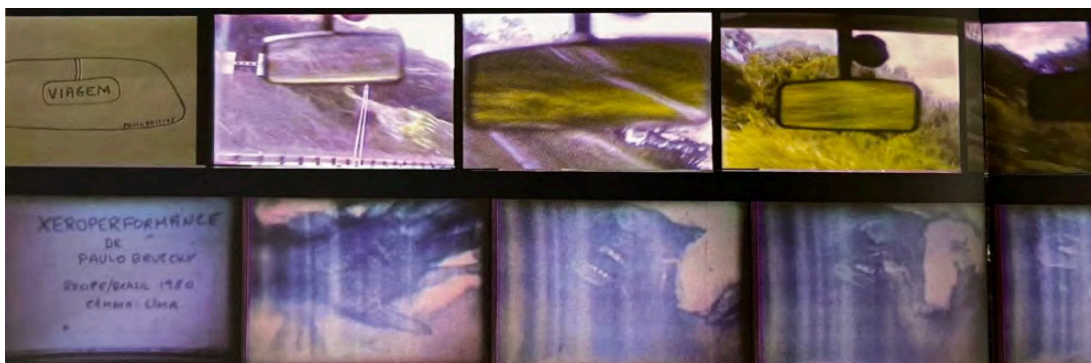
Performance realizada na cobertura da Biblioteca Pública do estado de Pernambuco.



60. Paulo Bruscky

Cinema de Inversão/Invenção, 1982.

Projeto não realizado, o artista reúne como nos primórdios do cinema, a imagem de um trem em movimento. O trem é a câmera e o paralelo dos trilhos e os dormentes são fotogramas que interagem em uma sequência que é revelada de acordo com a velocidade da locomotiva.



61. Paulo Bruscky

Fotogramas dos filmes:
Viagem, 1980 (super-8).

62. Paulo Bruscky

Fotogramas dos filmes:
Xeroperformance, 1980 (super-8/xerofilme).

63. Paulo Bruscky

Vende-se, 1987.

Durante essa jornada internacional, o artista realizou diversos trabalhos de Arte Correio, fotografia, em super-8, mas que de certa forma buscavam desvincular-se do que o artista dizia ser a fotografia e filmografia convencional. O artista produziu uma série de imagens das cidades que visitou, registrando várias cenas e sobretudo fragmentos de uma paisagem que não era aquela retratada pelos cartões-postais ou grandes panoramas. Em *Telhados de Paris*, *Arquitetura do imaginário* e na *série IN*, por exemplo, o artista reuniu variadas imagens que retratam tanto a permanência de tipos arquitetônicos como as transformações que Nova Iorque e as cidades europeias passavam na década de 1980 (imagens 64 e 65). Eram as demolições que anunciavam processo de gentrificação que Nova Iorque começara a sofrer, os vazios urbanos, as pessoas nas ruas, detalhes da arquitetura, esculturas, detalhes da presença e da passagem do tempo na paisagem urbana. As cidades ou fragmentos das cidades do artista aparecem ora esvaziadas de identificação habituais, ora como marcos memoriais coletivos e celebrativos. É possível identificar a reiteração de elementos como palavras, fragmentos inusitados, reflexos em superfícies, janelas, prédios, vitrines, telhados. A efemeridade percebida pelo artista parece ser aquela normalmente invisível ou negligenciada pelos transeuntes urbanos.

Após a temporada estrangeira, Bruscky retornou ao Recife, retomou seu trabalho como servidor público e continuou sua pesquisa e produção artística, conforme mostraram Freire (2006) e Navas (2012). A partir de então, sua produção nos vários meios ganhava um maior impacto, pulso de circulação e exposição, mais nas cenas artísticas europeia e norte-americana do que na cena brasileira. Um marco de mudança aconteceu apenas em 2004, sob curadoria do alemão Alfons Hug, quando Bruscky teve seu ateliê/arquivo reproduzido como o real do Recife no salão da 26ª edição da Bienal Internacional de São Paulo.⁵⁰

Nos últimos vinte anos, com o artista mais maduro, observa-se que sua produção alcança uma constância. Se no início da carreira o experimentalismo dos meios associados a temas do cotidiano foi uma característica inerente à sua produção, nos últimos anos podemos ver uma maior busca do artista pela conexão entre arte ao cotidiano (imagens 66 a 73). A atualidade de sua obra está em manter-se atenta e crítica ao passado e presente que vive. Além dos trabalhos artísticos, Bruscky dedicou-se à produção de livros: os livros de artistas e editoras, como foram o livro sobre o pintor Vicente do Rego Monteiro e outros sobre sua própria obra e trajetória.⁵¹

Ao olharmos transversalmente a carreira de Bruscky, desde os anos 1960 aos dias atuais, não apenas o experimentalismo, característica permanente nos quase 55 anos de carreira, pode explicar a variedade e possibilidade de narrativas de sua obra, mas também sua

⁵⁰ A instalação abrigou os três quartos, os dois banheiros e a cozinha, em que cada ambiente estava repleto de obras de arte – do artista e de outros –, livros de arte e uma papelada sem fim espalhada pelo chão. Informações descritas no catálogo da Bienal. Disponível em <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/26bienal>>. Acesso em: 2 out. 2021.

⁵¹ Destacamos: *Vicente do Rego Monteiro. Poeta, tipógrafo e pintor* (2009), *Arte e Multimeios* (2010) e *Depoimentos* (2011).



64. Paulo Bruscky

Série IN, 1982/1986.

A série reúne fotografias tiradas pelo artista em a cidade do artista aparece esvaziada de identidades habituais ou seja, sem seus protagonistas arquitetônicos.

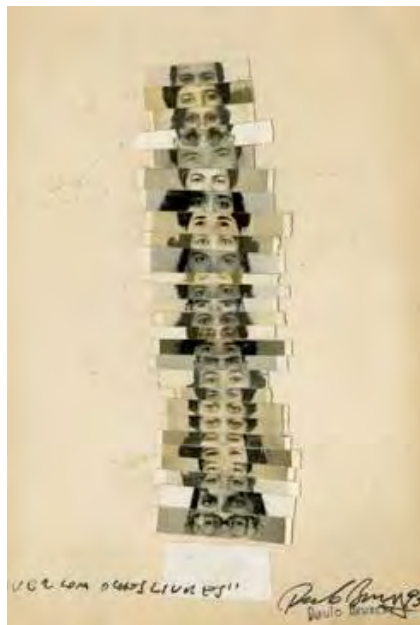
65. Paulo Bruscky

Telhados de Paris, 1982.

Montagem a partir de um conjunto de vistas das coberturas e telhados de prédios de Paris.

66. Paulo Bruscky

Esculturas do acaso, 1987.

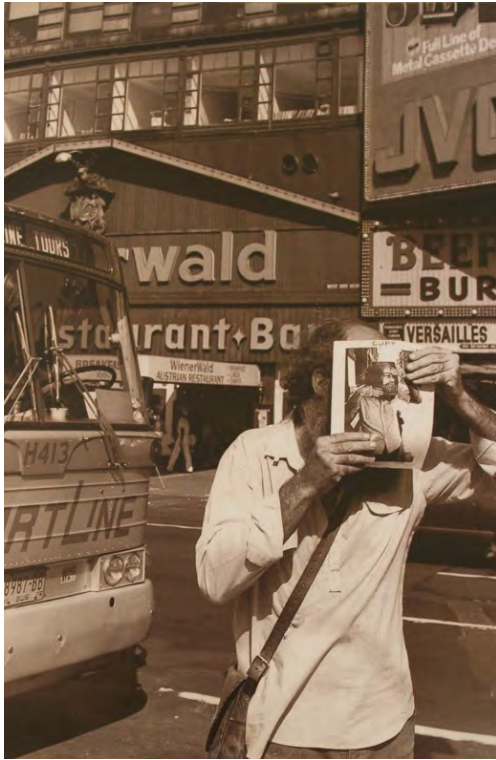


67. Paulo Bruscky

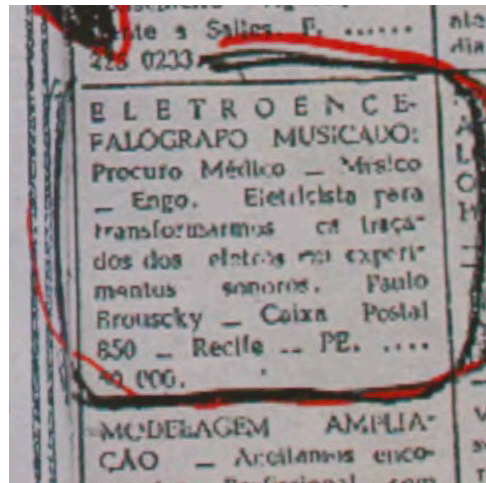
Tudo pelo Social I, 1989.

68. Paulo Bruscky

Ver com os Olhos Livres, 1993.



70. Paulo Bruscky
Xeroperformance, 1982, NYC.



69. Paulo Bruscky
Anúncio publicado no Jornal do Comércio, 1986.



71. Paulo Bruscky
Uma manhã no ferro velho de Apipucos, 2003.



72. Paulo Bruscky
Mala concreta, da série *Malas*, 2007 / 2009.



73. Paulo Bruscky
Nº 34 Pelos Nossos Desaparecidos e Vende-se ou Aluga-se, 2019. Intervenção na "Parede Gentil" da Galeria Gentil carioca.

conexão com o cotidiano urbano, sobretudo o do Recife. Não era somente a materialidade da cidade, seu endereço, edifícios, ruas, pontes, mas também as instituições, as pessoas, toda uma cultura associada à vida urbana que o artista evocava. Bruscky se apropria das novas tecnologias e meios de comunicação de massa – qualquer forma de imprensa, televisão, serviço postal ou de outros meios tecnológicos – para produzir arte e dialogar com seu cotidiano. Sua produção não apenas se propunha a desfazer as fronteiras entre as diferentes formas de arte, como também equivale à prática artística e social ao trazer para a arte as noções de acaso, choque, ousadia, experimentalismo, rede, apropriação, coletividade, participação, homenagem e desconstrução. Bruscky buscou tentativas de manifestar ideias e insatisfações frente ao próprio mercado de arte e aos problemas políticos, sociais e urbanos. Assim, buscaremos entender que cidade e o que acontecia no Recife para motivar esse seu interesse.

3.2 O RECIFE (AINDA) QUER SER MODERNO

Bruscky começou a trilhar seu caminho como artista no final da década de 1960. Ainda que distante geograficamente dos circuitos internacionais e do eixo Rio-São Paulo, sua obra mantinha fortes laços com a arte produzida fora de Pernambuco. Eram trabalhos com grande apelo libertário, tanto em relação ao sistema de arte dominante quanto à conjuntura autoritária e repressiva que predominava no Brasil. Isto porque os meios tradicionais de pensar, fazer e apresentar a arte já não davam conta desta tarefa.

O que o senso comum entende por arte é a maior dificuldade que se enfrenta para compreensão da arte contemporânea. Uma obra de arte, para a maioria das pessoas, é uma pintura, um desenho ou uma escultura, realizada por um artista singular e genial. Essas são as premissas que vêm sendo, desde o Renascimento, sedimentadas no imaginário social (FREIRE, 2006, p. 7).

Herdeiro de um processo que vem sedimentando-se desde as primeiras décadas do século XX com os movimentos de vanguarda e que nos anos 1950 e 1970 ganha novo fôlego, Bruscky produziu uma arte profundamente conectada ao cotidiano, que tem na cidade um importante campo de inspiração e atuação. A partir dela, produziu diversos trabalhos que, conforme buscavam seus antecessores modernos, ajudam-nos a refletir sobre o papel da arte na formação da imagem da modernidade (do Recife).

Nesse sentido, ao olharmos para suas obras produzidas entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1980, buscaremos investigar que imagens do Recife o artista apresentou. Para isso, investigaremos o contexto que Bruscky viveu no Recife, de modo a **entender as intencionalidades** de sua obra, como definiu Baxandall (1985) – ou seja, pensar o que acontecia no Recife que chamava sua atenção e que era tomado como matéria para sua produção. Para responder a esse questionamento, dividimos esta subseção em duas partes:

a primeira é dedicada a apresentar a materialidade da cidade – Arquitetura e Urbanismo –, mostrando como a busca por uma imagem de modernidade (re)modelou não apenas a forma da cidade, mas também alterava a forma como seus habitantes se relacionavam com ela; a segunda parte compreende apresentar como essa busca atraiu e permitiu a formação de cena cultural sensível, que mostrava diferentes interesses expressivos ao manifestar sua atenção para a cidade.

3.2.1 Uma cidade em transformação.

Pouco mais de uma década separa o Recife deixado por Cícero Dias e aquele que o artista Paulo Bruscky nasceu. Bruscky cresceu entre os bairros da Boa Vista, onde morava, Santo Antônio, São José e Santo Amaro. Os quatro bairros, junto com o Bairro do Recife, compreendem os locais onde o artista realizou boa parte de suas ações, por meio das quais o artista registrou e expressou suas percepções não apenas sobre as transformações que a materialidade da cidade sofria, como também sobre as relações dos usuários com a urbe. Logo, para entendermos em que cidade Bruscky atuou nos anos 1970 e 1980, precisamos voltar alguns anos para traçar um quadro sobre as principais modificações de que o artista foi testemunha e que podem ajudar a entender as intenções de sua obra.

Como dito, Bruscky nasceu em 1949, uma época na qual a cidade passava por profundas transformações da sua materialidade, sobretudo os bairros de Santo Antônio, São José e da Boa Vista, cujo processo de mudança remonta ao final dos anos 1930. As melhorias urbanas, ainda que necessárias ao desenvolvimento da cidade, geraram grandes preocupações sobre o crescimento do Recife, que marcaram o nascimento de uma cultura urbanística na cidade.

O debate centrou-se no entorno do bairro de Santo Antônio, que passava por profundas mudanças para se tornar o centro administrativo e comercial da cidade. O bairro, que se faz presente nas várias pinturas de Cícero Dias, era o centro das discussões e entre os urbanistas e intelectuais, aparecendo nas páginas dos jornais e até mesmo em programas de rádio. Discutia-se a função do bairro como o principal centro cívico da cidade e se deveria ser preservado ou transformado em um corredor de tráfego. A dúvida sobre qual imagem (de modernidade) se queria envolveu técnicos locais, nacionais e internacionais (MOREIRA, 2016).

As ações eram baseadas na lógica do fluxo, com a abertura de novas vias para melhor circulação de pessoas, automóveis, transportes públicos (primeiramente os bondes a vapor, depois o elétrico e os ônibus) e, sobretudo, das mercadorias. Se até os anos 1930 o Bairro do Recife (o porto) desempenhava um papel central e partido para as ações de remodelação do Recife e representavam a imagem de modernidade (o novo), nas décadas seguintes era o bairro de Santo Antônio o alvo de transformações. Isto, todavia, não significou que o Bairro do Recife tenha deixado de ser alvo de investimentos; eles continuaram e acabaram

o consolidando como bairro portuário, atraindo usos afins e institucionais a partir dos anos 1970.

O bairro de Santo Antônio desde o início do século XX já passava por intervenções, como vimos na seção anterior, mas foi apenas em 1937 que se assistiu uma alteração maciça de sua fisionomia frutos de uma série de planos,⁵² explicaram Moreira (1999, 2016) e Pontual (1999, 2001). Às custas de muita demolição (imagem 74), um novo projeto urbano começava a ganhar forma. A intervenção compreendeu a abertura de uma avenida, inicialmente chamada Avenida 10 de Novembro, e a construção de um conjunto edifícios altos e densos (imagem 75), que tinha como premissa a monumentalidade como imagem.⁵³

A larga avenida e o novo conjunto erguido pouco se relacionavam com a escala, tipologia da arquitetura preexistente. Segundo Loretto (2008), não houve uma participação da comunidade local desde as discussões do projeto aos usos dos lotes, visto que o conjunto não previa a permanência ou manutenção dos pequenos comerciantes e da população habitacional residente na área afetada. Os novos edifícios destinavam-se ao comércio, institucional – a burocracia estadual e nacional –, bancos, cinemas e o uso habitacional foi desprezado.

A ocupação da Avenida Guararapes com os novos edifícios levou pouco mais de uma década.⁵⁴ A nova avenida conferia uma nova imagem para a cidade: do futuro e da beleza que partiam da premissa de uma “cidade ordenada e disciplinada, em oposição ao caos da cidade espontânea e intuitiva” (PONTUAL, 1999, p. 94–95). Esse período, que coincide com o Estado Novo, foi de grande controle não apenas pela questão política, mas também pelo que Pontual afirmou ser a aproximação do Urbanismo praticado no bairro de Santo Antônio

52 Alguns planos foram desenvolvidos para a região, como os de Domingos Ferreira (1927), Nestor Figueiredo (1932), Atílio Corrêa Lima (1936) e de João Florence de Ulhôa Cintra (1943). Segundo Moreira (2016), todos tinham pontos de convergência: o modelo radial concêntrico, tomado do Rio de Janeiro de Alfred Agache, que originalmente era da Paris de Eugène Hénard. Outra convergência era a premissa do zoneamento, que foi uma ferramenta de destaque nas propostas. Os planos partilharam algumas semelhanças na definição de zonas. A distribuição de áreas verdes, zonas industriais e portuárias foram abordadas nos planos que trataram da cidade inteira. O plano final que guiou a abertura da avenida, em 1937, segundo Moreira (2016, 2022c), foi desenvolvido por uma comissão que fez um trabalho baseado no plano de Figueiredo (1932) para alcançar uma versão mais econômica e prática de executar. Para saber sobre a descrição desses planos e do debate ocorrido, ver Outtes (1991), Moreira (1999, 2004), Pontual (1999, 2001) e Reynaldo (2017).

53 O plano da comissão previu a construção de uma das avenidas projetadas por Figueiredo. Originalmente chamada de 10 de Novembro, para celebrar a data do golpe do Estado Novo, a avenida inicia na Praça da Independência e continua por mais de 400 metros na diagonal, em direção a uma futura ponte que a ligaria à futura Avenida Conde da Boa Vista. Nesse lado, a avenida tem 40 metros de largura, diminuindo para 25 metros ao chegar à Praça. A nova avenida foi uma intervenção considerável no bairro, destruindo dezoito quarteirões

da cidade. Restrições financeiras impediram mais expropriações, e o projeto resultou apenas na avenida e nos quarteirões que a ladeiam. Ao longo do comprimento da avenida, apenas duas ruas estreitas cortam os quarteirões, uma na face sul e uma na face norte, mas são quase imperceptíveis para quem passa pela avenida, dado o volume maciço daquele conjunto arquitetônico.

54 A relativa demora pode ser pela falta de interesse do empresariado local devido aos custos do projeto, cabendo ao poder público financiar sua boa parte da sua construção. Segundo Loretto (2008), os novos edifícios eram erguidos e uma nova escala de cidade se contrapunha à paisagem urbana ainda dominada pelos sobrados e ruas estreitas.



74. Benício Dias

Pátio do Paraíso em demolição, 1942.



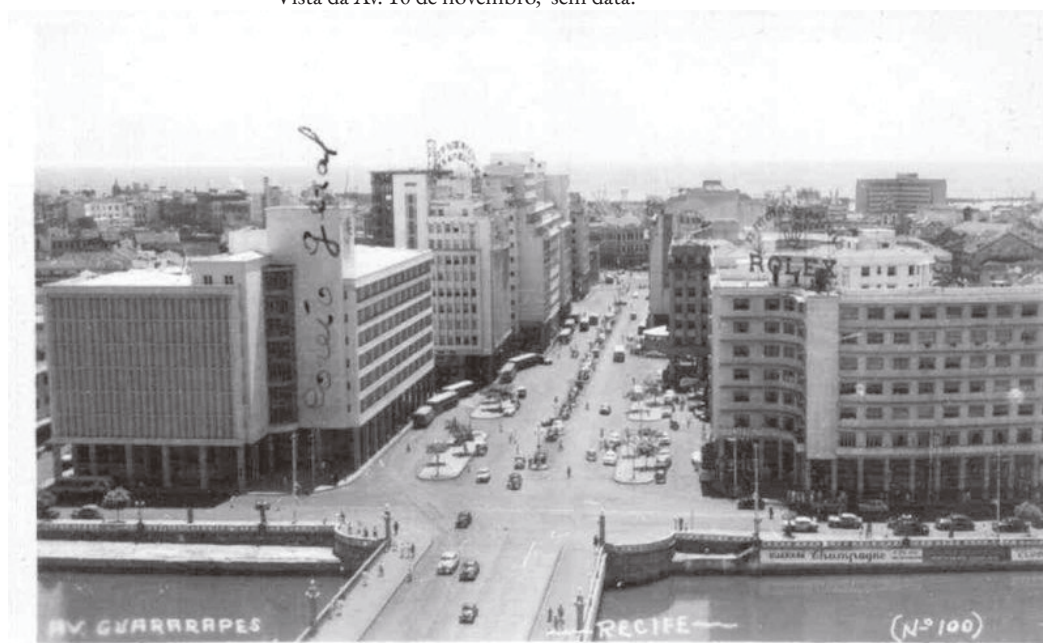
75. Autor Desconhecido

Praça da Independência, Edf. Sulacap e a Matriz do Santo Antônio, década 1960.



76. Alexandre Berzin.

Vista da Av. 10 de novembro, sem data.



77. Postal. Vista da Av. 10 de Novembro e da nova sede dos Correios, final dos anos 1950.



78. Alcir Lacerda

Av. Guararapes, anos 1960.

com o Urbanismo moderno, sobretudo com o princípio da *tabula rasa*⁵⁵: “ou seja, em uma cidade de ruas estreitas e tortuosas, imagem de uma sociedade pré-industrial, não há o que preservar, não há o receio de demolir” (PONTUAL, 1999, p. 95). Foi uma “intervenção brutal no bairro”, que destruiu muitas ruas estreitas, prédios antigos e monumentos históricos, definiu Moreira (2016).

Mesmo com restrições financeiras na execução e obstáculos relacionados aos custos das desapropriações, a construção da nova avenida, como destacado por Moreira (2016), ocorreu de forma notavelmente ágil, apesar de a intervenção ter sido de grande escala. Sua construção, conforme explicou Moreira (2016, 2022c), encontrou grande resistência por parte dos moradores e alguns intelectuais da época, mesmo havendo uma campanha nos jornais que, citando a precariedade das construções preexistentes, apoiava o município.

A nova avenida era um conjunto cuidadosamente planejado com edifícios seguindo o chamado estilo *Art Déco* ou protorracionalista, que abrigavam escritórios nos andares superiores e bancos, lojas e cinemas nas amplas galerias cobertas do térreo, não havendo previsão para o uso habitacional (MOREIRA 2016, 2022). Ao se percorrer a avenida, de preferência de carro, percebe-se ainda hoje a textura urbana tradicional existente por trás dos novos edifícios, conforme se vê em imagens aéreas do início dos anos 1950 e em postais de décadas depois (imagem 76 e 77),

A Avenida Guararapes e o seu conjunto arquitetônico⁵⁶ são um marco no processo de modernização da cidade, que tinha nas imagens do Rio de Janeiro de Agache e consequentemente na Paris de Hausmann as suas imagens de modernidade. A larga avenida, com seus passeios sombreados pelas galerias do conjunto de arranha-céus, expressava as forças emergentes da era moderna. O conjunto, ainda que restrito às margens da avenida, conseguia criar um cenário no qual os edifícios apareciam como destaque da composição.⁵⁷

⁵⁵ O modelo da *tabula rasa*, a demolição total das construções sem contestações, foi associado ao centro do Recife, como aconteceu no Bairro do Recife no início do século passado. Ainda que o modelo recifense não seguisse a imagem proposta pelos Congressos Internacional de Arquitetura Moderna (Ciams), Pontual (1999) explicou a ressonância do ideário do movimento moderno europeu na Arquitetura e no Urbanismo praticados no Recife dos anos 1930. As reformas aconteciam “por meio dos planos de reforma e expansão, principalmente por incorporarem a noção de previsão e o modelo funcional de cidade, seja na adoção do princípio da tábua rasa, seja na definição do sistema viário, seja no estabelecimento do zoneamento por áreas com funções exclusivas” (PONTUAL, 1999). No total, foram demolidos dezoito quarteirões do bairro, que deram lugar a uma larga avenida ladeada por altos e densos edifícios que constatavam a arquitetura preexistente.

⁵⁶ O conjunto foi construído entre 1939 e 1949. Segundo explicou Moreira (2016, 2022), os edifícios de escritórios localizados ao longo da avenida eram os mais modernos e altos da cidade, utilizando recursos técnicos avançados. Entre os principais edifícios destacavam-se o Sulacap (1941), a Caixa Econômica Federal (1942), o Trianon (1942), os Correios e Telégrafos (1943), o Almare e o Almare Anexo (1944) e o Arnaldo Bastos (1949). Esses edifícios foram projetados por profissionais locais, como Heitor Maia Filho e Hugo Marques, e por arquitetos do Rio de Janeiro e de São Paulo, como Robert Prentice e Rino Levi, que foram responsáveis pelos projetos do Sulacap e do Trianon, respectivamente.

⁵⁷ Nos anos 1930 já havia alguns edifícios em altura nas proximidades da nova avenida – nas imediações do *Diário de Pernambuco*, por exemplo, estão dois edifícios projetados pelo arquiteto italiano Roberto Capello entre 1933 e 1936, que destoavam na paisagem não apenas pela qualidade construtiva e sua arquitetura com linhas marcando os andares e venezianas protegendo as janelas, mas também por sua altura (sete andares).

Apesar da grandiosidade da avenida, o novo traçado viário não resolvia o problema do aumento de tráfego no centro da cidade, uma vez que o novo, além de se sobrepor ao da cidade colonial, não foi completamente executado conforme os vários planos pensados para área, conforme explicou Moreira (2016, 2022c). Ainda assim, essa nova imagem, com o Recife monumental tomado por carros e ônibus, foi tida como novo símbolo, como se pode ver pela quantidade de cartões-postais e fotos tiradas ao longo das últimas décadas. Se no início do século o porto e seus edifícios ecléticos representavam a imagem do novo Recife, décadas mais tarde seria o conjunto da Guararapes a desempenhar tal função (imagens 76 a 78).

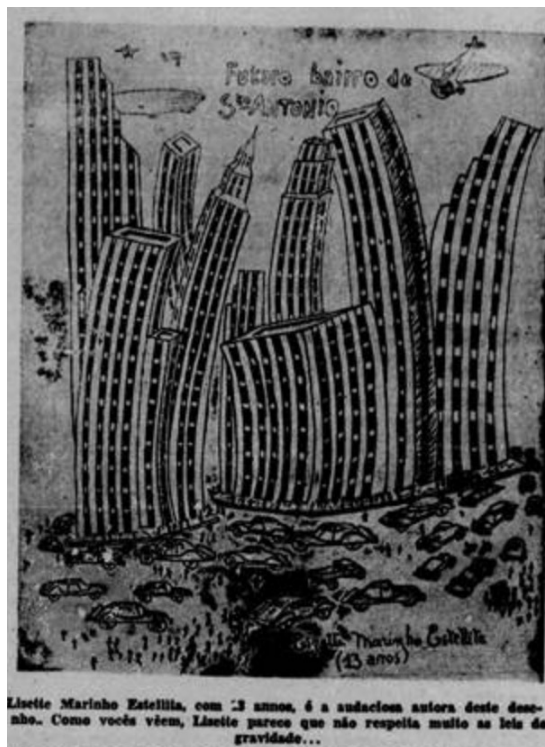
A abertura desse perímetro exigiu a abertura e o alargamento de ruas nos bairros de Santo Antônio e São José, como foi a criação das avenidas Dantas Barreto e Nossa Senhora do Carmo, sendo a primeira um dos exemplos mais traumáticos da história urbana do bairro. Prevista desde 1932, explicaram Pontual e Cavalcanti (2003), a obra de abertura da Dantas Barreto iniciou em 1943, estendeu-se até meados dos anos 1970 e teve como objetivo ligar o bairro à zona sul da cidade.⁵⁸ A nova avenida cruzava com a Avenida Guararapes na Praça da Independência, enfatizando o traçado radial e reforçando o papel centralizador no bairro para cidade.

Ainda que na época já houvesse o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado em 1937, e o desenho considerasse alguns edifícios institucionais e religiosos como patrimônio histórico, sua abertura não poupou exemplos deste uso, conforme recuperaram Pontual e Cavalcanti (2003). Os edifícios mais importantes destruídos nesta época foram o Regimento de Artilharia, a Igreja Paraíso e o Hospital São João de Deus, construídos nos séculos XVII e XVIII, conforme destacou Rosane Loretto (2008) ao resgatar o processo de demolição da Igreja e seu hospital. Essa demolição dava espaço para abertura da primeira etapa da Avenida Dantas Barreto, que liga o Teatro de Santa Isabel à Praça do Carmo e Avenida Nossa Senhora do Carmo⁵⁹.

Os anos 1950 e 1960, período de grandes mudanças políticas, foram marcados pela transição de ações que iriam alterar de vez as relações da cidade com sua região central, mas que dava início ao processo de verticalização anunciado décadas antes (imagens 79 a 81) – seja pelo conjunto da Guararapes, que abrigava os primeiros exemplos de edifícios verticais na cidade, seja pelos novos edifícios que foram construídos ao longo da área já aberta da Dantas Barreto, entre a Praça da Independência e o Pátio do Carmo, cujos usos

58 A Avenida Dantas Barreto foi proposta primeiramente por Nestor de Figueiredo no Plano de Remodelação da Cidade do Recife, em 1932. Sua execução foi iniciada com o Decreto-lei nº 378, de 20 de dezembro de 1943 tendo se efetivado em três fases: a primeira partiu da Praça da República à Praça da Independência; a segunda seguiu da Praça da Independência até a Praça do Carmo, de onde bifurcava a Avenida N. S. do Carmo; e a terceira continuou da Praça do Carmo à Praça Sérgio Loreto.

59 Enquanto esta última foi concretizada no início da década de 1950, a primeira causou um impacto tremendo em termos de destruição de tecidos históricos quando concretizada, mais de 20 anos depois. A derrubada da Igreja dos Martírios foi o marco final dessa destruição.



79. Desenho da criança Lisette Marinho Estellita (13 anos) sobre o bairro de Santo Antônio publicado no caderno Gury do Diário de Pernambuco em 8 de janeiro de 1936.



80. Alcir Lacerda
Praça da Independência e cruzamento das av. Dantas Barreto e Guararapes, 1970.



81. Postal. Vista da Av. Guararapes e Bairro de Santo Antônio, anos 1970.

eram majoritariamente de comércio e serviços (OLIVEIRA, 2022, p. 250-252).

No mesmo período, era efetivada a abertura Avenida Conde da Boa Vista, um prolongamento da Avenida Guararapes ao longo do bairro da Boa Vista.⁶⁰ O bairro da Boa Vista já detinha relativa importância para cidade por abrigar uma série de equipamentos desde o século passado, como a Faculdade de Direito (1912), a Assembleia Legislativa (1875), o Ginásio Pernambucano (1856), o Parque 13 de Maio (1939) e a Biblioteca Pública de Pernambuco (1950). Estes equipamentos estavam no eixo de ligação com a porção norte do bairro de Santo Antônio, onde está o Teatro de Santa Isabel, e sua localização na outra margem do Rio Capibaribe representava um vetor de expansão do centro, conferindo ao bairro a qualidade de centro simbólico.

A abertura da Avenida Conde da Boa Vista, nesse sentido, expandia para a Boa Vista essa atmosfera simbólica, não apenas por ser uma ação de embelezamento da cidade, mas também por expandir o eixo comercial e sobretudo por visar a resolver o problema de fluxo e conexão com a faixa oeste da cidade, conforme relatavam os jornais da época. (imagem 82) Sua abertura começou ainda na primeira gestão do prefeito nomeado Pelópidas Silveira (1946), ficando pronta com a largura atual, em 1959, na segunda gestão de Pelópidas (1955-1959), entre a Ponte Duarte Coelho e atual Rua Dom Bosco.⁶¹

Para o processo de alargamento foram demolidas diversas construções que guardavam características desde o período colonial, mantendo-se apenas o traçado das vias, conforme explicaram Ferraz, Moreira e Mota (2023). Ainda que o processo tenha durado mais de uma década, já nos primeiros anos da década de 1950, a avenida já abrigava alguns edifícios em altura, como os edifícios Duarte Coelho (1943-1950) – que ainda hoje abriga o Cinema São Luiz –, Pirapama (1956), Canadá (1957), Tabira (1957), o Santa Alice (1956), Iran (1956) e Ouro (1956),⁶² sobretudo no trecho que vai até a Rua da Soledade, conforme mostram as

60 A avenida foi aberta a partir do traçado da antiga Rua Formosa. Não encontramos um trabalho que recuperasse a história urbana da avenida, porém o *site* da Fundaj apresenta um resumo histórico da rua. A região era uma área de mangue, que foi aterrada para expansão do centro. Com objetivo de ligar o centro à região do Derby, a abertura da Rua Formosa se deu por fases, iniciando-se em 1840 e terminando por 1899.

61 Sua abertura tomou como base as dimensões do perfil da Ponte Duarte Coelho, inaugurada em 1943, todavia ficou mais larga devido a faixa de estacionamento, totalizando aproximadamente 42 metros de largura. Realizada em etapas, a primeira fase do alargamento e melhoramento aconteceu até Rua da Soledade ainda na primeira gestão do prefeito Pelópidas. Já a segunda, durante a segunda gestão municipal do mandatário (1955-1959), foi quando o alargamento alcançou o cruzamento com a Rua Dom Bosco; e o resto foi realizado ao longo das décadas seguintes. Segundo notícia publicada no *Diário de Pernambuco* em 2 de fevereiro de 1960, as obras de alargamento ficariam prontas em março daquele ano, visto que algumas demolições ainda eram necessárias para a montagem do posteamento para os ônibus elétricos. Ainda que sua remodelação tenha durado décadas, a avenida apresentava um mesmo perfil, desde a Ponte Duarte Coelho até a Rua Dom Bosco, conectando-se com o Derby pela Avenida Governador Carlos de Lima Cavalcanti, de perfil similar.

62 Esses edifícios, explicam Ferraz, Moreira e Mota (2003), são exemplos de transição entre o *art déco* e experimentação da linguagem moderna no edifício vertical. Entre os anos 1950 e 1965, houve por meio de uma sequência de projetos e construções de edifícios de uso misto no centro e em áreas de expansão urbana, sobretudo no bairro de Boa Viagem, zona sul da cidade. Essa tipologia de base comercial com torre vertical residencial representa um modelo reduzido do paradigma clássico da fase inaugural do arranha-céu no Brasil e no mundo.

imagens 83 e 84.

Entre os anos 1950 e 1980, a avenida firmou-se como importante eixo metropolitano da cidade, ligando o centro histórico comercial e institucional do bairro de Santo Antônio aos subúrbios do Recife, conforme recuperaram Ferraz, Moreira e Mota (2023) em estudo sobre os edifícios em altura entre os anos 1940 e 1970. Ao longo do novo eixo ergueu-se uma quantidade expressiva de edifícios em altura, o que representou uma expressiva oferta de habitações e novas zonas comerciais, misturando lojas, escritórios e habitações para vários segmentos sociais. Mesmo sem leis ou um código específico que regulamentasse o desenho e implantação dos edifícios no lote, houve um esforço dos arquitetos em dar continuidade a tipologia implantada na Avenida Guararapes, sobretudo a ambiência de suas galerias. (FERRAZ, MOREIRA e MOTA, 2023).

O novo ambiente urbano, também verticalizado, tinha em seus térreos várias galerias cobertas margeando as ruas e permeando o térreo – como as chamadas galerias de passagem ou edifícios de passagem, cuja função era prolongar a área de vitrine das lojas pelo interior do lote e assim trazer espaços de comércio para essa área de expansão do centro. A ideia era maximizar a área comercial e criar uma zona de permeabilidade urbana semipública propícia ao *footing* tão associado às ruas Nova, da Palma e da Imperatriz.

A expansão do eixo comercial para a Conde da Boa Vista foi incentivada pelo poder público e pelo emergente mercado imobiliário, que impulsionou a ocupação da avenida e a transformou num eixo simbólico para cidade, conforme veremos por meio das ações de Bruscky a partir dos anos 1970. A avenida começou a abrigar os mais importantes escritórios, bancos, lojas, primeiras lojas de departamentos – como a Mesbla –, butiques, sorveterias, livrarias, cinemas, teatros, instituições públicas, imponentes edifícios residenciais de alto padrão e edifícios do tipo *habitação mínima*.⁶³

Durante as décadas de 1950 e 1970, apesar de a legislação daquele período já ter liberado o edifício vertical da implantação periférica do lote e adotado recuos progressivos para os andares, muitos dos edifícios construídos, embora produzidos individualmente pelo emergente mercado imobiliário, guardam uma série de artifícios de projeto que favorecem uma leitura urbana de conjunto, conforme podemos ver pelas imagens 83 a 85.

A Conde da Boa Vista enquadrava-se no que, segundo Pontual (2001), eram ações de caráter metropolitano. Visto que a partir dos anos 1950, com a gestão do prefeito Pelópidas Silveira, o Recife consolidara a configuração urbana expressa de uma grande e única mancha urbana integrando todos os seus bairros, recebendo importantes intervenções urbanas

63 A mistura de perfis habitacionais era uma novidade para época. Uma série de edifícios foram pensados na lógica da habitação mínima, ou seja, com apartamentos compactos e quitinetes em edifícios verticais para diferentes poderes aquisitivos. Tal tipologia se tornou característica dessa região central, conforme levantaram Ferraz, Moreira e Mota (2023). São exemplos dessa tipologia os edifícios Pirapama (1959) e Tabira (1957), localizados na Avenida Conde da Boa Vista, além do edifício Walfrido Antunes (1956), localizado na Rua Gervásio Pires.



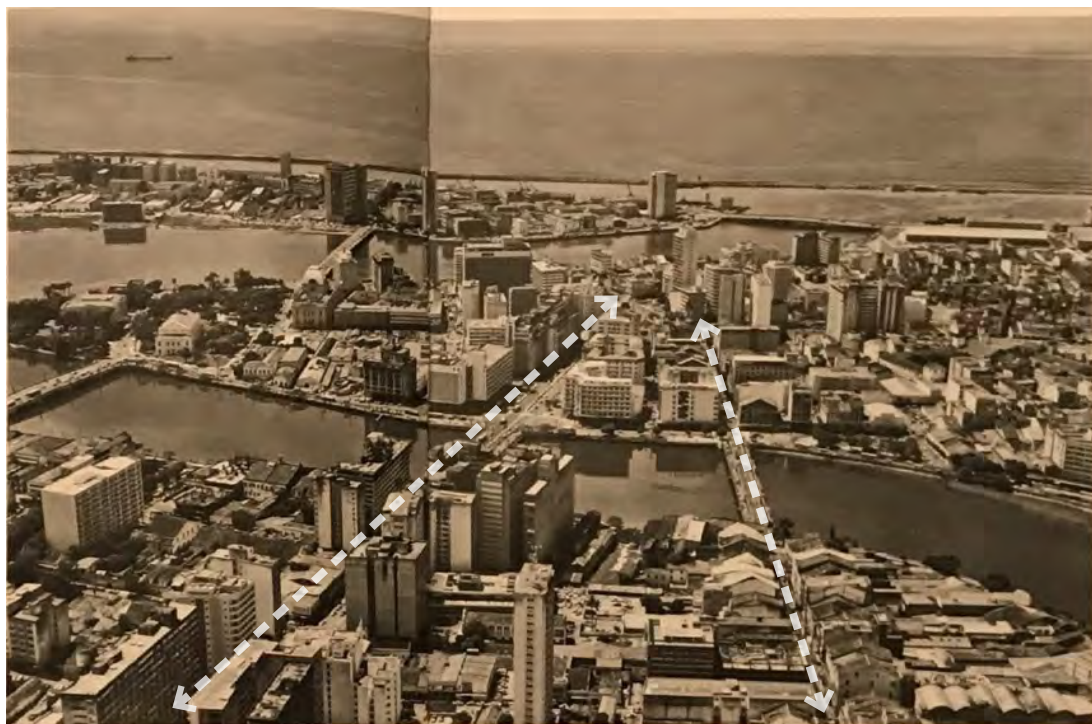
82. Autor desconhecido.

Vista para Ponte Duarte Coelho a partir da Av. Guararapes, início dos anos 1950. Na época iniciava-se a abertura da Av. Conde da Boa Vista. O edifício Duarte Coelho (1950), que ainda hoje abriga o Cinema São Luiz, foi o primeiro arranha-céu da avenida.



83. Autor Desconhecido.

Vista da Ponte Duarte Coelho e edifícios da Av. Conde da Boa Vista, 1970.



84. Vista a partir do mar dos bairros do Recife, Santo Antônio e Boa Vista. As setas indicam os eixos comerciais Av. Guararapes-Av. Conde da Boa Vista (esquerda) e Rua Nova-Rua Imperatriz (direita).



85. Perspectiva volumétrica de estudo dos edifícios de passagem que compõem os eixos das avenidas Guararapes (laranja) e Conde da Boa Vista (amarelo).



86. Wilson Carneiro.
Rua Nova, s/data.



87. Wilson Carneiro.
Rua Nova, s/data.



88. Wilson Carneiro.
Noivos na Rua Nova antes do "Projeto de Humanização", ao fundo o Kioske do Wilson. s/data.



89. Wilson Carneiro.
Carnaval no cruzamento das Av. Nossa Senhora do Carmo e Av. Dantas Barreto. s/data.



90. Wilson Carneiro.
Cruzamento da avenidas Dantas Barreto e Guararapes. s/data.



91. Wilson Carneiro.
Av. Dantas Barreto, ao fundo o Edf. do INSS, s/data.

de caráter metropolitano.⁶⁴ Isso porque, com a indústria localizada nas áreas periféricas e mesmo com a grande massa proletária fixada nas suas proximidades, uma nova rede viária era necessária para conectar as indústrias ao porto. A presença de um transporte, agora motorizado, ditava uma nova velocidade de circulação, enchia as ruas do centro e permitia o crescimento dos subúrbios industriais e da orla. O centro continuava com sua função simbólica e estratégica para cidade, para onde todos convergiam ou por lá tinham que passar. Isso talvez explique as contínuas intervenções na área, sobretudo as viárias, uma vez que o processo de verticalização continuava, agora mais próximo a imagem dos arranha-céus americanos.

Entretanto, o conjunto de edifícios altos da Boa Vista não se estendeu para toda a avenida, conforme atestamos ainda hoje. Isso porque somente nas primeiras quadras, localizadas entre as ruas da Aurora e Gervásio Pires, podemos ler a imagem de conjunto. Nesse trecho, as edificações foram construídas entre os anos 1950 e 1970; já num segundo trecho compreendido até a Rua da Soledade, foram erguidos alguns edifícios que seguiam a lógica e tipologia do primeiro trecho, mas não configuravam a ideia de conjunto, seja pela presença de instituições que ocupavam grandes lotes, seja porque já se anunciava o início do declínio econômico da avenida, sobretudo a partir dos anos 1980, que coincide com a finalização da Avenida Agamenon Magalhaes e a construção do Shopping Recife, conforme veremos adiante.

Concomitante ao adensamento e verticalização da sua região central, nesse período o Recife cresceu e expandiu-se em razão do crescimento e melhoria da malha viária. As ações visavam a melhorar a circulação e transporte de pessoas e mercadorias entre diversos pontos da cidade, como também a melhorar o crescente problema do trânsito (tráfego de carros individuais) na região central (imagens 86 a 91), cujos efeitos resultaram na modificação da

⁶⁴ As novas orientações urbanísticas eram baseadas nas ideias do engenheiro Antônio Baltar acerca de uma metrópole regional e foram abraçadas pelas comissões de planejamento da cidade, fato que provoca uma reorientação das antigas ideias de remodelação do centro dos anos 1930 e 1940 para um pensamento do que será chamado de planejamento urbano metropolitano. É, pois, desse período, o Plano Político de Desenvolvimento do Recife Metropolitano, cujo objeto era o planejamento da expansão da cidade para uma escala metropolitana e mesmo regional, pois a mancha urbana mostrava uma ampliação orientada pelos grandes corredores de transporte metropolitano (Moreira, 1999, p. 430-431; Lapa, 2022, p. 278-285).

dinâmica e morfologia da cidade.⁶⁵

Ao compararmos os mapas esquemáticos de bondes da cidade nos anos 1920 e do sistema viário dos anos 1970 (anexo 01) vemos que muitas das avenidas e estradas se sobrepõem às linhas de bondes. Moreira (2022c) explicou que a malha de bondes responsável pelo transporte da população fora extinta, e o transporte motorizado – coletivo (ônibus) e individual (automóvel) – assumira o protagonismo na mobilidade da cidade e permitiu grandes modificações na estrutura da cidade durante os anos 1940,⁶⁶ que seguiram pelas décadas seguintes.

Se antes os deslocamentos situavam-se ao longo dos eixos dos trilhos de bondes, os novos meios de transporte motorizados propiciavam uma grande liberdade de ocupação, pois poderiam ser mais facilmente ampliados. O uso do automóvel pelas elites e classe média alta tornou possível a ocupação de áreas livres que ainda existiam nos bairros tradicionais próximos às margens do Rio Capibaribe, como Graças, Madalena, Torre, Casa Forte, Espinheiro e aqueles próximos aos citados, como Encruzilhada e Hipódromo, além dos subúrbios populares servidos pelos ônibus, como Areias, Jardim São Paulo, Casa Amarela e a Tamarineira com as vilas operárias.

Nesse período, importantes eixos históricos foram calçados, urbanizados e/ou alargados, como destacou Moreira (2002c): a Avenida Caxangá, um importante eixo histórico de penetração na Zona da Mata Oeste do estado, que permitiu a ocupação de áreas que hoje são os bairros do Cordeiro e Iputinga; a Avenida Beberibe, que liga Largo da Encruzilhada ao antigo núcleo de Beberibe e ajudou a ocupação dos vazios urbanos que ainda existiam entre os bairros Arruda, Água Fria, Fundão e Beberibe, tornando-os uma massa contínua; na Estrada dos Remédios foram promovidos loteamentos para ligar antigas povoações, como Afogados, Remédios e Ipiranga, o que criou condições para a

65 As mudanças do sistema viário foram acompanhadas por mudanças nas leis e normas que regulam o zoneamento, parâmetros e normas de construção das edificações na cidade. Conforme mostram Reynaldo (2017, 2022), Ataíde (2022), Moreira e Laprovitera (2023), os decretos de 1919 e 1936 da Lei nº 2.590 mantinham uma similaridade quanto ao zoneamento e à construção na cidade – dividiam a urbe em quatro zonas, seguindo um padrão concêntrico de acordo com a distância do centro da cidade, cada um com diferentes padrões de ocupação, permitindo densidades e alturas maiores no centro e menores na periferia. Em ambos, mostra Reynaldo (2017, 2022), a ideia era ter um centro vertical e denso e uma periferia de casas isoladas do limite do lote, mostrando já uma preocupação com a higiene, iluminação e ventilação. Foi no decreto de 1953 que houve uma mudança, por meio da introdução da premissa da Arquitetura moderna de liberar as fachadas do edifício através de recuos progressivos, de forma que quanto maior o número de pavimentos, maior é a distância em relação aos limites do lote. Seguindo essa concepção, a Lei nº 7.427 de 1961 estabeleceu o Código de Urbanismo e Obras da Cidade do Recife, que respondeu às exigências de verticalização e de adensamento, exigindo recuos generosos dos limites do lote e tornando possível o edifício de vários andares. A Lei nº 14.511/1983, a Lei de Uso e Ocupação do Solo, introduzia termos mais abstratos, como o coeficiente de utilização ou aproveitamento e de carga de urbanização do lote vizinho, o que causou um aumento de andares e da área construída, sobretudo em algumas regiões da cidade.

66 Rios (1995) e Moreira (2022c) explicam que os anos 1940 compreenderam o período de substituição do sistema ferroviário para o rodoviário. O sistema de bondes foi desativado aos poucos, e em 1954 o último veículo trafegou do Bairro do Recife ao da Madalena. A substituição acompanhava a implantação da indústria automobilística no país iniciada ainda durante Era Vargas (1937-1945).

consolidação de bairros como Prado e Bongi nas décadas seguintes; além da construção da Ponte Motocolombó, que iria possibilitar a ocupação da porção norte da Imbiribeira. Novos eixos também foram abertos, como as avenidas Norte, Engenheiro Abdias de Carvalho e Engenheiro José Estelita, criadas nos anos 1960 para ligar o centro às porções norte, oeste e sul da cidade, facilitando, portanto, também suas ocupações, conforme vemos no mapa de 1970 (anexo 02). Essas vias surgiram da preocupação em amenizar os problemas de tráfego da região central (imagem 90).

As novas vias buscavam gerar rotas alternativas entre os pontos longínquos da cidade, uma vez que o tecido existente – colonial – não supria. Esses “novos” eixos viários favoreceram o surgimento de novos loteamentos em diversas porções da cidade, permitindo a formação de novos bairros, transformando a paisagem dos subúrbios, “que viram os grandes vazios, as ruas mal traçadas, travessas sem casas e áreas alagáveis cederem espaço para ruas mais regulares com novos loteamentos”. O próprio termo “estrada”, até hoje em uso, evidencia que passavam por áreas ainda pouco habitadas, explicou Moreira (2022c).

Ao mesmo tempo que uma cidade formal, fruto de planejamento e desenho técnico, erguia-se por meio da expansão da malha viária, esta permitiu também a ocupação dos interstícios, zonas alagadas às margens do Rio Capibaribe e dos canais que cruzam a cidade. O mocambo, e depois a palafita, uma tipologia arquitetônica carregada de estigmas,⁶⁷ conforme mostrou Lira (1997), são os tipos encontrados nessas áreas.

A ocupação de áreas vulneráveis (alagáveis e próxima aos cursos d’água) é um fenômeno que atravessa a História urbana do Recife, mas foi entre os anos 1930 e 1940, durante o governo do interventor Agamenon Magalhães, que uma série de ações questionaram não a ocupação, mas a tipologia da Arquitetura que ocupava estas áreas. O projeto Liga Social Contra o Mocambo, que operou nesse período, buscou combater esse tipo de habitação, considerado precário e insalubre, mas bastante marcante na paisagem da cidade ainda décadas depois, conforme veremos nesta seção. A liga pretendia a construção e financiamento de casas populares nessas regiões, sobretudo para uma classe operária ou de trabalhadores sindicalizados, deixando de fora uma fatia da população, como artesãos, ambulantes, empregadas domésticas ou lavadeiras. O projeto, portanto, não resolvia o problema, mas contribuía para a expulsão de várias famílias das áreas centrais da cidade, que passaram a habitar as regiões de morro na periferia do Recife, explicou Lira (1996). Desta forma, o mocambo saiu da lama e foi para o para o morro, sem que tenha havido mudança

⁶⁷ Lira (1997) mostra que há uma dualidade entre esse discurso higienista, que via os mocambos como “um antro de difusão de ideologias exóticas, crenças e práticas religiosas hostis ao catolicismo dominante, focos perigosos de concentração de operários, trabalhadores manuais, desocupados, agitadores e desclassificados de toda a espécie”, e um outro que via o mocambo como um “canal privilegiado de acesso aos valores primitivos e às raízes da nação; o popular sendo visto como reduto de um caráter nacional ameaçado pelo imperialismo de culturas mais avançadas que a brasileira”, conforme defendeu Gilberto Freyre (1937) em um livro sobre essa forma de habitação, elencando seus aspectos positivos em termos de higiene e de elementos da nação (LIRA, 1996, p. 12). Ainda que Lira (1997) mostre uma dualidade de visões sobre o mocambo no início do século, as remoções aconteceram pautadas no discurso higienista e em prol de um progresso para cidade.

social. As remoções dessas ocupações seguiram por décadas seguintes.⁶⁸

A abertura da Avenida Agamenon Magalhães, ou “Avenida do Canal”, impactava de vez na dinâmica do centro. A primeira avenida perimetral e a primeira via expressa da cidade ligou as zonas norte e sul do Recife, desobrigando a passagem pelo centro, permitindo a consolidação de centralidades na zona norte e sul da cidade. Mesmo já prevista nos planos do Ulhôa Cintra⁶⁹ e em planos anteriores, sua construção durou quase vinte anos e se deu em fases.⁷⁰ O início de sua abertura não é preciso, mas no começo da década 1950 os jornais da época já continham anúncios de venda e compra de apartamentos, casas ou lotes tendo a avenida como endereço.⁷¹ Até final dos anos 1960, a avenida já se estendia das imediações da Fábrica Tacaruna até a Ilha do Leite, mas ela ainda não tinha perfil do que é hoje atualmente. Luís Manuel Domingues do Nascimento (2004), em sua tese de doutorado, recuperou a história da avenida a partir dos anos 1970, quando começaram as intervenções que dão forma ao perfil que a avenida tem hoje.⁷²

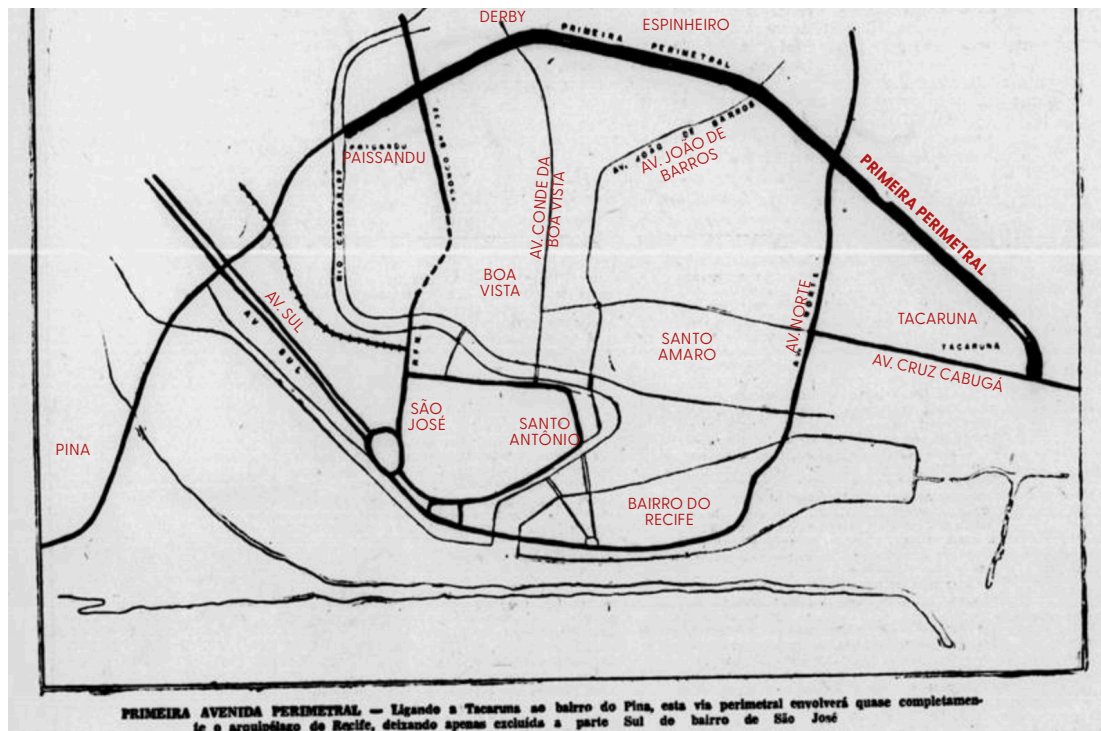
68 É difícil precisar onde estavam esses mocambos, ainda que a Liga tenha apresentado um mapa esquemático com as localizações deles. Não há um trabalho que recupere a História dessas ocupações, mas, segundo dados do IBGE, entre as décadas de 1940 e 1960 novos e intensos afluxos populacionais começaram a chegar ao Recife e, ao não encontrarem muito espaço livre na planície, também se direcionaram aos morros. É plausível que boa parte deles tenham sido retirados de áreas que correspondem ao arco da atual Avenida Agamenon Magalhães, desde a Ilha do Leite até Santo Amaro, Campo Grande, Cordeiro, Areias, Cabanga e Pina, regiões estratégicas para o desenvolvimento da cidade nas décadas seguintes, conforme noticiavam os jornais.

69 A Comissão do Plano da Cidade convidou o urbanista paulista João Florence de Ulhôa Cintra, então diretor de obras da Prefeitura de São Paulo, para orientar o estudo de um plano geral de remodelação e expansão do Recife. Após estudar a cidade, Ulhôa Cintra elaborou uma série de sugestões em relação à estrutura viária, à expansão do porto, à localização da estação ferroviária central e à remodelação das áreas centrais, sobretudo os bairros de São José e Santo Antônio, este já em sua fase final de reforma. Apresentado em 1943, o Plano de Ulhôa Cintra procurou adaptar para o Recife o sistema de perímetro de irradiação que tinha proposto para São Paulo em 1924 – ou seja, rompia-se com a obrigatoriedade de cruzar o centro para circular pela cidade, como acontecia na época e ocorria nos planos anteriores. Sobre o plano de Ulhôa Cintra, ver: ULHÔA CINTRA, J. F. de. “Sugestões para orientação do estudo de um plano geral de remodelação e expansão da cidade do Recife”. **Revista Arquivos**, Recife, ano 2, n.111, dez. 1943.

70 Há poucos trabalhos que tratem da história da avenida. Até fechamento deste texto, não encontramos um trabalho que recupere essa história, desde a concepção da via até a entrega. Na tese de doutorado *Inventário dos feitos modernizantes na cidade do Recife (1969-1975)*, Luís Manuel Domingues do Nascimento (2004) recupera a finalização da Agamenon Magalhães, desde o plano urbanístico elaborado na gestão do prefeito nomeado Geraldo Magalhães Neto (1969-1971) e na de Augusto Lucena (1971-1975), quando a avenida é conectada até a Ponte do Pina e sua urbanização tomou forma similar aos dias atuais. *Diário de Pernambuco*, 9 de abril de 1969, p. 9, 1º Caderno; 22 de novembro de 1969, p. 14, 2º Caderno; 5 de dezembro de 1969, p. 3, 1º Caderno; 3 de março de 1971, p. 3, 1º Caderno.

71 Em 27 de agosto de 1957 o *Diário de Pernambuco* publica a notícia do projeto de lei para a denominação de “Avenida Agamenon Magalhães” fosse aplicada à via que estava sendo construída a partir da margem direita do Rio Capibaribe na Ilha do Leite, ao longo do canal, atingindo o Derby, Parque Amorim, João de Barros e terminando na margem direita do Rio Beberibe, na Avenida Cruz Cabugá.

72 Segundo o plano, a Avenida Agamenon Magalhães deveria ter uma extensão de 7 km com uma largura que variava de 80 a 180 metros, na qual estavam incluídos as duas faixas de via expressa, margeadas por outras vias destinadas ao tráfego de baixa velocidade e a comunicação com outras avenidas, ruas e logradouros. As duas vias expressas seriam separadas entre si pelo Canal Derby-Tacaruna, contando, ainda, com sete pontes sobre o mesmo, com uma ponte viaduto passando sobre o Rio Capibaribe, no sentido Derby-Cabanga, com extensão de 282 metros e 40 metros de largura, além de um conjunto de sete viadutos (apenas três não foram construídos).



92. Desenho do traçado da Av. Agamenon Magalhaes (primeira perimetral) publicado no Diário de Pernambuco em 17 ago. de 1969.



93. Alcir Lacerda
Vista da Av. Agamenon Magalhaes (em construção), seu extremo norte, abaixo à direita está a Fábrica Tamaruna, 1970.



94. Imagem do elevado e viaduto do Cabanga, última etapa que foi construída do eixo Av. Agamenon Magalhães, em out 1978. O Diário de Pernambuco dedicou um caderno especial - Urbanismo - contemplando as obras do novo eixo.

Foi durante a gestão do prefeito Geraldo Magalhães que se iniciou o alargamento e pavimentação (já com placas de concreto) entre o Tacaruna e o Paissandu, dotando de pistas para o tráfego local, de jardins, de iluminação a vapor de sódio os trechos já construídos,⁷³ além da construção do viaduto sobre a Avenida João de Barros, conhecido na época como “Romeu e Julieta”, entregue em 1971.

Ao prefeito Augusto Lucena coube a tarefa de dar continuidade à construção da obra viária, levando a abertura, o alargamento e a pavimentação da avenida da altura do Derby até o bairro da Ilha do Leite, com a abertura das faixas que viriam a compor alguns dos trechos da avenida (ainda iniciados em sua administração) no Cabanga e na Ilha Joana Bezerra. Ainda na sua administração foi construído o viaduto sobre a Avenida Norte⁷⁴ e iniciada a construção da ponte-viaduto sobre o Rio Capibaribe, ligando a Ilha do Leite à Ilha Joana Bezerra, que seria concluída e inaugurada na gestão seguinte, de Antônio Farias, recebendo a denominação de Viaduto Joana Bezerra (imagens 94 e 95).

No final da década de 1970, a Avenida Agamenon Magalhães estava praticamente concluída⁷⁵, dotando o Recife de sua primeira perimetral. A sua conclusão foi obra do prefeito Antônio Farias (1975 a 1979), que na prática a concluiu com a construção do Elevado da Cabanga e com a construção de uma segunda⁷⁶ ponte sobre o Rio Pina, ligando o Cabanga à Avenida Herculano Bandeira, no Pina, permitindo a conexão com Boa Viagem.

Entre os anos 1960 e 1970 assistiu-se uma série de obras de grande impacto na paisagem, houve um grande investimento das obras viárias que visavam a melhorar o problema de tráfego e circulação da cidade. A Agamenon, ainda que tenha sido a segunda perimetral construída (visto que a primeira aproveitou um sistema viário preexistente), foi

73 Mesmo sendo projetada para ser uma via expressa, seu desenho previa uma área de amortecimento entre as quadras e a via, destinada para áreas de jardim, estacionamento, áreas de lazer e posto de gasolina para o trecho que vai da Fábrica Tacaruna até a Av. João de Barros. Segundo noticiou o *Diário de Pernambuco* em 8 de abril de 1970, para a construção dessas áreas paralelas às pistas expressas a Prefeitura do Recife chegou desapropriar e indenizar cerca de 178 mocambos, dos 1.200 existentes no trecho entre a Tacaruna e a Av. Norte. No trecho entre a João de Barros e o Rio Capibaribe não há esta faixa.

74 Segundo levantou Nascimento (2004, p. 177-179), desde as obras até a inauguração do viaduto, podemos entender como funcionava a política da época. Organizou-se um grande evento, onde foram arregimentadas 20 mil pessoas, com a presença de vários políticos exaltando seu caráter benfeitor, o que tanto representava uma capitalização político-eleitoral do momento quanto exprimia uma preocupação de se resguardarem das críticas que vinham sendo feitas ao projeto e a sua execução. As críticas tinham seus fundamentos, pois além de desapropriações indiscriminadas, seguidas de indenizações irrisórias, o planejamento e a construção do viaduto da Avenida Norte só se deteve para a própria construção dele, sem esboçar algum tipo de planejamento ou intervenção que minimizasse ao máximo as perdas que comerciantes, moradores, proprietários e trabalhadores teriam com a obra. A consequência foi uma quase indiscriminada desvalorização dos imóveis na localidade, desfigurações urbanas que passaram a alterar drasticamente o cotidiano das pessoas, restrição das atividades econômicas e, consequentemente, uma diminuição nos postos de trabalho oferecidos pelos estabelecimentos comerciais e de serviços na localidade.

75 Em 24 de abril de 1978, o *Diário de Pernambuco* publicou um caderno especial (12 páginas) para a inauguração da obra do elevado e do viaduto do Cabanga, permitindo a “ligação direta norte-sul com objetivo de desafogar o centro”.

76 Nessa época, a Ponte Governador Agamenon Magalhães, já construída, liga o bairro da Cabanga à Avenida Engenheiro Antônio de Góis, no Pina. A ponte construída na gestão de Antônio Farias recebeu o nome de Ponte Governador Paulo Guerra.

pioneira pelo conceito de via expressa que guiou seu desenho, mas o foi ainda mais pelo seu impacto na morfologia da cidade. Conforme mostrou Nascimento (2004), e como podemos ver por meio dos registros fotográficos da época, outras ações monumentais marcaram o território da cidade, como a urbanização da Rua da Aurora⁷⁷ e o estádio-ginásio que levou o nome do prefeito, o Ginásio Geraldo Magalhães – o Geraldão –,⁷⁸ localizado na Avenida Mascarenhas de Moraes, ambas obras inauguradas em 1970. Também promovida pelas gestões dos prefeitos Lucena e Farias, a Avenida Recife foi aberta como uma via importante para a implementação de uma perimetral, já que liga a zona sul da cidade à zona oeste, e tem ainda hoje um papel estratégico⁷⁹ por possibilitar uma conexão com as saídas da cidade para as rodovias BR-232 e BR-101.

Além das obras viárias que impressionavam e aos poucos modificavam a paisagem, entre os anos 1970 e 1980 uma série de edifícios institucionais foram construídos. Eram imponentes e complexas edificações, cujas funções econômicas projetadas em linhas arquitetônicas modernas que utilizavam materiais e equipamentos mais avançados para sua construção e funcionamento. São alguns exemplos: edifício-sede do Departamento de Estrada de Rodagem de Pernambuco (1971), localizado no Pina; o Fórum Agamenon Magalhães, sede do Tribunal Regional do Trabalho – 6ª Região (1972), o edifício sede da Prefeitura da Cidade do Recife (1975); o edifício sede do Banco do Brasil (1963) e o terminal açucareiro do IAA (1972), os três localizados no bairro do Recife; o Palácio dos Desportos, edifício sede da Federação Pernambucana de Futebol (1972), localizado na Boa Vista; o Terminal Rodoviário de Santa Rita (1953), localizado em São José; o edifício sede da Sudene (1974), localizado no Engenho do Meio; o edifício sede da regional Nordeste da Rede Ferroviária Federal S/A (1974); a Faculdade Ensino Superior de Pernambuco – Fesp (1975), localizada em Santo Amaro; o edifício sede da Celpe (1975), localizado na Boa Vista; o edifício sede da Chesf (1975), localizado em San Martin; e o Centro de Convenções de Pernambuco (1977), localizado em Salgadinho (Olinda).

⁷⁷ A urbanização da Rua da Aurora, situada às margens do Rio Capibaribe, compreendeu o trecho entre a Rua Princesa Isabel e a Avenida Norte. Realizada em parceria com a Shell e inaugurada em 5 de outubro de 1970, seu desenho compreendeu uma via-parque que margeava o rio com postos de gasolina, estacionamento, jardins, rampa para as embarcações de remo, quadras de esportes, parques infantis, passeios e o à época badalado e concorrido tobogã (escorrego de mais de 10 metros de altura).

⁷⁸ O ginásio tinha capacidade para acomodar até 12.000 espectadores sentados e com todas as instalações necessárias para as práticas dos esportes em recinto fechado, além de amplos estacionamentos, restaurantes, acomodações para imprensa e tribunas de honra. O ginásio não serviu só para a realização de atividades esportivas: foi também utilizado como a grande casa de espetáculos da cidade durante os anos 1970 e 1980 sendo palco para artistas como Chico Buarque, Rita Lee, Doces Bárbaros, Caetano Veloso, Roberto Carlos, Secos e Molhados, entre outros.

⁷⁹ A via foi inaugurada em 1976. Sua construção permitiu a criação de um novo eixo de expansão, articulando bairros já existentes, porém que antes estavam isolados da malha urbana, como Jardim São Paulo (1948), as vilas e os conjuntos habitacionais que compõem o bairro do Ipsep (construídos a partir de 1951) e o bairro de Areias (1969). Conforme destaca Tomás Lapa (2022), ao analisar as ações viárias entre os anos 1970 e 1990, a urbanização da Avenida Recife faz parte de estratégias de planejamento metropolitano voltadas para um desenvolvimento integrado no âmbito metropolitano, com ênfase no crescimento econômico e na melhoria da macromobilidade.



95. Ortofotocartas, 1975.

Av. Agamenon Magalhães com o viaduto da Av. Norte. Neste trecho a avenida margeia à norte os bairros do Espineiro, Torreão e a sul o bairro de Santo Amaro.



96. Ortofotocartas, 1975.

Av. Dantas Barreto. A norte, o forte e viaduto das Cinco Pontas e Rodíria; à sul e as margens do Capibaribe, a Estação Central de metrô, Casa da Cultura e edf. da Regional Nordeste da Rede Ferroviária Federal S/A.



97. Alcir Lacerda.

Av. Dantas Barreto (1960) em construção, antes da demolição da Igreja do Bom Jesus dos Martírios.



98. Autor Desconhecido

Imagem do Viaduto das Cinco Pontas que permitiu a conexão sobre a Av. Sul do bairro de São José e Santo Antônio a zona sul. Ao centro está o Forte e à direita acima ficava a Rodoviária. s/data.

Acontecia no Recife, como em quase todo o Brasil, uma era de grandes obras que tinham por objetivo, além do uso a que elas se prestavam, expressar o arrojo empreendedor e administrativo típico dos governos de regime autoritário, que deveriam ser associados a uma visão de onipotência percebida através da monumentalidade que se inscrevia na paisagem urbana. A cidade estava mais conectada e fluida para o transporte motorizado.

O centro também passava por obras, e a política das demolições continuava. A abertura da Avenida Dantas Barreto, solução pensada por Ulhôa Cintra (1943), e a construção do Viaduto das Cinco Pontas (imagens 96 e 98), que retirou a relação do Forte das Cinco Pontas com a frente d'água, são considerados exemplos traumáticos na Hda cidade, relembrou Loretto:

O objetivo de sua construção foi solucionar o estrangulamento do tráfego em uma das zonas de maior fluxo da cidade, neutralizando ainda o perigo de um cruzamento ferroviário. Apesar de se localizar ao lado do Forte das Cinco Pontas, monumento tombado pelo IPHAN [...]. Percebe-se que, apesar dos esforços envidados pelo 1º Distrito do IPHAN em manter os monumentos com sua visibilidade garantida, não alterando sua escala com a adição de elementos dissonantes, o mesmo não ocorreu no caso da fortificação construída ainda no século XVII (LORETTO, 2008, p. 169).

O primeiro viaduto que o Recife veio a ter, o Viaduto das Cinco Pontas, inaugurado em 24 de outubro de 1970 pelo prefeito Geraldo Magalhães, impressionava pela grandiosidade e forma. Ainda hoje, quem transita pelo viaduto ou quem se detém a observar com alguma atenção a planta baixa ou uma fotografia de uma vista de cima do viaduto é capaz de questionar se ele foi construído com a finalidade de solucionar problemas do tráfego ou era mais um monumento.

Com objetivo de abrir mais um braço de conexão à zona sul da cidade, a obra de abertura da Dantas Barreto foi um episódio que causou controvérsia e envolveu várias camadas da sociedade civil e várias instituições.⁸⁰ O conflito atingiu proporções judiciais, isto porque sua abertura desencadeou, segundo Loretto (2008), a maior e a mais vasta ação demolidora de intervenção sofrida pela cidade no seu conjunto de prédios remanescentes da época colonial em um curto espaço de tempo. Em cerca de dois anos e meio, foram demolidos vários edifícios no bairro de São José, alguns de significativo valor histórico. As intervenções atingiram a demolição de seis quadras, centenas de imóveis, várias ruas, o Pátio do Carmo e a Igreja do Bom Jesus dos Martírios. As demolições viraram notícia e foram registradas por Benício Dias e Wilson Carneiro. Impressionantes e assustadoras, as imagens⁸¹ revelam não apenas o processo de demolição, mas também como isso ocorria em meio a um centro vivo,

80 Dentre as instituições, destacamos a Prefeitura do Recife, o 1º Distrito do IPHAN, o Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano (IAHGP), a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Martírios, os Conselhos Federal, Estadual e Municipal de Cultura, a Faculdade de Arquitetura da UFPE, a Academia Pernambucana de Letras, entre outras.

81 As imagens estão disponíveis para consulta no acervo digital da Fundaj.

com lojas abertas que movimentavam ruas prestes a desaparecer.

A notícia da demolição da Igreja ganhou destaque nas páginas dos jornais⁸² e, na manhã de 23 de janeiro de 1973, sob ordens do então prefeito Augusto Lucena e devidamente autorizadas por instâncias superiores, as máquinas colocaram abaixo a Igreja dos Martírios. Em setembro do mesmo ano, Augusto Lucena, junto com o então governador de Pernambuco, Eraldo Gueiros, e com Gilberto Freyre, honrado com a função de ligar a chave geral de iluminação das três pistas, inauguravam a Avenida Dantas Barreto em meio a um Carnaval fora de época, programado especialmente para o evento, conforme noticiavam os jornais.⁸³

Apesar de o prolongamento da Avenida Dantas Barreto (imagem 98) trazer a promessa de maiores integração e fluidez com o emergente bairro de Boa Viagem – que já começara a mostrar sinais de adensamento e verticalização, anunciando o que viria a ser uma nova centralidade –, a modernização e verticalização se fariam mais presentes na direção oeste, no eixo urbano formado pela Avenida Conde da Boa Vista. É, pois, na direção aos bairros da Boa Vista, do Derby, das Graças e de outros da zona norte da cidade que surgirão os edifícios verticais residenciais, que passarão a configurar uma tipologia arquitetônica marcante na emergente metrópole recifense.

Em paralelo às obras que buscavam melhorar a circulação e evitar o descolamento de veículos para a região central, uma série de ações propostas pelo arquiteto e urbanista Jaime Lerner buscava humanizar os bairros de Santo Antônio e Boa Vista. Lerner fora convidado primeiramente para falar da sua experiência como prefeito de Curitiba e depois resultou numa parceria do arquiteto com a prefeitura e governo do estado.⁸⁴

As propostas de Lerner junto à Companhia de Transporte Urbanos (CTU), a URB-Recife e o Detran-PE iam de encontro às ações que buscavam melhorar o tráfego no centro, ou seja, visavam diminuir os deslocamentos sobretudo dos carros de passeio para região central, e investir no transporte de massa por meio da implantação de corredores exclusivos de ônibus e trólebus (ônibus elétrico) seguindo os exemplos de Curitiba e São Paulo.⁸⁵ Não conseguimos precisar o que de fato foi executado das propostas de Lerner para a melhoria

82 *Diário de Pernambuco*, 05/01/1973, p. 7.

83 *Diário de Pernambuco*, 02/09/1973, p. 5.

84 O relacionamento de Lerner com o Recife durou quase uma década e atravessou as gestões dos prefeitos Augusto Lucena e Antônio Farias, conforme levantamos pelas notícias publicadas pelo *Diário de Pernambuco* entre os anos 1972 e 1978. O arquiteto e seu escritório foram contratados para diversas funções – consultoria sobre o sistema de transporte de massa; elaboração de um estudo que definiria a estrutura viária, a vocação da região, a preservação do meio ambiente e a ossatura viária; bem como assinou contrato para prestar assessoria à Prefeitura. Lerner apresentou uma série de propostas que iam da escala metropolitana ao desenho urbano. A temporada do arquiteto no Recife dividiu opiniões entre os profissionais (arquitetos, engenheiros e técnicos), ora exaltando a iniciativa da Prefeitura, ora criticando a contratação de um arquiteto de fora, visto que na cidade havia profissionais qualificados. Em reportagem publicada no *Diário de Pernambuco* em 6 de março de 1977, p. A-30, são apresentadas as principais propostas do arquiteto para o Recife.

85 Suas ações articulavam variadas pastas, como turismo, preservação do meio-ambiente, patrimônio e estrutura viária.

dos transportes na cidade – como o caso do Projeto de Humanização,⁸⁶ que abrangia a região central da cidade, a orla da praia de Boa Viagem e algumas centralidades de bairro mais afastadas do centro.

No final de 1974, por meio da URB-Recife e do Detran foram anunciados os projetos destinados às principais ruas do centro comercial do Recife.⁸⁷ Os logradouros contemplados foram: Rua Duque de Caxias, Largo do Rosário, Rua Estreita do Rosário, Rua do Fogo, parte da Praça da Independência e trechos da Avenida Nossa Senhora do Carmo, além de tratamentos paisagísticos ao longo de trechos da Rua 1º de Março e das avenidas Dantas Barreto e Martins de Barros. Todavia, a única rua entregue por Lucena foi a Rua Duque de Caxias, que foi convertida para uso exclusivo de pedestres em agosto de 1975. Segundo relatos da época, “a Rua Duque de Caxias já era rua de pedestre, embora não esteja urbanizada para tal função [conforme o projeto de Lerner] e segundo a pesquisa de aceitação havia o apoio da parte dos comerciantes e proprietários”,⁸⁸ visto que havia um conflito de espaço com os veículos. A primeira rua a ter de fato o perfil de uma “rua jardim” foi a Rua das Flores, durante a gestão do prefeito Antônio Farias, cuja pretensão foi torná-la o primeiro espaço público destinado ao serviço do incremento da circulação e do consumo da mercadoria. Todavia, a conversão não obteve sucesso, segundo relatos da época, uma vez que a rua não tinha uma tradição comercial e não era rota de passagem como as outras ruas que foram modificadas depois.⁸⁹

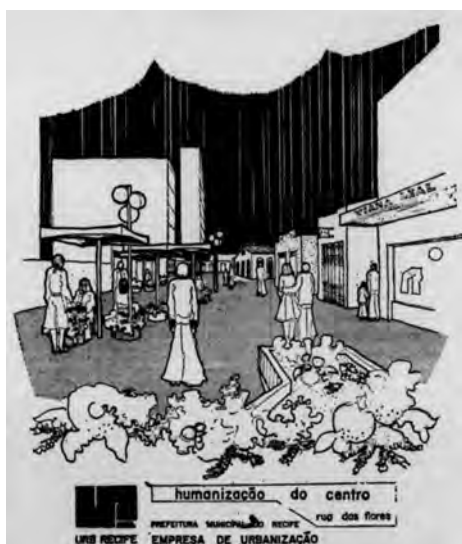
A pedestrinização, ou seja, a conversão ou construção do calçadão, visava dotar as ruas de uma realidade agradável à clientela e, portanto, estimular o consumo, como foi publicado em anúncio da URB-Recife sobre os objetivos de urbanização da área central da cidade:

86 As ações visavam aumentar o fluxo de pedestres na rua e desencorajar o tráfego de automóveis na região central. Segundo notícias publicadas pelo *Diário de Pernambuco*, havia um interesse por parte do poder público (prefeitura e estado) nas experiências de Jaime Lerner em Curitiba. O arquiteto veio à cidade em diversos momentos durante a segunda gestão dos prefeitos nomeados Augusto Lucena (1971-1975) e Antônio Arruda Cruz (1975-1979) para apresentar suas experiências e dar consultoria sobre um plano global de reorganização urbana da cidade. Lerner foi contratado em 1975 e entregou uma proposta que, além de prever a humanização do centro, dos centros de subúrbios e da Avenida Boa Viagem, por exemplo, apresentou propostas incluíam desde o novo desenho urbano, além de repensar a estrutura viária da cidade. Ainda o segundo *Diário de Pernambuco* (6 e 15 de março de 1977), na Rua Duque de Caxias, também no bairro de Santo Antônio, já haviam sido iniciadas as obras do calçadão (pedestrinização) e ainda estavam previstas iniciativas para as ruas Estreita, Largo do Rosário, do Fogo, Praça Assis Chateaubriand (Praça do Diário) e Praça 17.

87 A humanização previa a transformação de algumas vias (remanescentes do traçado colonial) em logradouros e áreas de lazer somente para pedestres. O projeto visava diminuir as tensões entre pedestres e automóveis, além de promover e dinamizar o comércio varejista, e também orientar para a exploração do turismo, visto que a escolha das vias vinha de uma pesquisa que também agregava valores históricos e culturais. Além da construção do calçadão, o projeto comportava parques de estacionamento e tratamentos paisagísticos. **Diário de Pernambuco**, 4/05/1974.

88 **Diário de Pernambuco**, 2/11/1975.

89 Em 2 de novembro de 1975, foi publicada no *Diário de Pernambuco* (Caderno Recife, p.15) meia página sobre o projeto de humanização das ruas do Recife. O conteúdo, de autoria da URB-Recife, apresenta as intenções, quais as ruas alvo da iniciativa, bem como o croqui da primeira rua a ser convertida, a Rua das Flores.



99. Plano de Urbanização da Rua das Flores.
publicado no Diário de Pernambuco, 2 nov. 1975.

ESTRUTURA URBANA

O Plano de Urbanização do Recife prevê uma estrutura urbana que basicamente seria definida pelo eixo de habitação e seus serviços — vias litorâneas de Boa Viagem, Avenida Agamenon Magalhães até a Avenida Norte — e pelo eixo de empregos, onde estariam as indústrias e serviços correlatos, constituído pela estrada da Imbiribeira, estrada dos Remédios prolongando-se até a Avenida Caxangá.

O fator de coesão dessa nova estrutura urbana que vai modificar a aparência da cidade e até a vida dos recifenses seria o transporte coletivo, concebido como transporte de massa, constituído num sistema onde os ônibus, em pista exclusiva (elétrico e expresso) os convencionais e o trem, se integrariam a partir dos pontos de troca e terminais.

100. Detalhes dos Planos de Urbanização do Recife publicado no Diário de Pernambuco em 06 mar. 1977.



101 e 102. Croquis do plano de urbanização das ruas Nova e Imperatriz, respectivamente, publicados no Diário de Pernambuco em 06 mar. 1977.

Faça de sua rua uma vitrine.

O recifense quer sossego nas ruas comerciais do centro da cidade. Para admirar tranquilamente, as vitrines das lojas e fazer suas compras. Com segurança e conforto. A URB – Empresa de Urbanização do Recife veio ao encontro dos pedestres. E vai devolver a eles o centro da cidade: ruas desobstruídas, arborizadas, com calçadas e equipamentos comunitários. Com o apoio e a participação dos comerciantes lojistas, a URB executará o Projeto de Humanização do Recife, que consiste exatamente nisto: abrir passagem para as pessoas e fazer das ruas autênticas vitrines.

Colabore com a URB.

Vamos fazer o Recife mais humano.

Prefeitura Municipal do Recife.

URB – Empresa de Urbanização do Recife. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 27/10/1976)

A conversão de outras ruas da área central – como a Rua Nova, iniciada em 1977 – foi registrada pelo fotógrafo Wilson Carneiro,⁹⁰ que também documentou cenas e personagens daquele cotidiano (imagens 99 a 102). As obras compreenderam o nivelamento único, novo piso, paisagismo e instalação de novo mobiliário (bancos, postes de iluminação), restauro das fachadas e implantação de quiosques. No mesmo ano, a Rua da Imperatriz, que completava o eixo comercial para bairro da Boa Vista, também foi fechada para continuidade do calçadão. A ideia era fortalecer e impulsionar o eixo Rua Nova-Rua da Imperatriz, onde estavam as mais importantes lojas da cidade (Casa Sloper, A Primavera), além de lanchonetes e serviços em geral, que atraíam um público variado desde os anos 1920.⁹¹

As notícias sobre as ações ganhavam atenção nas páginas dos jornais e atraíam atenção de diversos perfis da população. Havia expectativa e temor sobre os efeitos dessa mudança do sistema viário do centro da cidade: as pessoas estavam ora entusiasmadas com a possibilidade de atrair o maior número de pedestres/clientes, ora temerosas sobre a redução do fluxo devido à dependência do fluxo de automóveis. O processo de humanização se estendeu por outras vias do centro e guiou a urbanização da Avenida Boa Viagem, com criação de calçadas e deslocamento do tráfego de ônibus para a Domingos Ferreira, mantendo a premissa de desestimular o fluxo de automóveis, o que não aconteceu.

De fato, entre os anos 1970 e 1980 vários eixos foram criados para melhorar, e sobretudo reduzir, a circulação de carros no centro, tendo ocorrido a transferência, em 1986, do terminal rodoviário do Cais de Santa Rita para o bairro do Curado. De fato, as ações

⁹⁰ Wilson Carneiro manteve por décadas um quiosque de fotografia na Rua Nova. Além de oferecer seus serviços de fotógrafo à população em geral, ele documentou não apenas as obras que alteravam a fisionomia do centro, mas também as cenas do cotidiano como seus personagens. Essas imagens estão disponíveis no acervo da Villa Digital da Fundaj.

⁹¹ Esse eixo ainda abrigou dois cinemas: o Royal, que funcionou de 1909 a 1954 na Rua Nova; na Rua da Imperatriz, o Helvética, inaugurado em 1910, passou a ser um centro de diversões chamado de *Centre-Goal* em 1930. Ainda próximo do eixo, às margens do Capibaribe, na Praça Joaquim Nabuco (bairro de Santo Antônio), havia o Cinema Moderno, inaugurado em 1913 como teatro e que a partir de 1915 passou a funcionar também como cinema, prosseguindo com esse uso até 1996.

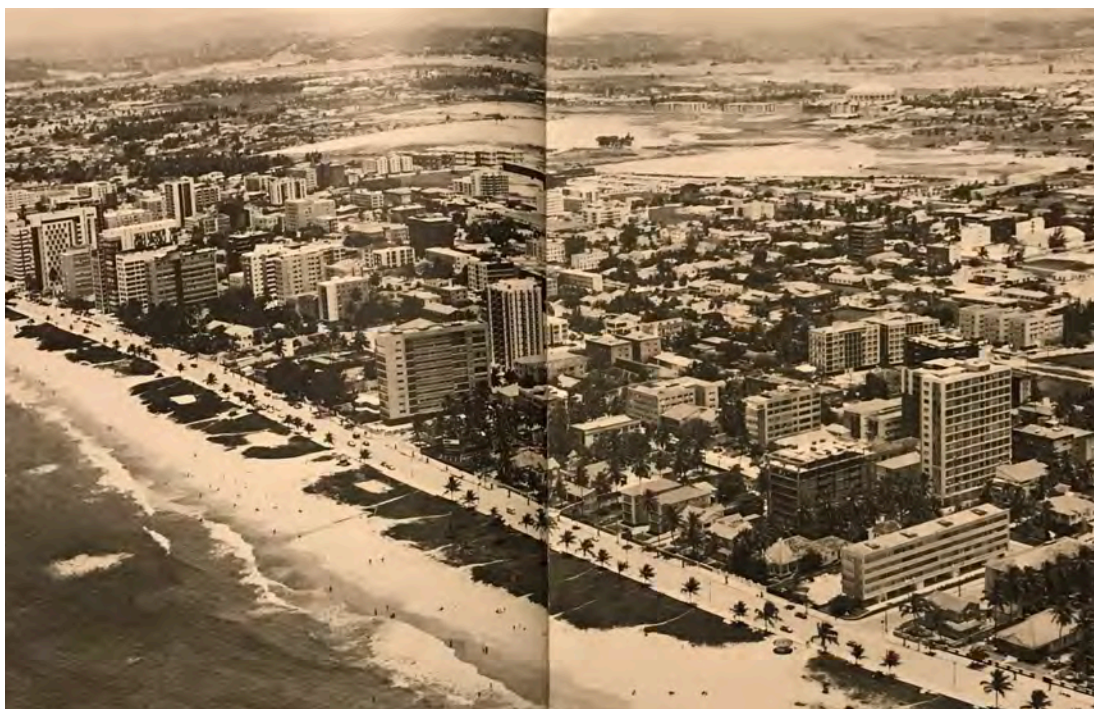
permitiam o fortalecimento da zona sul como área de expansão e verticalização da cidade. Com a abertura das avenidas Agamenon Magalhaes, Recife e Mascarenhas de Moraes, a zona sul da cidade começou a ganhar uma nova dinâmica e autonomia, deixando de vez seu passado de veraneio para ser o principal eixo da expansão imobiliária sobretudo a partir dos anos 1980. Em paralelo, inicia-se o processo de migração das grandes lojas, dos consultórios e escritórios para essas novas centralidades, o que ocorreu em paralelo à mudança significativa do perfil econômico de usuário do centro.

O jovem bairro de Boa Viagem começa, então, a ganhar protagonismo e independência. E uma nova imagem – a torre vertical isolada no lote –, que tanto iria marcar a paisagem do bairro, já estava anunciada com edifícios em altura no início dos anos 1960 (imagem 103). A partir desta década, ocupação do bairro passa a ser permanente, sendo as quadras próximas à praia o lugar onde estão concentrados os prédios mais altos, e as quadras mais próximas ao mangue foram ocupadas por prédios do tipo caixão e loteamento de casas. Na década seguinte, os anos 1970, ao longo primeiramente da Avenida Conselheiro Aguiar e depois da Avenida Domingos Ferreira, observa-se a construção de inúmeras galerias comerciais e de supermercados. Foram usos que deram suporte à ocupação do bairro. A inauguração do Shopping Recife (imagem 104), em 1980, o primeiro empreendimento desse tipo na cidade, foi fruto dessa dinâmica e, por sua vez, estimulou a ocupação com edifícios altos nas áreas do bairro mais distantes da praia.

Um outro marco que permeia essa ocupação foram as enchentes de 1967 e de 1975 (imagem 104). Nesta, quase 80% da cidade foi inundada pelas águas, incluindo quase toda a Várzea do Capibaribe, ficando livres apenas algumas porções do centro, a zona sul e as áreas altas de morros. Além das mortes, essa tragédia deixou traumas em moradores de casas térreas, o que pode ter incentivado uma preferência pela moradia em altura e um maior interesse pelo bairro de Boa Viagem.

Nas últimas décadas, assistiu-se um crescimento dos empreendimentos imobiliários fora do perímetro do centro, sobretudo às margens do Rio Capibaribe e na zona sul, atraindo consequentemente equipamentos de serviço e comércio. Conforme mostram os dados do IBGE,⁹² os bairros de Boa Viagem e Graças eram aqueles que continham a população com maior poder aquisitivo. Isso talvez explique o fortalecimento destas áreas como “zonas

92 Este último aspecto nos é revelado pela queda vertiginosa do número de habitantes na área central do Recife, de 66.012 habitantes em 1950 para 65.797 habitantes em 1960; e 52.446 habitantes em 1980, com queda de 20,55% no número da população residente no período de duas décadas. No tocante ao bairro de São José, área mais atingida pelo reordenamento urbano no período, o decréscimo no número de habitantes seria ainda mais significativo, com a população variando de 27.298 habitantes em 1960 para 25.387 em 1970; e, por fim, para 20.217 habitantes em 1980, perfazendo um decréscimo de 25,94% na população residente. Para o conjunto dos bairros do Recife, Santo Antônio e São José, podemos verificar ainda um decréscimo acentuado no número de residências: de 6.259 domicílios em 1950 para 4.992 domicílios em 1980, totalizando um decréscimo de 20,24% no número de residências. Nessa época, só o distrito da Boa Vista manteve um crescimento no número de área construída, mas muito em razão dos prédios com funções empresariais e de alguns conjuntos de edifícios residenciais nas suas fronteiras, mantendo-se praticamente estagnado o número de população residente.



103. Alcir Lacerda

Praia de Boa Viagem, déc. 1970.

104. Autor Desconhecido.

Imagem da Enchente de 1975.

Av. Agamenon Magalhães alagada nas imediações da Praça do Derby.

105. Alcir Lacerda

Shopping Center Recife - Boa Viagem, dec. 1980.



106. Alcir Lacerda
Abertura da Av, Recife e conjunto habitacional IPSEP,
1970.

107. Alcir Lacerda
Reitoria da UFPE, década de 1960.

108. Wilson Carneiro.
Rua Nova, no bairro de Santo Antônio
“pedestrianizada”, final da década 1970.

109. Edifício da Sudene, inaugurado em 1974,
está localizado na Iputinga próximo ao campus
da UFPE.

110. Alcir Lacerda
Vista do bairro do Recife a partir do Cais do
Governador no bairro de Santo Antônio. O
edifício da prefeitura em construção, 1970.



nobres” pelo mercado imobiliário, visto serem os grandes focos de verticalização da cidade a partir dos anos 1990, o que contribuiu para a formação de novas centralidades.

A partir de então, os edifícios em altura se tornaram não apenas parte indissociável dessa nova paisagem urbana, mas também da História de nossa cidade. Uma História que vai desde o despontar dos primeiros exemplares nas áreas centrais na década de 1940, com os edifícios passagem com galeria comercial das avenidas Guararapes e Conde da Boa Vista, passando pelos edifícios de veraneio com unidades mínimas no nascente bairro de Boa Viagem (nos anos 1950 e 1970), até os apartamentos que, conforme definem Moreira e Freire (2011), adaptaram a casa unifamiliar típica das classes médias e alta à torre residencial localizada tanto na zona sul da cidade como em bairros da zona norte (como Espinheiro, Graças, Afritos ou Casa Forte).

A modernização da cidade também resultou na marginalização das classes subalternas. Para elas só restou o acesso à cidade – moradia – de forma ilegal, em áreas como margens de rios e morros, ou em conjuntos habitacionais distantes da periferia, o que resultava em longas horas de deslocamento para o trabalho e para acessar serviços básicos que estavam localizados na região central. Nesses habitats faltavam quase tudo e na atualidade ainda falta: água, esgoto, luz, calçamento, transporte, posto de saúde, creches, escolas, segurança, áreas de lazer.

O Recife dos anos 1980 continuava em transformação e, gradativamente, a configuração da cidade do Recife, que até então se apresentava como um centro efervescente de renovações cercado de subúrbios menos adensados, ia adquirindo o perfil das demais capitais: um centro histórico denso que vivenciava os impasses e conflitos entre conservação e modernização, rodeado por áreas urbanizadas em espraiamento e a consolidação de novas centralidades localizadas nos subúrbios (imagem 106-110).

Conforme procuramos apresentar, nos últimos cinquenta anos as várias intervenções que se sucederam na cidade impactaram direta e indiretamente na dinâmica da região central. Enquanto a cidade expandia-se para a praia e os subúrbios molhados, o centro foi alvo de uma série de intervenções no seu tecido urbano e na sua arquitetura, que nos revelam uma busca constante em fortalecer sua importância econômica e sobretudo simbólica (histórica e cultural) para o Recife e cidades adjacentes, conforme mostraram Lapa e Silva (2022).

Esse processo chamava atenção não apenas pelo impacto visual e operacional na cidade, mas sobretudo porque alterava a relação – experiência – dos seus habitantes com a nova fisionomia que surgia a partir dessas grandes transformações. Entre os anos 1960 e 1980, Paulo Bruscky e uma cena cultural que circulava e frequentava sobretudo a zona central da cidade foram testemunhas e críticos desse processo que afetava o cotidiano do Recife. Buscamos entender quem eram os personagens e suas preocupações, ou seja, como esta cena cultural se relacionou com o espaço urbano. Como nesse campo – arena cultural –, a cidade foi utilizada como lugar de experimentação e resistência.

3.2.2 A Arena Cultural (entre o popular e a cultura de massa)

Bruscky começou sua produção artística em meados dos anos 1960. Nesse período, explicam Dimitrov (2013) e Paz (2015), as preocupações artísticas dos principais grupos artísticos da cena local ainda estavam ligadas às práticas da arte moderna e da cultura popular, e tinha nos nomes de Vicente do Rego Monteiro, Francisco Brennand, Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres, por exemplo, os seus principais representantes. A pintura e escultura eram os principais meios expressivos. Ainda assim, conforme mostrou o artista José Cláudio (2012), foi nos anos de 1950, momento de redemocratização, que começaram a se esboçar os primeiros sinais de uma ruptura de pensamento e produção de arte no Recife, um contexto que permitiu a emergência das obras de artistas como Bruscky nos anos 1960.

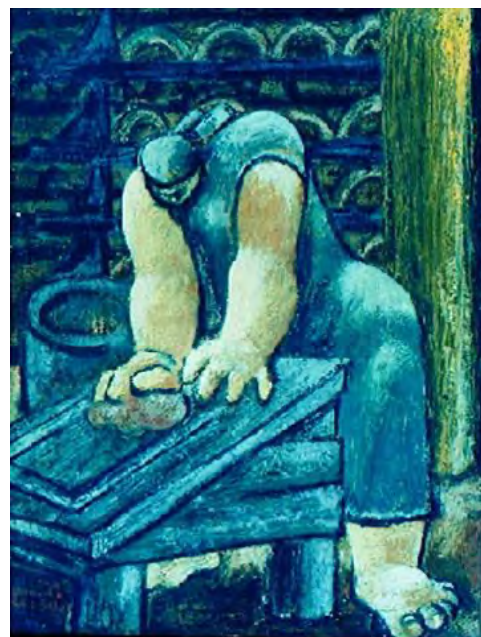
Para entendermos o contexto cultural e artístico dos anos 1960, voltemos uma década antes. Com o fim do Estado Novo, uma cena cultural recomeçava a ganhar força na cidade, impulsionada pelo processo de institucionalização do ensino e produção de arte no estado.⁹³ Conforme vimos na seção anterior, Pernambuco já contava com algumas faculdades e escolas de Ensino Superior; todavia, foi apenas em 1946 que se criou a Universidade do Recife,⁹⁴ da qual a Escola de Belas-artes (1932) fazia parte, e que, em 1967, foi integrada ao grupo de instituições federais do novo sistema de educação do Brasil.

A partir da década de 1950, a Escola teve uma intensa atividade, formando muitos artistas conceituados no Brasil e no exterior. Apesar de ela ter sido fundada após os movimentos de arte moderna no Brasil e ter sido frequentada por artistas vanguardistas brasileiros, a Escola ainda era vinculada a uma produção tradicionalista ligada ao realismo e figurativismo, mesmo que a maioria dos seus mestres fossem artistas modernos.⁹⁵ Segundo

⁹³ Foi devido ao empenho e luta dos mestres Bibiano Silva, Mário Nunes, Balthazar da Câmara, Jayme de Oliveira, Álvaro Amorim, Murillo La Greca, Heinrich Moser, Emilio Franzoni, Giácomo Palumbo, George Munier, Gervásio Fioravanti, Afonso Marroquim, Abelardo Gama, entre outros, que foi possível a formalização da Escola de Belas-artes e criação da própria universidade. Ver: BRITO NETO, José Bezerra de. **“Educar para o belo”**: arte e política nos salões de Belas Artes de Pernambuco 1929-1945. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura Regional) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Departamento de História, Recife, 2011.

⁹⁴ A origem da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) remonta a meados de 1946, com a criação da Universidade do Recife (UR). Criada por meio do Decreto-Lei da Presidência da República nº 9.388, de 20 de junho de 1946, a UR reunia um conjunto de escolas de nível superior existentes em Pernambuco: Faculdade de Direito do Recife (1827), Escola de Engenharia de Pernambuco (1895), Escola de Farmácia (1903), Escola de Odontologia (1913), Faculdade de Medicina do Recife (1915), Escola de Belas-artes de Pernambuco (1932) e Faculdade de Filosofia do Recife (1940). Dessas unidades, a Faculdade de Direito era a única instituição federal, sendo as demais entidades de cunho privado.

⁹⁵ Muitos artistas e professores passaram pela Escola, como: Fédora Monteiro, Aurora de Lima, Severi, Heinrich Elliot, Edson de Figueiredo, Mário Túlio, Carlos Amorim, Avelino Pereira, Vicente do Rego Monteiro, Lula Cardoso Ayres, Francisco Brennand, Inaldo Medeiros, Reynaldo Fonseca, Queralt Prat, Laerti Baldini, Augusto Reinaldo, Elezzer Xavier, Aloísio Magalhães, Lenira Regueira, Ariano Suassuna, César Leal, Pierre Chalita, Abelardo da Hora, Roberto Correia, Romero Glasner, Arlinda, Jaques Weyne, Milton Santos, Bernardo Dimenstein, Marcílio Reinaux, Francisco Villa Chan, Paulo Neves, Tereza Costa Rêgo, Montez Magno, Lúcia Helena, Fernando Lúcio, Ivênio Pires, João Câmara, Gil Vicente, Marisa Lacerda, Roberto Lúcio, Flávio Gadelha, Fernando Guerra, Wandekson Wanderley, Suely Cisneiros, Marcelo Bezerra, etc.



111. Abelardo da Hora.
Batida de Feijão, 1953.

112. Abelardo da Hora.
Hiroshima, 1956.
Fonte: Enciclopédia Itau Cultural

113. Gilvan Samico.
Pescadores, 1954

114. José Claudio.
Mulher fazendo telha, 1953.

Bruscky, a Escola foi um importante polo de discussão de arte em Pernambuco, pois, apesar do academicismo, variados artistas produziam e, de certa forma, faziam circular a arte e a cultura modernas. A Escola desempenhou um papel crucial na formação de uma cena cultural local que incluía pintores, desenhistas, escultores, mas também intelectuais, cronistas, jornalistas. Atenta às transformações das paisagens da cidade e à cultura popular, essa cena continuava uma tradição de experimentação que, iniciada nos anos 1920, buscou aproximar a arte do cotidiano urbano (imagens 105 a 108).

Ao mesmo tempo que a escola dava continuidade e protagonismo às técnicas, muitos alunos e mestres viam estagnação e rigidez no ensino ligados ao academicismo das belas-artes. Foi diante desta situação que a Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR) foi criada em 1948 pelo escultor Abelardo da Hora (1924-2014) e pelo arquiteto, pintor e desenhista Hélio Feijó (1913-1991). A sociedade foi um importante marco no rumo da arte no estado, ao romper com os princípios de ensino da Escola de Belas -artes.⁹⁶ Segundo José Cláudio⁹⁷ (2012), artista que participou da SAMR e do Ateliê Coletivo, oficialmente a Sociedade reforçou o interesse de alguns artistas por processos de criação mais próximos do ritmo e dos acontecimentos da cidade. A SAMR passou a ser definida, por alguns de seus fundadores, como um órgão independente e de apoio aos artistas, em defesa da arte moderna mais próxima ao cotidiano, sobretudo às camadas populares.

O Atelier Coletivo foi fundado em fevereiro de 1952; todavia seus espaços e agentes começaram a se formar e ganhar força poucos anos antes, com a organização da SAMR (1948). Segundo Amaral (1987), as diferentes trajetórias individuais rompiam as barreiras desse limite geográfico e permitiam a inclusão do Atelier Coletivo da SAMR no cenário do debate nacional sobre os caminhos da arte moderna brasileira de meados do século XX.

Segundo Laura Sousa (2014), em linhas gerais, as ações ou método proposto pelo Ateliê confrontavam toda uma tradição de formação de artistas que, segundo José Brito Neto (2011), era aquela que circulava nos salões oficiais de arte criados e institucionalizados também no período do Estado Novo. Isso porque, conforme defendeu Souza (2014), o

⁹⁶ A SAMR foi 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. Um dos principais frutos da SAMR, segundo o pintor José Cláudio, foi a formação do Atelier Coletivo da SAMR, em 1952, do qual fazia parte. Criado e dirigido por Abelardo da Hora, o ateliê funcionou até 1957 e seu principal objetivo foi valorizar a arte e revigorar o caráter brasileiro da criação artística. Fizeram parte do ateliê Gilvan Samico, Ladjane Bandeira, Ionaldo, Wilton de Souza, Ivan Carneiro, Wellington Virgolino e Reynaldo Fonseca. Ver documentos da Sociedade de Arte Moderna do Recife. Disponível em <http://obsкуроfichario.com.br/lugar/sociedade-de-arte-moderna-do-recife/>. Acesso em: out. de 2021.

⁹⁷ O artista plástico pernambucano José Cláudio (2012) organizou o livro *Memória do Atelier Coletivo* (Recife, 1952-1957), uma empreitada cujo desafio foi compreender as circunstâncias da produção de arte no Recife dos anos 1940 e 1950. No livro estão reunidos, pela primeira vez, os depoimentos de 21 artistas plásticos que viveram o coletivo em suas diferentes sedes pelo bairro da Boa Vista ao longo dos anos 1950. Sucessivamente, os textos reunidos descrevem a fundação da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), o posterior surgimento do Atelier Coletivo e as relações políticas e afetivas ligadas ao funcionamento do meio artístico recifense do período.

Atelier Coletivo e a SAMR desenvolveram um modo específico de formação artística que passou a ser inserido, pelos seus próprios fundadores, como modelo de atuação artística em outros circuitos profissionais e não oficiais, como:

observar e transitar pela cidade se tornaram ações próprias à produção artística no Recife. O espaço público, muitas vezes, era o ateliê a céu aberto onde os primeiros traços e o estudo dos movimentos, principalmente na representação de danças populares, eram iniciados a partir da técnica da Pose-Rápida. Tal figurativismo modernista passa, neste trabalho, a ser entendido como crítica ao processo de desenvolvimento urbano da área central da cidade e, ao mesmo tempo, como resultante destas mudanças econômicas e culturais. Ou seja, ao mesmo tempo em que colocava em pauta (em alguns casos, denunciava) as desigualdades sociais, valorizava a cultura popular urbana e rural. Com a mesma dualidade, os artistas do Atelier Coletivo integraram e vivenciaram de perto as questões e o funcionamento do meio cultural e intelectual do Recife (SOUZA, 2014, p. 15)

A busca de educação inclusiva e transformadora foi também o propósito do Movimento de Cultura Popular (MCP), um programa político, cultural e educacional idealizado por estudantes universitários, artistas e intelectuais em ação conjunta com a Prefeitura do Recife no início dos anos 1960.⁹⁸ Participaram do MCP intelectuais e artistas conhecidos, como Francisco Brennand, Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Abelardo da Hora, José Cláudio, Aloísio Falcão e Luiz Mendonça. O movimento também contou com o apoio de instituições políticas de esquerda, como a União Nacional dos Estudantes (UNE), o Partido Comunista Brasileiro (PCB), entre outras.

O movimento tinha como diretriz oferecer à população analfabeta e marginalizada formas de acesso à educação e à cultura que lhe permitissem transformar, por si mesma, o contexto social no qual vivia. A entidade criou, então, uma rede de mobilização popular com vistas ao desenvolvimento do espírito comunitário, estimulando a emancipação política dos trabalhadores e a busca pelos direitos trabalhistas. Seu propósito era educar pelo rádio, pelo cinema, pela televisão, pela imprensa, pelas artes plásticas, pelo teatro, pela música, por meio de métodos informais de educação em praças públicas. Seus membros buscavam promover uma escola desburocratizada, técnica e ideologicamente orientada, regionalizada e popular. Desse modo, o MCP buscava facilitar o acesso de crianças, homens e mulheres à educação básica, à formação cultural, à formação cívica e social, buscando contribuir para

⁹⁸ Os embates ideológicos, segundo Souza (2014), se deram a partir de 1955, mas o movimento se formalizou e tornou-se plano de governo quando Arraes foi prefeito do Recife (1960-1963) e governador (1963-1964), quando o movimento foi expandido para o resto do estado. O movimento foi extinto em março de 1964, com o golpe militar. Uma grande quantidade de documentos do Movimento foi queimada, obras de artes foram destruídas e os profissionais envolvidos foram perseguidos e afastados dos seus cargos.

participação direta dessas pessoas na resolução dos problemas que as afligiam.”⁹⁹

Conforme explicou, Fabio de Souza (2014), que desenvolveu uma tese sobre a MCP, a revolução que, à época, vários setores da sociedade almejavam deveria ser pensada e executada a partir de baixo, a partir de um trabalho conjunto com os setores populares. Segundo ele, isto representou um esforço humanitário na batalha contra o subdesenvolvimento, a miséria, a fome, pelas reformas de base, seus objetivos eram: enrijecer os laços da aliança estado-intelectual-povo.

É dessa perspectiva comum que nasceu o Movimento de Cultura Popular do Recife. Experiência que ganhou notoriedade pelo esforço empreendido por seus militantes no sentido de acelerar a elevação do nível material e o desenvolvimento cultural do povo pernambucano, em uma sociedade em que a maioria da população, por ser analfabeta, não tinha uma participação ativa na vida política institucionalizada do país, por ser proibida de votar (SOUZA, 2014, p. 11).

Segundo Souza (2014), o movimento tinha como propósito¹⁰⁰ entender a educação como um sistema voltado para solucionar os problemas com que se defrontava a sociedade e como leitura conscientizadora do mundo, sobretudo por parte do adulto analfabeto. É nesse sentido e levando em consideração que os problemas mais candentes dos anos 1960 atingiam com mais força os setores populares, que o sistema de educação do MCP se “estruturou a partir de estudos sistemáticos sobre os complexos culturais populares de modo a atingir a população por vários meios e expressões” (SOUZA, 2014, p. 93).

Essa perspectiva tinha um ideal da educação para o desenvolvimento, porém, o que os intelectuais do MCP propunham como desenvolvimento era o progresso material, cultural e espiritual, cujo objetivo visava à supressão da exploração dos homens pelos próprios homens.¹⁰¹ Segundo Souza (2014), viu-se um empenho de intelectuais, artistas e poder público em torno de se pensar a questão da identidade brasileira e pernambucana e o papel da cultura para romper com o subdesenvolvimento que caracterizava a Região Nordeste do Brasil nos anos 1950, ampliando para questão político-educacional.

O encontro entre arte e a cultura popular se faz presente em muitos dos trabalhos

99 O MCP compreendeu um programa de alfabetização de adultos e de educação de base constituído em maio de 1960, durante a prefeitura de Miguel Arraes, e extinto em 31 de março de 1964 pela ditadura militar. Segundo Fábio Souza (2014), o MCP foi um produto de amplo debate promovido por Miguel Arraes que envolveu intelectuais de esquerda, liberais e a Igreja Católica progressista sobre formas de enfrentar a miséria e o analfabetismo na capital. Inspirado no movimento francês *Peuple et Culture*, o MCP propunha uma nova educação, mais próxima da cultura popular e das condições objetivas de vida dos alunos. Muitas das ações realizadas pelo MCP foram registradas pela polícia e constam no prontuário funcional 954-D produzido pela DOPS/PE. Alguns dos documentos estão disponíveis no site *O obscuro fichário dos artistas mundanos*. Disponível em <http://obscurofichario.com.br/lugar/sociedade-de-arte-moderna-3/>. Acesso em: set. 2021.

100 Para este trabalho analisamos o ambiente cultural que envolveu o MCP, entendendo quem foram os envolvidos e quais os seus ideais e objetivos. Ainda que o movimento tenha durado poucos anos, devido à ditadura militar, uma série de ações foram realizadas, conforme apresentou Souza (2014).

101 A execução desse plano era previamente regulada por uma tática de ação que consistia na criação de núcleos populares de cultura que pudessem mediar a relação dos intelectuais com os setores populares. As principais lideranças do MCP concebiam esses núcleos como organismos facilitadores às exigências formativas da população periférica da cidade do Recife.

de Bruscky, mas não há nele um compromisso como o de boa parte dos artistas que faziam parte do ambiente cultural do Recife dos anos 1950 e 1960. Ainda que o artista tenha frequentado a Escola de Belas-artes e convivido com os artistas da SAMR e do Atelier Coletivo, sua aproximação com o povo e a cultura popular se deu também pelo diálogo com as tendências internacionais que visavam aproximar arte e cotidiano ordinário. O cotidiano explorado por Bruscky era aquele vivido nas ruas do Recife, onde os diferentes personagens urbanos – inclusive os populares – estavam presentes.

A presença desse aparente contraste podia ser vista no cotidiano: eram as propagandas nos altos dos sobrados e edifícios anunciando as marcas internacionais como Siemens, Coca-Cola, Martini, Esso, Gradiente ou Philips, por exemplo, também encontradas nos *outdoors* e cartazes colados nas paredes ou nos letreiros dos cinemas com os filmes internacionais. Brotava na cidade do Recife uma disseminação de meios de expressão e comunicação – em outras palavras, a indústria cultural e a cultura de massas expandiam-se. Até meados dos anos 1970, o Recife já tinha quatro estações de TV e dezesseis emissoras de rádio no final do período,¹⁰² sendo superada apenas pelas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Ao lado dessa expansão, proliferaram bancas de revistas¹⁰³ com os últimos periódicos nacionais, as coleções e fascículos sobre os mais variados temas do conhecimento, as revistas de informação nacional e mundial e outras dirigidas a temáticas específicas. Também houve o advento de lugares para o usufruto cultural e novos pontos de encontro e diversão, como as salas de cinema, a Casa da Cultura e o Ginásio Geraldo Magalhães.

Os avanços tecnológicos dos meios de comunicação foram determinantes para a circulação e disseminação da cultura na cidade nos diversos meios. O Recife – que já tinha

102 O Recife já contava com quatro emissoras de televisão: TV Jornal do Commercio, inaugurada em março de 1960; TV Rádio Clube, afiliada da Rede Tupi, das Emissoras Associadas, inaugurada em junho de 1960; TV Universitária, emissora estatal pertencente à UFPE, inaugurada em 1969; e a TV Rede Globo Nordeste, pertencente ao Sistema Globo, inaugurada em 1972. No caso das duas primeiras, e posteriormente também da Rede Globo, os sinais de TV chegavam até o interior e estados vizinhos com o auxílio de transmissores. As estações de rádio eram: a Rádio Jornal do Commercio, Rádio Clube de Pernambuco S. A., Rádio Capibaribe do Recife S. A., Rádio Universitária do Recife, Rádio Continental, Rádio Tamandaré Ltda., Rádio Repórter, Rádio Musical, com a maioria delas, nove, funcionando através do sistema de ondas médias, três funcionando com sistema de ondas curtas e quatro através do sistema de ondas tropicais. As duas primeiras possuíam equipamentos para a transmissão do seu sinal para o interior de Pernambuco ou tinham o seu sinal repetido por transmissores ou por emissoras afiliadas localizadas no interior do estado (NASCIMENTO, 2004, p. 30).

103 Segundo Nascimento, que recupera a importância das bancas de revistas para a divulgação e consumo da cultura de massa, a cidade contava com centenas de bancas espalhadas. As bancas Globo, Guararapes e Monteiro, situadas na Avenida Guararapes, merecem destaque devido ao fato de que elas desde muito cedo se evidenciaram por uma capacidade de alocar e diversificar a oferta, quase que de imediato ou num curto espaço de tempo, dos produtos da indústria cultural. Essas bancas, inclusive, eram uma espécie de ponto de encontro de uma clientela fiel aos seus produtos, como jornalistas, professores, artistas, escritores etc.

uma tradição poética¹⁰⁴ advinda do início do século XX, com as gerações de 1922, 1930 e 1945, e estava relacionada a nomes como Manuel Bandeira, Ascenso Ferreira, José Lins do Rego, João Cabral de Melo Neto ou Carlos Pena Filho – ganhava um novo capítulo com o movimento que começara a agitar a capital em meados dos anos 1960, com a Geração ou Movimento de 1965.¹⁰⁵

Naquela época, os jornais, em especial o *Diário de Pernambuco*, destacou Rosemberg (2003, p. 9-13), com o caderno *Suplemento Cultural*, coordenado pelo poeta e professor de literatura César Leal, constituiu um importante meio pelo qual consagrados e novos poetas encontravam-se e tornavam-se públicos. A consciência de um grupo de poetas ativos e afins está documentada em algumas publicações, como a edição única da revista *Clave* (1965) e o livro *Agenda poética do Recife – Antologia dos novíssimos* (1968). Conforme mostrou Rosemberg (2003, p. 12-13), os poemas publicados nos jornais e em revistas continham, além dos versos, desenhos, ilustrações e depoimentos.¹⁰⁶ Conforme reconheceu Gilberto Freyre em coluna publicada no *Diário de Pernambuco* em 1º de junho 1975 sobre a Geração de 65, o grupo já se fazia notar pela “afirmação de jovens expressões de valores tanto literários como não literários”, desta forma, proporcionavam uma ampliação do campo entre literatura, a arte e cultura de massa.¹⁰⁷

Entre as décadas de 1960 e 1980, esses artistas, com apoio da imprensa pernambucana, não apenas movimentaram uma cena cultural que permitiu o aparecimento de outros grupos de poetas nas décadas seguintes, como também foram importantes para impulsionar um mercado de literatura.¹⁰⁸ Outro fenômeno importante daquele momento foi a abertura

104 São chamadas gerações, na História da literatura, os grupos de escritores que, reagindo a uma tendência anterior, promovem mudanças na forma e/ou no conteúdo da expressão literária. No Modernismo brasileiro, identifica-se três gerações que foram nomeadas e aceitas como fenômenos de abrangência nacional: as de 1922, 1930 e 1945. A primeira é aquela geração fruto da Semana de 1922, que teve Manuel Bandeira e Ascenso Ferreira como importantes representantes; a de 1930, caracterizada pela produção de prosa moderna e temática regional, teve José Lins do Rego; já a de 1945, representou uma reação aos excessos propostos pelo Modernismo de 1922 e teve Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto e Carlos Pena Filho.

105 Há um grande debate não apenas acadêmico, mas entre os próprios integrantes do circuito de literatura que movimentou a cena literária pernambucana entre os anos 1960 e 1970, conforme mostrou o jornalista André Rosemberg na edição especial da revista *Continente* sobre a Geração de 1965. Ver: ROSEMBERG, André. Geração de 65. A safra de autores que renovou a tradição poética do Recife. **Revista Continente**, Recife, n. 14, out. 2003.

106 A revista *Clave* apresentou trabalhos de Orley Mesquita, Everaldo Norões e Esma Dias, além de três desenhos dos artistas plásticos Reynaldo Fonseca, João Câmara e Anchises Azevedo. Já o livro *Agenda poética do Recife*, reuniu poemas de Alberto da Cunha Melo, Arnaldo Tobias, Jaci Bezerra, Jobson Figueiredo, Marcos Santander, Maria Lúcia Chiapetta, Maurício Mota, Sérgio Moacir de Albuquerque, Luzia Gilda Santos, Cyl Galindo e Tarcísio Meira César; desenhos de: João Câmara, Delano, Luciano Pinheiro, Paulo Bruscky, Tiago, Aparecida, Valdi Coutinho, Alves Dias, Jean Vargues e Fernando Pinto; prefácio escrito por Joaquim Cardozo, orelha de Audálio Alves e depoimentos do poeta Mauro Mota e do sociólogo Pessoa de Moraes.

107 Segundo Rosemberg (2003, p. 14) o grupo era composto por poetas, prosadores, ensaístas, artistas visuais e outros colaboradores – dentre eles está Paulo Bruscky, ligado ao grupo e reconhecido no campo das artes visuais com os trabalhos com poesia visual.

108 As Edições Pirata, por exemplo, publicaram e lançaram mais de trezentos livros de autores locais e de outros estados, o que representou uma importante experiência pernambucana no mercado editorial independente pela quantidade e variedade de livros lançados (ROSEMBERG, 2003).



115. Wilson Carneiro.

Vista da Ponte Duarte Coelho e edifícios na Rua da Aurora. Na esquina estão os edifícios que abrigam o Cinema São Luiz (à esquerda) e o Recife Plaza (à direita).



116. Fachada do cinema Art Palacio, 1975..

117. Entrada do Cine Veneza, s/data.

118. Fachada do cinema Moderno com exibição do filme Tubarão, 1975,

de várias livrarias, sobretudo da Livro 7 (imagem 121), no bairro da Boa Vista, que, além de movimentar o mercado editorial, foi um importante ponto de encontro destes artistas e intelectuais, conforme veremos.

Apesar da ditadura militar vigente no país, a produção cultural no Recife mantinha fôlego: o Recife era uma arena cultural movimentada, formada também por uma cena teatral com espetáculos do Teatro de Amadores de Pernambuco, de Valdemar de Oliveira, e do Teatro Popular do Nordeste; por tradicionais nomes das artes visuais como João Câmara, Montez Magno, Francisco Brennand, Abelardo da Hora, Wellington Virgolino e José Cláudio, conforme levantou Dimitrov (2014); e por nomes ligados à literatura como Ariano Suassuna, Maximiano Campos, Audálio Alves, João Cabral de Melo Neto e Joaquim Cardozo. A cena musical também era ativa com grupos como Ave Sangria, Quinteto Violado – ligados aos grupos armoriais –, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Dominginhos, Lula Côrtes.

Os cenários iam se disseminando pela cidade em sintonia com os novos parâmetros de consumo ditados pela consolidação no país de uma indústria cultural que se estendia por quase todos os setores de produção e comercialização dos bens culturais. No Recife, o cinema, conforme vimos na seção anterior, além de desempenhar tal papel, foi um importante articulador da sociabilidade da cidade. Segundo Figueirôa (2022), em 1959 a cidade do Recife contava com sete salas de cinema localizadas no centro e mais 32 salas nos subúrbios. Cerca de 80% da programação era composta por filmes americanos e o restante era ocupado por filmes brasileiros, ingleses, franceses e italianos. Já em 1968, segundo dados da Fundaj,¹⁰⁹ esse número cresceu para 28 salas cinemas de rua. Não cabe a este trabalho recuperar esses números e datas, uma vez que Saraiva (2015) realizou um inventário salas de cinema abertas entre 1909 e 2012, mas ao analisarmos a trajetória de boa parte delas, sobretudo as do centro, pode-se ver como tal uso foi atuante para dinâmica social e cultural da cidade.

Entre os anos 1960 e 1970, houve um hiato de novas salas, conforme mostrou Saraiva (2015). A região central, sobretudo os bairros de Santo Antônio e Boa Vista, era onde estavam as principais salas da cidade, como os cinemas Trianon (1951) e São Luiz (1953), situados no eixo formado pelas avenidas Guararapes e Conde da Boa Vista com as adjacências, juntamente com o Moderno (1913) e o Art Palácio (1936). Estes eram alguns dos cinemas que marcaram a paisagem circundante do Rio Capibaribe e desse eixo viário e para onde um grande e diverso público se deslocava para apreciar os lançamentos nacionais e sobretudo os internacionais (imagens 115 a 118).

Esse tipo de programação tornou-se comum como uma estratégia para reverter a queda progressiva do público que ia ao cinema – um fenômeno não apenas local, mas

109 GASPAR, Lúcia. Cinemas antigos do Recife. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Acesso em: 18 jun. 2022.

que acompanha o crescimento de outras formas de entretenimento e conforto com menor custo, que a programação da televisão começava a oferecer. Os primeiros a sentirem tal efeito foram os cinemas de bairro, como os localizados na Torre, Encruzilhada e Pina, conforme denunciou o jornalista e cineasta Fernando Spencer no artigo *Morrem os cinemas de bairro do Recife: No dia 30 mais dois vão desaparecer*,¹¹⁰ publicado em maio de 1972 no *Diário de Pernambuco*.

Conforme mostraram Saraiva (2015) e Nascimento (2004), assistiu-se entre os anos 1960 e 1980 um crescimento das salas na Boa Vista; um marco nesse sentido foi a abertura do Cine Veneza em 1970. Construído pelo Grupo Severiano Ribeiro na Rua do Hospício, o cinema, projetado por Janete Costa e Glauco Campelo, oferecia uma experiência diferente dos seus concorrentes: além da arquitetura,¹¹¹ a programação do cinema passou a ser diferenciada por ter adotado um procedimento no qual o filme ficaria em exibição até se esgotar o interesse do público. Seguindo com o mesmo padrão de luxo e estética do Veneza, inaugurou-se em 1974 o cinema duplex Ritz e Astor,¹¹² na esquina da Avenida Visconde de Suassuna com a Rua do Hospício, próximo ao Parque 13 de Maio. Esses cinemas atraíam um grande público de diversos pontos da cidade. Havia uma busca por atrair mais público, as sessões de arte, conforme mostra Figueirôa (2022). Ainda que não angariassem um retorno econômico como as superproduções que lotavam as salas, essas sessões foram também responsáveis pela manutenção dos cineclubes que aconteciam no Recife desde os anos 1950.

A abertura do Cinema de Arte/AIP (1974),¹¹³ no último andar do moderno edifício da Associação de Imprensa de Pernambuco (1953) na Avenida Dantas Barreto, e do Cinema Art Boa Viagem (1972), na Galeria Praia Sul, visavam suprir essa demanda de salas especializadas em cinema de arte. O Cine Art Palácio (1936), localizado na Rua da Palma, uma transversal da Rua Nova, também passou a exibir filmes de arte, tanto que essa programação recebeu a denominação de “cinema de arte do Recife”.

Nas duas décadas seguintes aos anos 1970, com introdução e vulgarização dos aparelhos domésticos de reprodução eletrônica (do videocassete até o DVD), a instalação

110 Na reportagem, Spencer fez um diagnóstico das razões para o declínio dos cinemas de Bairro do Recife. Os motivos apontados eram: a falta de novos equipamentos, os preços dos ingressos (mesmo sendo os mais baixos do país), a competição da TV, com o futebol e outros divertimentos que vinham surgindo, assim como a censura para menores de 18 anos. Ver: **Diário de Pernambuco**, 25/01/1972, p. 8, 2º Caderno.

111 O Cine Veneza comportava oitocentos lugares distribuídos num espaço acarpetado do piso ao teto. O cinema era ainda dotado da mais recente tecnologia de exibição existente no país e possuía uma sala de espera com sofás, um bar que servia uísque e champanhe, um espaço reservado que oferecia uma certa intimidade para os casais, um balcão servindo de bomboneria e de uma máquina de fazer pipoca. Sobre a sala, ver Saraiva (2015).

112 O duplex Ritz e Astor comportava um público menor que o Veneza – cerca de quatrocentos lugares – e uma grande novidade na cidade: um espaço reservado, com quase cinquenta lugares, especialmente para fumantes e com poltronas onde se podia acomodar um copo com bebida e um cinzeiro, tendo o ambiente e um serviço de bar. Sobre a sala, ver Saraiva (2015).

113 O cinema funcionou no antigo auditório da Associação de Imprensa de Pernambuco (AIP), que foi remodelado para atender as especificidades do uso, com a instalação de ar-condicionado, salão de espera, tela panorâmica e plana. Ver: **Diário de Pernambuco**, 10/06/1975, p. 9, 2º Caderno.

de lojas e redes de locação de fitas cassetes e/ou a sua venda através de coleções nas bancas de revistas, os cinemas do centro do Recife seguiriam o mesmo trajeto que um dia os cinemas de bairro tiveram que percorrer: pouco a pouco foram desativados para dar lugar a outros tipos de estabelecimento; ou mudaram o perfil de filme, como fizeram o Ritz e Astor, que nos últimos anos exibiam exclusivamente filmes eróticos. Dentre os que resistiram estão o Cinema São Luiz, que se mantém devido à uma pressão para que subsista como forma de preservação de um patrimônio arquitetônico e símbolo de uma tradição da cidade, o Cineteatro do Parque (1915) e os Cinemas Recife 1 2 3. Inaugurados em 1987 ao lado do Shopping Center Recife, na Avenida Fernando Simões Barbosa (Avenida Canal), os três também eram cinemas de rua, porém não exerciam a mesma dinâmica urbana típica dos cinemas de bairro e da região central ou de periferia.

Os anos 1960 foram frutíferos para a cena cultural pernambucana: se a memória coletiva estava enfraquecida nos espaços públicos, sob controle da linha dura, essa situação acabava por reforçar a expansão e criatividade dos artistas, uma vez que esta não dependia de um espaço físico para poder existir. O medo da ditadura, todavia, não esvaziou os espaços públicos e pontos de encontro; pelo contrário, buscaram-se outras formas de expressão e comunicação para se falar do cotidiano. Muitos artistas, como Bruscky, aderiram a novos meios, como os jornais, Correios, vídeos, performances e *happenings*, criando canais de grande fuga para fora do controle da repressão.

No Recife, como em outras cidades do Brasil, esses integrantes construíram para si posturas que expressavam uma pauta de conhecimentos e experiências. Apesar do controle da ditadura militar, a produção cultural no Recife mantinha fôlego; o Recife era uma arena cultural movimentada, onde diferentes perfis de artistas e intelectuais de diferentes temporalidades faziam da região central seu grande reduto e sobretudo um lugar de experimentação e resistência. Conforme levantou Rosenberg (2003), o bairro de Santo Antônio era onde intelectuais e artistas se encontravam, sendo o Bar Savoy (imagem 119 e 120), tanto o principal ponto de convergência dos artistas locais quanto um lugar de visitação de importantes personalidades¹¹⁴ que visitaram o Recife entre os anos 1950 e início dos anos 1970 – período em que a Boa Vista começava a ganhar protagonismo.

No final dos anos 1960, conforme recuperou Nascimento (2004) e como veremos nas ações de Bruscky, o bairro da Boa Vista foi onde emergiram redutos (apêndice 1) que dariam origem a um complexo de estabelecimentos e logradouros composto por becos, travessas, ruelas, recintos, passagens, calçadas e ruas. Nessa cartografia, reuniram-se ao longo de pouco mais de duas décadas vários indivíduos que eram caracterizados por marcas diversas, como *hippies*, intelectuais progressistas, jovens universitários, artistas *underground*, mentores e gurus intelectuais, atores, escritores, musas, entendidos, músicos, cantores, políticos etc.

114 Entre eles: Jorge Amado, Alberto Cavalcanti, Heitor Villa-Lobos, Roberto Burle Marx, Paulo Mendes Campos, Aldous Huxley, Roberto Rossellini, Simone de Beauvoir, Jean Paul Sartre. (ROSENBERG, 2003, p. 16-17).



119. Wilson Carneiro.

Ônibus elétrico na Av. Guararapes, década de 1960.

120. Bar Savoy na Av. Guararapes, s/data.

121. Alcir Lacerda.

Vista da Av. Conde da Boa Vista nas imediações da Rua do Hospício para a Av. Guararapes. Ao fundo os letreiros luminosos no alto dos edifícios da Guararapes, 1970.

122. Lançamento da Edições Pirata na Livro 7, Boa Vista, 1981.

O reduto tinha como eixo central a Rua 7 de Setembro, entre a Avenida Conde da Boa Vista (imagem 121) e a Rua do Riachuelo, onde estavam localizadas várias livrarias, como a Livro 7,¹¹⁵ a Nordeste, Moderna e Síntese; os cinemas, conforme vimos; e era onde estavam concentravam uma série de bares, botecos, lanchonetes e outros estabelecimentos, instalados nas sobrelojas dos edifícios, para comer, beber e conversar (NASCIMENTO, 2004, p. 390-392). Cortando a Rua 7 de Setembro e ligando-a à Rua do Hospício, havia e ainda há uma passagem, que os seus frequentadores denominaram de “Beco da Fome”, na qual se agrupavam diversas lojas e pequenos bares – botecos – no térreo dos edifícios Pirapama, Capitólio e João Murilo. Na Rua do Hospício estavam a Escola de Engenharia de Pernambuco,¹¹⁶ a Central dos Estudantes da UFPE, o Cine Veneza e alguns colégios. Esses locais eram onde aconteciam manifestações dos agrupamentos político-partidários excluídos da vida política tradicional. Ao reduto descrito (apêndice 1), juntavam-se trechos da Conde da Boa Vista e as ruas da Saudade, da União, além dos becos e ruelas que as cortavam, que “formavam, direta ou indiretamente, o circuito das peregrinações de um novo estilo de boêmia que surgia na cidade e persistiu durante os anos 1970 e 1980”, que agregava não apenas uma cena intelectual e artística, mas também outros públicos, como aqueles empregados em escritórios, firmas, bancos e lojas da região (NASCIMENTO, 2004, p. 392).

O jornalista José Teles, assíduo frequentador do reduto nos anos 1970, sintetizou o modo e estilo de vida nesse reduto:

por Sete de Setembro quero dizer a parte que vai da esquina com a Conde da Boa Vista até a esquina com a Riachuelo. O maracatu começou ali por volta de 1970. Não fui sócio fundador, nesta época baixava eu nas cercanias: na lanchonete Fun's, na Conde da Boa Vista, esquina da Saudade, onde hoje é um banco. Na Fun's foi onde rolou a primeira batata frita decente do Recife. Só em 70, pode? A Sete de Setembro começou a engrenar quando a Livro 7 passou para a galeria onde tem hoje as lojas Disco de Ouro, Disco 7, e um maracanã chinês do self-service. Idos dos 70 e poucos. Poetas a dar com o pau. Universitários afanando livros e Tarcísio 7 nem aí. Quase simultâneo à livraria veio o bar Casarão 7. Grande bar. Sob aquelas mangueiras de saudosa memória, rolaram muitos poemas e outros tantos romances. Aí a livraria de Tarcísio mudou-se para aquele galpão metros adiante. E a coisa engrenou de vez.

115 A Livro 7 era a mais famosa e procurada livraria da cidade e na época, chegando a ser considerada como a maior livraria do Brasil. Suas atividades haviam começado no início da década de 1970 e, inicialmente, foi instalada num casarão na mesma rua, dividindo o espaço com uma loja de disco (Disco 7) e bar (Casarão 7). Depois ocupou imenso galpão por onde se distribuíam prateleiras, estantes e expositores com quase toda a produção editada no país. A livraria era conhecida pela sua diversidade de entretenimento também, por realizar eventos como lançamentos de livros com noites de autógrafos, além de dispor de espaços nos quais o cliente podia consultar e folhear o livro de seu interesse, bancos de praça para conversas entre os clientes, estacionamento para carros. No livro, *Tarcísio Pereira – Todos os livros do mundo*, o jornalista Homero Fonseca, recupera a trajetória do fundador e livreiro da icônica Livro 7, mostrando a importância desta para a cena cultural pernambucana desde sua abertura em 27 de julho de 1970 e fechamento em 2000. Ver: FONSECA, Homero. **Tarcísio Pereira – Todos os livros do mundo**. Cepe: Recife, 2022.

116 A Escola de Engenharia de Pernambuco ocupou o edifício construído em 1943 que está localizado na Rua do Hospício.

A estudantada toda baixava lá porque a intelectualidade toda baixava lá. Ali nasceu a arte interativa. Artistas sempre pedindo um trocado pra inteirar alguma coisa: um cartaz, um show, uma sopa no Beco da Fome. De bar só o Casarão e o Bierhouse, escurinho, com reservados, ótimo prum esquentar antes do bem-bom. [...]

E aí veio o bloco, *Nóis Sofre Mais Nóis Goza*. Chique ir à concentração, sair nele, e conhecer as figuras que pontificavam na rua; uma delas era Wellington Virgolino com sua charmosa peruca Kanekalon de nylon. Se for citar todos os nomes, vira um catálogo: tinha um monte de pintores, poetas saindo pelo ladrão, tudo com livro editado pela Pirata, comunistas de várias alas, e universitários, tudo barbudo. Nos sábados estavam todos lá em frente à livraria azarando as moças e vice-versa, entornando a batida de caju da Livro 7 e conferindo os lançamentos. Os próceres da cultura oficial pintavam também: Amaro Quintas, Nilo Coelho, vez perdida, mestre Giba (TELES *apud* NASCIMENTO, 2004, p. 392-393).¹¹⁷

Nessa cartografia, conforme mapeamos (apêndice 1), diversos grupos se encontravam. Havia uma partilha sobre as posições políticas, sobretudo de oposição ao regime militar, mas isto não era uma unanimidade, o que nos abre para pensar sobre a questão simbólica que os bairros de Santo Antônio e principalmente da Boa Vista mantinham. Ainda que os vários registros fotográficos e postais que desde os anos 1940 dão o protagonismo ao conjunto da Avenida Guararapes, ao Rio Capibaribe e às pontes como a imagem do novo Recife, mostrando uma cidade imponente e monumental, a urbe explorada por essa cena cultural apresentou outras experiências do Recife. Eram imagens dos grandes feitos viários, com seus altos edifícios tomados de pessoas, veículos e anúncios publicitários, mas também a imagem de uma cidade de outros tempos, com seus sobrados e edifícios ecléticos. Uma cidade que guardava diversos tempos e elementos.

Ainda que o Bairro da Boa Vista já fizesse parte desse centro simbólico, há poucos registros fotográficos que documentem o protagonismo que sua dinâmica urbana começara a ganhar sobretudo a partir dos anos 1970, quando o perfil viário da avenida era esgarçado até a Praça do Derby, marcando um outro portal à semelhança da Praça do Diário. Ainda que o centro mantivesse sua importância econômica, estratégica e simbólica para a cidade, gradativamente as atividades comerciais e culturais se expandiram e se mudaram para bairros como Boa Viagem, Graças e Espinheiro, conforme mostrou Rosenberg (2003).

Dessa boemia e em meio a esse ambiente em contínua transformação, a produção de filmes e videoartes voltavam a agitar a cidade. Depois de um hiato de quase cinquenta anos

do *Ciclo do Recife*,¹¹⁸ foi nos anos 1970 que se assistiu uma retomada de maior produção cinematográfica na cidade, com o *Ciclo Super-8*.¹¹⁹ Durante o Ciclo Super-8, segundo Alexandre Figueirôa (2000), foram produzidos mais de 250 filmes que, apesar do caráter doméstico pelo meio e qualidade inferior, representavam a forma que se encontrou para fazer filme em Pernambuco na época.

A câmera compacta e relativamente acessível e possibilitou a apropriação dessa tecnologia por diversos jovens que, segundo Figueirôa (2000), aprenderam na prática de fazer cinema sem tanto medo ou cerimônia quanto as gerações anteriores. A novidade foi amplamente apropriada por artistas visuais que deram a dimensão e essência experimental comum ao espírito de vanguarda que começara a circular na cidade.¹²⁰ Alguns gêneros estéticos podem ser identificados, segundo Figueirôa (1994, 2000): um deles orientado para a representação da cultura popular e do folclore (à exemplo dos paradigmas do cinema periférico como um todo); e outro que não possuía o mesmo compromisso daquela, orientando-se fortemente para a representação do espaço urbano e para formas experimentais, como a videoarte. Ainda que o suporte fosse caro, como lembrou Bruscky, a câmera super-8 ou outras tecnologias de comunicação mais barata, possibilitavam um olhar mais versátil e mais próximo da dinamicidade da cidade sem medo de errar.

Com a câmera na mão, essa geração deslocou-se por lugares simbólicos da cidade e revelou que transbordavam a imagem linear e contemplativa para uma estética que tinha a postura do flâneur como essência. Na realidade, esses supostos flâneurs, adotavam de forma premeditada a estética do “flanador” para expressar a sua insatisfação econômica, social, política e cultural com uma sociedade e sobretudo de ocupação de espaço no cotidiano da sociedade e no movimento incessante da modernização brasileira.

A cidade – com todas as implicações deste conceito – foi um dos temas mais evidentes nos filmes produzidos nesse ciclo. Recorrendo à ironia como crítica, o Ciclo Super-8 refletia

118 Como dito na seção anterior, o cinema acompanhou e foi um importante motor para a implantação de uma cultura moderna, visto a quantidade de salas de cinema espalhadas pela cidade, como mostrou Kate Saraiva (2017, 2018). Segundo Ângela Prysthon (2017), o cinema de Pernambuco é e está ligado ao cinema brasileiro e mundial. O *primeiro ciclo* iniciou-se com o cinema mudo durante a década de 1920, época em que o Recife foi considerado a Hollywood brasileira. Nesse período foram realizados um total de 13 longas-metragens. As filmagens eram feitas nos fins de semana, pois os trabalhadores do cinema desenvolviam outras atividades profissionais. Os últimos filmes do Ciclo do Recife foram exibidos em 1930, mas a produção cinematográfica na cidade continua ao longo das décadas seguintes. Uma produção que se constitui, sobretudo, de cinejornais e documentários, que não alcançam a mesma repercussão dos filmes de enredo realizados na época do cinema mudo.

119 *Ciclo Super-8* compreende a produção de cinema feita na bitola super-8 mm em Pernambuco entre 1973 e 1983. Devido ao fácil manuseio do meio e relativa facilidade de acesso, a produção do ciclo foi muitas vezes custeada pelos próprios artistas, que além de comprarem a máquina e o filme, filmavam, revelavam e montavam os trabalhos de forma caseira.

120 O ciclo foi impulsionado por importantes festivais, encontros e mostras regionais e nacionais. Entre os nomes que integraram o Ciclo Super-8 estão: Jomard Muniz de Britto, Fernando Spencer, Celso Marconi, Geneton Moraes Neto, Flávio Rodrigues, Osman Godoy, Paulo Menelau, Geraldo Pinho, Lula Gonzaga, Amin Stepple, Kátia Mesel, Enéas Alvares e Paulo Cunha. O grupo promoveu uma série de eventos na cidade, fortalecendo a cidade como um polo do gênero.

não apenas críticas à ditadura militar, que controlava as formas de expressão e comunicação, mas também “à naturalização folclórica, frente à paisagem colonizada, frente às imagens clichês do Nordeste”, como definiu Ângela Prysthon (2017). Os filmes expunham as contradições de um debate intelectual que, nascido nos anos 1920 e acentuado nos anos 1960 e 1970, ainda se pautava na relação dicotômica entre tradição e modernidade. Conforme explicou Figueirôa, o audiovisual desta temporalidade teceu uma forte crítica irônica a dois dos grandes expoentes da cultura nordestina do século XX: “o socio-antropólogo Gilberto Freyre e o escritor Ariano Suassuna – personalidades que, de tão respeitadas e idolatradas, tornaram-se figuras intangíveis e inquestionáveis” (FIGUEIRÔA, 1994, p. 196).

Ao Recife, apresentado por estas produções, propõe-se a superação, por meio do choque de imagens, num movimento que superava a dicotomia província/metrópole, tão cara aos “regionalistas”. A cidade apresentada era além disso: é uma cidade que é mutante e que se reinventa permanentemente, onde diversos tempos convivem e chocam-se. Não é objetivo deste trabalho analisar os filmes, mas proporcionar um olhar panorâmico sobre alguns filmes do Ciclo nos abre algumas janelas de leitura sobre as temáticas que também atravessam os trabalhos de Bruscky.

Um dos exemplos mais emblemáticos são *O palhaço degolado* (1977)¹²¹ e *Inventário de um feudalismo cultural nordestino ou uma fricção histórico-existencial* (1978),¹²² de Jomard Muniz de Britto, em que a dicotomia modernidade/tradição é tomada para determinar as contradições que ainda persistiam. No *Palhaço*, o Rio Capibaribe e a Casa da Cultura (antiga Casa de Detenção) são as locações e palcos para o personagem palhaço, uma metáfora ao bobo da corte do livro *O rei degolado* (1976), de Ariano Suassuna. O palhaço (bobo da corte) está circulando pela Casa da Cultura¹²³ e expõe em primeira pessoa críticas à cidade e à sociedade pernambucana. O desconforto da presença do palhaço naquele ambiente restaurado e repensado como palácio da cultura e paraíso de compras, onde a arte deveria ser livre, refletem não apenas críticas à ditadura militar, mas também às representações contraditórias que o edifício carrega às margens do Rio Capibaribe. Já no *Inventário de um*

121 O filme está disponível na plataforma YouTube. Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=nvm1w-utZXM>>. Acesso em: mai. 2022.

122 O filme está disponível na plataforma YouTube. Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=k5bwOU2K6sM>>. Acesso em: mai. 2022.

123 A Casa da Cultura funciona na antiga Casa de Detenção. Construída em 1867, a ideia da mudança de uso para um centro cultural aconteceu em 1963, com Francisco Brennand, então chefe da Casa Civil. Fechada em 1973 devido à superlotação e condições de funcionamento, apenas em 1976 o edifício reabriu como casa de cultura. O projeto de intervenção foi dos arquitetos Lina Bo Bardi e Jorge Martins Junior, e a restauração e o aparelhamento ficaram a cargo da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe). O edifício foi tombado pela Fundarpe em 1980. Os 103 anos de funcionamento marcam também a História da região não apenas pelo seu uso ou arquitetura, mas pelos presos que participavam ativamente do cotidiano da cidade através de um trabalho social de reintegração. Havia uma preocupação com o papel da instituição na vida social do bairro e até da cidade – inclusive se conta que o melhor pão da região era aquele produzido pelas mãos dos detentos na panificadora do presídio. E os pentes de chifre e as coleções de jogo de botão de chifre fabricados ali tinham fama pela sua qualidade. Além disso, o primeiro estandarte do Clube Carnavalesco Vassourinhas também foi bordado dentro do presídio.

feudalismo..., as próprias arquiteturas, com seus simbolismos institucionais, tomam a voz da situação. Sem deixar de também ampliar a crítica ao contexto nacional, o filme centra-se na problemática do papel das instituições regionais aliada à cultura enquanto manifestação social.

Já em filmes como *Recinfernália* (1975) e *Alto nível baixo* (1977), de Jomard Muniz de Brito, *Fabulário tropical, um anti-guia turístico* (1979), de Geneton Moraes Neto, e *Esses onze aí: Um filme panfletário, a favor do futebol* (1978) de Geneton e Paulo Cunha, por exemplo, a cidade é apresentada não apenas como cenário, mas sobretudo como personagem.

Em *Recinfernália*,¹²⁴ a identidade espacial do Recife é apresentada em fragmentos, uma aparência que se choca com aquela ligada à tradição popular e freyriana. As imagens coletadas por Jomard não se reduzem a essa representação, mas se justapõem às do Recife dos anos 1970 – que é caótico, fragmentado, cheio de contradições, encantos e desencantos. É uma cidade em que os monumentos, praças, o rio, as pontes, dividem espaço com publicidade nos *outdoors*, cartazes e os neons ou letreiros nos altos dos edifícios anunciando as marcas internacionais, com o comércio ambulante e com uma multidão – de carros e de pessoas – que se movimenta freneticamente.¹²⁵

Em *Alto nível baixo*,¹²⁶ o edifício sede da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), inaugurado em 1974, é o grande personagem. Considerado um dos ícones da Arquitetura moderna, o edifício é exposto no filme frente a uma paisagem quase natural, enaltecendo sua função de marco na paisagem ainda selvagem, mas à espera de ser desbravada, ocupada e colonizada. Ao descer a nível do chão, as imagens revelam uma outra paisagem: a grande escala e sofisticação da Arquitetura confrontam a visão pictórica do mocambo e do ambiente rural, revelando a precariedade e pobreza típica dos subúrbios.

Já o *Fabulário*¹²⁷ compreende um roteiro turístico das ruas do Recife. Ao percorrer os principais monumentos, paisagens e cartões-postais da cidade, as imagens ganham outra representação pela fala do guia turístico, que apresenta uma outra narrativa destes lugares. Não interessa a sua História heroica, mas, sim, a sua barbárie ocultada. A paisagem neste filme é revista e colocada em oposição à representação dos vencedores.

*Esses onze aí: Um filme panfletário, a favor do futebol*¹²⁸, de Geneton Moraes Neto e Paulo Cunha, apresenta imagens do “clássico das multidões” como contraponto ao regime

124 O filme está disponível na plataforma YouTube. Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=jQqRBnDVF8Y&t=2s>>. Acesso em: mai. 2022.

125 O professor e historiador Edwar de Castelo Branco faz uma análise do filme. Ver: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Recinfernália: uma cidade que é mutação desejante e invenção permanente. *ArtCultura*. v. 24, n. 45, p. 149–161, 2022. DOI: 10.14393/artc-v24-n45-2022-68278. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/68278>. Acesso em: 19 abr. 2023.

126 O filme está disponível na plataforma YouTube. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=HlkKr-ZtHjk&t=239s>. Acesso em: mai. 2022.

127 O filme está disponível na plataforma YouTube. Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=DKWHkFYfHeQ>>. Acesso em: mai. 2022.

128 O filme está disponível na plataforma YouTube. Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=7lFycku23ps>>. Acesso em: mai. 2022.

militar, contrariando ainda aqueles que apontavam o esporte mais popular do país como fator de alienação.

O Ciclo Super-8 estendeu-se até meados dos anos 1980, e Pernambuco configurou-se um importante polo produtor de filmes em 8 mm. Apesar de circular em circuitos fechados e de pouco alcance ao público em geral, o formato trilhou um caminho transgressor do ponto de vista estético e temático.¹²⁹ Esse caráter experimental, presente vários dos filmes produzidos na época, apresentou imagens visíveis e invisíveis da cidade por meio de sua materialidade e personagens, mas sobretudo pela relação entre eles.

Ainda que a produção de Bruscky tenha emergido em meio a um cenário de experimentações de linguagens e temáticas, a pintura e escultura modernas dominavam os principais circuitos de salas, museus, galerias e bienais de arte do país. Cícero Dias, Vicente do Rego Monteiro, Joao Câmara ou Francisco Brennand continuavam como os principais nomes e suas produções eram associadas às questões regional e popular. Foi nos anos 1960, com o rádio e a televisão e o impacto da crescente cultura de massa, que os artistas começaram a modificar o entendimento sobre a arte. O Recife começava a apresentar terreno favorável para emergência das ideias de uma arte que buscava “reposicionar a arte em relação não apenas ao espaço-tempo mundano, mas às práticas sociais”, promovendo uma atualização entre os anos 1950 e 1960 de práticas preconizadas cinquenta anos antes pelos dadaístas e surrealistas, que envolviam a (re)conexão da arte com o cotidiano (FOSTER, 2017, p. 7).

Embora a obra de Bruscky tenha sido exibida em exposições oficiais de arte local e suas iniciativas tenham recebido cobertura significativa na imprensa, o artista se colocava como marginal não apenas pela distância geográfica que separava o Recife dos circuitos nacionais e internacionais de arte, mas sobretudo por não receber a mesma atenção e reconhecimento como seus colegas pintores ligados à temática popular. Bruscky emergiu numa arena cultural onde houve um grande embate pela superação de uma imagem de cidade cristalizada em um tempo, em favor de uma imagem de cidade viva. Em contato com os movimentos nacionais e internacionais de neovanguarda, que aproximavam arte e vida cotidiana, o artista apresentou um Recife nas suas diversas camadas de tempo e elementos. Para o artista, a arte poderia ser vista como “desvinculada” de um espaço físico – aberto ou fechado/público ou privado –, mas, ao mesmo tempo, deveria ser profundamente ligada à uma situação precisa (contexto). Essa aproximação do cotidiano (urbano), o aqui e agora relatado e proposto por muitos artistas como Paulo Bruscky, pode revelar outras imagens da cidade que nos ajudam a pensar e construir outras narrativas sobre ela.

129 Segundo Figueirôa (2000, p. 45-46), foi apenas em 1974 que o público comum teve acesso às produções, quando a Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura do Recife promoveu a 1ª Mostra Recifense do Filme Super-8, realizada no Cinema Educativo do Teatro do Parque – inaugurado no ano anterior em parceria com o Instituto Nacional de Cinema.

3.3 DA REPRESENTAÇÃO À AÇÃO

Os artistas foram testemunhas e importantes narradores de como a experiência de vida coletiva – na cidade – foi se modificando e desdobrando-se de modo acelerado. A experiência artística também extrapolou o plano do quadro ou a estaticidade da escultura e ganhou a riqueza da imaginação, da qual a literatura é a grande mestra. A cidade é cenário, é palco e, sobretudo desde os anos 1960, tanto se tornava matéria-prima quanto passou a ser vista como obra de arte pela sua essência.

Essa transição, ainda que recente, é fruto do intenso e contínuo processo de experimentação e ampliação do campo da arte que começou a ganhar força no início do século XX com as vanguardas e cinquenta anos mais tarde ganharia uma (re)significação com as *neovanguardas*.¹³⁰ A arte neovanguardista seguia o mesmo desejo de superação dos primeiros movimentos de vanguarda pela busca da autonomia da arte e não indiferente ao cotidiano social. A busca pela conexão com o cotidiano fazia da relação arte *versus* cidade algo indissociável. Assim, assistiu-se nesse período uma emergência de trabalhos que propunham romper o que se entendia como arte, fazendo com que seu entendimento transbordasse para os limites da sociedade, para a arena ampliada da cultura do cotidiano e para um embate direto com os habitantes das cidades.

Isso porque, conforme defendeu Elliott (2010), é no ambiente construído que não apenas se registra primariamente a relação dos seus habitantes em termos cognitivos ou intelectuais, mas também, conforme mostrou Benjamin a partir da experiência na cidade moderna, é onde se produz “principalmente efeitos fisiológicos ou somáticos e, por meio disso, induz mudanças na percepção coletiva”¹³¹ (ELLIOTT, 2010, p. 27; tradução nossa). Benjamin pensou, assim, a Arquitetura (a cidade) como local capaz de melhor se perceber a relação entre as massas e a obra de arte segundo sua função histórica, conforme vimos na primeira seção deste trabalho. Os edifícios e, portanto, o espaço urbano que os envolve “comportam uma dupla forma de recepção: pelo uso e pela percepção” (BENJAMIN, 1935-1936, p. 208).

Se com a modernização a reprodutibilidade técnica permitiu uma reestruturação do sistema perceptivo da experiência urbana, a entrada da arte para o ambiente urbano, como as performances ou *happenings* nas ruas e outros espaços públicos, retomava um laço antigo entre usuário e cidade. Por meio da “recepção tátil”, defendeu Benjamin (1935-1936),

130 Hal Foster (1996), ao revisitar as teorias de Peter Bürger (2017) [1974], propôs uma reconciliação das visões acerca das vanguardas do século XX. Ainda que tenham opiniões divergentes sobre o êxito das proposições, os dois autores reconhecem sua importância para o campo da arte. Para ambos, a neovanguarda foi uma arte surgida no contexto do segundo pós-guerra, no Ocidente, que retomou procedimentos de vanguardas dos anos 1910 e 1920.

131 Trecho original: “*For Benjamin the built environment does not primarily register with its human inhabitants in cognitive or intellectual terms. Rather, the modern city produces primarily physiological or somatic effects and by this means induces changes in collective perception.*” (ELLIOTT, 2010, p. 27)

aqueles que circulam e habitam as urbes têm a oportunidade de se conectar de forma mais íntima e sensorial com o mundo, de interagir ativamente com o ambiente e de resgatar a autenticidade e a conexão humana perdida na era da reprodução técnica e da cultura de massa.

Foi no contexto dos anos 1960 e 1970 que se viu no encontro do artista com o ambiente urbano, do transeunte com a obra de arte e a consequente associação entre obra, espectador e a cidade, a retomada desse laço proposto por Benjamin. Segundo Freire (2006), artistas como Bruscky procuraram desenvolver novas abordagens para influenciar o espaço urbano. Eles se inspiraram nas incursões surrealistas e dadaístas, estratégia que também ressoou nos membros da Internacional Situacionista (IS),¹³² conforme mostrou Careri (2017). Como reconhecem Freire (2006), Tejo (2009) e Navas (2012), há proximidades entre as estratégias empregadas pelo grupo situacionista e Bruscky que, conforme veremos nesta seção, ajudam a entender como o artista atuou no espaço urbano.

As perambulações ou ambulações, como definiu a imprensa local sobre as ações de Bruscky, nas ruas ou locais incomuns escolhidos pelo artista se alinhavam com as experiências da errância, uma herança vinda dos surrealistas que, retomadas pelos situacionistas, sugeria um programa de exploração e atenção à cidade e seus personagens, defendeu Elliott (2010, p. 124). Isso, explicou Elliott, pode ser traduzido na ideia de *jogo*, que tanto Benjamin quanto a Internacional Situacionista enxergavam o jogo como uma prática revolucionária capaz de romper com as normas sociais e criar outras possibilidades de interação e liberdade. Ambos defendiam que o jogo poderia abrir espaço para a participação ativa e para a re-imaginação das relações sociais. No caso da IS, a proposta se estenderia para o projeto de Arquitetura (do edifício à cidade): “o desafio, portanto, se tornava o de projetar o ‘espaço de jogo’ que realizaria uma participação coletiva genuína” (ELLIOTT, 2010, p. 124, tradução nossa).¹³³

O jogo era considerado uma forma de resistência e transformação da realidade, permitindo a experimentação, a criatividade e a subversão das estruturas estabelecidas – portanto, uma nítida crítica à racionalidade instrumental da Arquitetura e do Urbanismo modernos. A IS, explicou Elliott, buscou duas características centrais da metrópole moderna que rompiam com a imagem de racional da modernidade identificadas por Benjamin: a noção da metrópole moderna como labirinto e a ideia de uma mudança nas fases históricas

132 O movimento foi liderado pelo francês Guy-Ernest Debord e contou com a participação de indivíduos de diferentes regiões do mundo, com tendências semelhantes. Debord funda em 1957, na Itália, a Internacional Situacionista a partir da junção de vários grupos artísticos: a Internacional Letrista (IL), o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI) e a *London Psychogeographical Association* (LPA). Essa fusão ainda incluiu o holandês Constant Nieuwenhuys, o dinamarquês Arger Jorn e o belga Raoul Vaneigem, que, juntos com Debord, seriam responsáveis pelo pensamento urbano situacionista. Sobre o histórico do grupo, ver Jacques (2003).

133 Trecho original: “*The challenge thus becomes one of designing the ‘space of play’ that would realize genuine collective participation. This task was taken up by the Dutch artist and architect Constant Nieuwenhuys. Known simply as Constant, he was a key member of the early SI and the central figure of its Amsterdam branch*”. (ELLIOTT, 2010, p. 124)

da tecnologia do domínio do “jogar”.

O jogo, portanto, se iniciaria com a experiência da perambulação que foi retomada pelos artistas contemporâneos, sobretudo no domínio da performance, explicou Francesco Careri (2017), que parte de uma tradição (História) do caminhar como crítica ao ambiente burocrático moderno,¹³⁴ como mostrou Benjamin sobre sua experiência urbana na Paris haussmaniana. Isto

traz consigo os significados simbólicos do ato criativo primário: a errância como arquitetura da paisagem, entendendo-se com o termo paisagem a ação de transformação simbólica, para além de física, do espaço antrópico. [...] Trata-se das passagens do dadaísmo ao surrealismo (1921-24), da Internacional Letrista à Internacional Situacionista (1956-57) e do minimalismo à *land art* (1966-67). Analisando esses episódios, obtém-se uma história da cidade percorrida que vai da cidade banal do Dadá à cidade entrópica de Smithson, passando pela cidade inconsciente e onírica dos surrealistas e pela lúdica e nômade dos Situacionistas (CARERI, 2017, p. 28).

Ao traçar esse histórico do caminhar, Careri buscou uma série de recursos ou estratégias de

ver paisagens e, também, como modo não somente de ver, mas sobretudo de criar paisagens. Careri defende, segundo suas próprias palavras, o “caminhar como forma de intervenção urbana” e a “errância como arquitetura da paisagem”, ou, como o subtítulo do livro revela, o caminhar como uma forma de arte, como uma prática estética (JACQUES, 2017, p. 7).

Careri (2017) ofereceu-nos uma discussão teórico-prática ao levantar e rever não apenas o ato de caminhar como uma estratégia de experimentação e intervenção dos artistas na cidade, mas também como a prática foi (re)apropriada por arquitetos e urbanistas a exemplo do que ocorreu com a IS e o grupo Stalker.¹³⁵ Fundado em 1995, o Stalker tinha estratégias de conhecimento da cidade que levariam o arquiteto ou planejador a uma urbe que não conseguia acessar.

Nesse elogio ao caminhar como uma forma de leitura e intervenção na cidade, Careri nos apresenta uma cronologia do caminhar, mostrando que em períodos de profunda mudança das cidades a arte volta sua atenção para a cidade. Com objetivo de buscar modos de melhor entender a cidade contemporânea, assim como nós nos propusemos a entender a cidade de Bruscky, Careri (2017) elegeu dois momentos chaves da prática do caminhar:

134 No prefácio da edição brasileira, Paola Berenstein Jacques afirma que o livro pode também ser visto como um tipo de tratado retroativo sobre o caminhar, uma vez que Careri traçou um histórico que vai desde os primeiros nômades até os artistas de *land art* dos anos 1960/1970, para inserir, nessa longa genealogia caminhante, a prática artística do grupo Stalker, do qual é um dos fundadores.

135 Jacques, ao comentar sobre as ações do grupo Stalker em Roma, define: “Esse tipo de caminhada exploratória dos *Stalkers*, essa prática específica de um tipo de espaço também específico, seria um tipo de exploração, um atravessar desses ‘territórios atuais’, que o autor também chama no livro de vazios da cidade – que, obviamente, ao se aproximar deles e ao adentrá-los, são sempre, como diziam os artistas Lygia Clark e Hélio Oiticica, ‘vazios plenos’, plenos de descobertas e de possibilidades, espaços vagabundos que se fazem e desfazem como os ‘mitos vadios’ de Oiticica e Granato.” (Jacques, 2017, p. 9)

as experiências artísticas dos surrealistas e dadaístas nas primeiras décadas do século XX abordadas por Benjamin e as experiências situacionistas nos anos 1950-1960.

Segundo Benjamin, “em todos os seus livros e iniciativas, o surrealismo circunda o mesmo tema: mobilizar para a revolução as forças da embriaguez. Podemos dizer que é essa sua tarefa mais autêntica. Sabemos que um elemento de embriaguez¹³⁶ está vivo em cada ato revolucionário” (BENJAMIN, 1929, p. 33). Essa experiência foi retomada, conforme mostrou Elliott (2010, p. 122), pela Internacional Situacionista no final dos anos 1950 e pode servir como uma chave de leitura para ações urbanas de Bruscky, como defendem Freire (2006), Tejo (2009) e Navas (2012). Desse modo, não buscamos refazer o trabalho já feito por Careri (2017, 2017b), mas, sim, reconhecer quais estratégias Bruscky utilizou.

Nas ações, como veremos, a efemeridade, característica típica da performance, contrapõe-se¹³⁷ à necessidade do artista de registrar por diferentes meios aquilo que foi experimentado. Transitando da ação à representação, ou vice-versa, Bruscky utilizou a fotografia e o vídeo como meios técnicos – experimentos – tanto para fazer arte quanto como ferramenta de registro. A necessidade de guardar e preservar é de fundamental importância na sua produção artística, pois muitos de seus trabalhos foram documentados e arquivados pelo próprio artista em seu ateliê-arquivo. Essas guarda e preservação são também a obra em si. Não há pretensão de vender esses documentos/obras, mas, sim, de guardá-los (e oportunamente colocá-los em exposição) como testemunho da sua trajetória, que permanece viva em seu ateliê no Recife e em importantes acervos do Brasil e do exterior.

As várias tecnologias apropriadas pelo artista como meio de produção assumem um papel de mediador entre o homem e o seu ambiente. Conforme previu Benjamin (1934), a tecnologia não podia ser adequadamente compreendida como um meio para fins humanos sem que se considerasse como a natureza humana é fundamentalmente alterada por ela. Para Elliott, “Benjamin antecipou a ideia popularizada de Marshall McLuhan¹³⁸ na década

136 A metáfora da **embriaguez** alude a uma experiência sensorial intensa e transformadora que acontece quando se entra em contato com novos fenômenos da vida urbana moderna, como a Arquitetura, a multidão e as novas formas de comunicação. Benjamin (1929) associou a embriaguez a uma ruptura com a realidade cotidiana, permitindo que os indivíduos experimentem um novo estado de consciência e compreensão do mundo ao seu redor. A embriaguez representa uma forma de despertar e de enxergar além das aparências superficiais, buscando uma compreensão mais completa da condição humana.

137 Segundo Cristina Freire, apresenta-se aí um impasse, um paradoxo. Pois, ao recusar-se a apropriação característica da mercantilização da arte, a *body art*, a performance, o happening, por exemplo, que tomam o corpo suporte para criação artística, apresenta-se como uma forma de alienação da mercadoria imposta pelo mercado de arte, mas ao mesmo tempo, transforma-se em coisa mercantilizada por meio da fotografia ou do vídeo, incorporados como objetos de arte. (FREIRE, 1999, p. 103)

138 Bruscky conhece a ideias de Marshall McLuhan. Trindade (2012) analisou as confluências das ideias de McLuhan e os trabalhos de Arte Correio do pernambucano. Um ponto central levantado foi o potencial que o teórico viu na relação homem e tecnologia. Para McLuhan, além de modificar as relações do homem com seu meio, as novas tecnologias impunham o fim do pensamento linear e de toda linearidade, trazendo como consequência a simultaneidade. Para alguns, os exemplos desta simultaneidade já se fariam sentir no próprio campo da arte: no cinema e na arte abstrata. Ambos romperam com a barreira das três dimensões e permitiram visualizar ao mesmo tempo as diversas facetas inclusive de uma mesma situação, como por exemplo o cinema por aliar a técnica com o fantástico.

de 1960, de que as mídias tecnológicas de produção e reprodução trazem reconfigurações ou ‘extensões’ do corpo humano e sua imagem social”.¹³⁹

A obra de arte surge não mais como objeto e seu registro alinha-se com aquilo que Lucy Lippard documentou sobre a arte em meados dos anos 1970. No livro *Seis anos: A desmaterialização do objeto de arte de 1966 a 1972*,¹⁴⁰ Lippard explicou as dificuldades de compreender no que, afinal, a arte estava se transformando durante esse período. Para a autora, os *happenings*, performances e outras linguagens seguiam a expansão do campo que a arte conceitual impulsionou entre os 1960 e 1970, quando buscou romper com o *status* da obra de arte como mercadoria/produto. Essa expansão por outros meios e lugares trilhava um caminho já anunciado por Krauss (1979), como vimos anteriormente, e que, retomado por Careri (2017, 2017b), fez da cidade um elemento chave para arte acontecer.

Esse encontro com a cidade se manifestou de diferentes formas e, conforme mostrou Careri (2017), tem no ato de caminhar uma importante técnica artística. O caminhar como arte relaciona-se com o que Benjamin denominou como *flânerie*, ou seja, o caminhar como crítica, conforme vimos na primeira seção. Foi retomado por Guy Debord, um dos idealizadores da IS, como modo de “condenar a alienação urbana, mas também de indicar como seria a participação urbana genuína”,¹⁴¹ defendeu Elliott (2010, p. 123; tradução nossa). Como vimos, Benjamin reconheceu a Arquitetura (ruas e edifícios) como uma influente fonte de condicionamento social coletivo, que exerce um impacto no comportamento social de forma amplamente inconsciente.

Dessa forma, podemos considerar que a *flânerie* descrita por Benjamin está presente – sobrevive – nos princípios essenciais da *psicogeografia* da IS, conceito que será retomado mais adiante nesta seção, uma vez que para os situacionistas o caminhar na cidade permite uma exploração subjetiva e sensorial da urbe, a atenção aos detalhes e a busca por significado nas interações urbanas. Ambos os conceitos exploram a relação complexa entre o indivíduo e o ambiente urbano, destacando o papel da experiência subjetiva na compreensão e na transformação dos espaços urbanos.

Como mostrado, os espaços urbanos e sua Arquitetura são apreciados por Benjamin como uma poderosa fonte de condicionamento social coletivo, no sentido de que afeta o comportamento social de uma maneira em grande parte inconsciente. O Modernismo arquitetônico procurou explicitar as conexões entre o ambiente construído e a organização social e identificar correlações estritas entre construção e comportamento. Essa configuração

139 Trecho original: *Benjamin anticipates the idea, popularized by Marshall McLuhan in the 1960s, that technological media of production and reproduction bring about reconfigurations or ‘extensions’ of the human body and its social image* (ELLIOTT, 2010, p. 51-52).

140 LIPPARD, Lucy. **Six Years: The dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972** [1973]. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1997.

141 Trecho original: “*True to the original SI concern for a ‘construction of situations’, Debord makes clear that the point is not simply to decry urban alienation but also to indicate what genuine urban participation would look like.*” (ELLIOTT, 2010, p. 123)

da relação tecnologia/sociedade se transforma em grande parte em um impulso em direção ao domínio por parte da agência de Arquitetura, conforme veremos nesta seção ao discutirmos as táticas situacionistas.

Conforme mostraremos a seguir, as ações de Bruscky atravessam essas técnicas (táticas) artísticas, o que revela não apenas modos de intervir como abre espaço para tentarmos entender o contexto – intenções – que motivou suas ações no espaço urbano. Eram performances, vídeos e intervenções que chamavam a atenção dos transeuntes, rompendo com a “normalidade” cotidiana e que “revelam o extraordinário no cotidiano” (FREIRE, 2006, p. 77).

Mesmo Bruscky tendo realizado diferentes trabalhos por diferentes bairros do Recife, a região central foi o local escolhido para realizar diversas ações, assim como Cícero Dias fez décadas antes quando representou sua arquitetura e personagens em várias de suas pinturas. Buscando entender o porquê e como Bruscky trabalhou na região, foram escolhidas três performances realizadas no início dos anos 1970 e uma realizada aproximadamente uma década depois, logo após seu retorno da sua temporada nos Estados Unidos e Europa. Logo, os trabalhos escolhidos são *Enterro aquático I* (1972, fotografias); *Arte/Pare* (1973, vídeo e álbum de fotografias); *O que é arte? Para que serve?* (1973, vídeo e álbum de fotografias); *Estética do camêlo* (1982, videoarte). Mesmo que as análises sejam direcionadas a essas obras, não desconsideraremos trabalhos prévios ou contemporâneos do artista ou de outros, de modo que mostrem como o artista reagia ao seu contexto. Ainda que os trabalhos utilizem o meio performance, houve a preocupação de Bruscky em registrar, via fotografias e vídeos, suas ações e as reações do público. Esse material¹⁴² – registros – será a matéria base para análise das performances.

3.3.1 Enterro aquático I (1972)

Espanto, curiosidade e ironia são algumas palavras que exprimem as reações do que foi a performance que atraiu a curiosidade dos transeuntes que circulavam entre os bairros de Santo Antônio e Boa Vista. Um caixão com a inscrição ARTE fora lançado sobre as águas do Rio Capibaribe, ação à qual se deu nome de *Enterro aquático*,¹⁴³ realizada no dia 24 de maio de 1972. Segundo memórias da época, uma multidão se formou para observar o movimento do caixão levado pelo movimento da maré, até que o Corpo de Bombeiros o retirou, após vários minutos de comoção popular. A ação englobava tudo isto: desde o conceito, a preparação, a cidade, a performance e a reação e a participação do público, até,

¹⁴² Há uma densa bibliografia sobre o estudo da fotografia e vídeo e arte como ferramentas específicas para sua análise, todavia, como dito anteriormente, esta tese não pretende refletir sobre tais temas, buscaremos refletir como por meio desses meios o artista procurou representar suas impressões sobre a cidade.

¹⁴³ A obra enterro aquático foi realizada duas vezes. A edição I aconteceu em 1972 e a II em 1973. Esta última, todavia, não há registros publicados nem o artista nos forneceu o material até o fechamento deste texto.

por fim, o seu registro. Sua ação alinhava-se com o que Benjamin (1934) entendia como tarefa do autor como produtor: eliminar a oposição de passividade entre observador e obra de arte.

Como muitos trabalhos do artista, a obra foi planejada e esboçada por meio de desenhos esquemáticos, os quais são apresentados como partes da obra, além da performance em si e de fotografias que compõem um livro de artista (álbum) com 18 páginas (o registro-obra da performance) (imagens 123 a 140). As fotos e anotações não seguem uma preocupação estético-compositiva como vemos nas montagens das pinturas de Dias, sendo latente o cuidado documental da ação. Bruscky trabalhou com estética do choque de imagens. Ainda que a fotografia seja um gênero diferente de uma pintura, as imagens apresentadas da obra não vão ser analisadas meticulosamente como fizemos para as pinturas de Dias, mas discutiremos como Bruscky trabalhou (via montagem) as imagens que coletou. As fotografias, conforme está anotado na segunda página (imagem 124), são de autoria de Ângelo José, colega de Bruscky que foi responsável por documentar com imagens a ação do artista e as reações dos transeuntes.

A segunda página é uma foto aérea do Recife, uma imagem do tipo voo, comum em cartões-postais, como se vê na obra *Aerograma* (imagem 19). Sobre a imagem (imagem 141), há um risco em caneta que simula o percurso do caixão descendo as águas do Rio Capibaribe: a saída está marcada com um “X” da Ponte Velha até a Ponte Princesa Isabel, onde o Capibaribe se encontra com Rio Beberibe. O planejamento envolveu não apenas a ação, conforme mostra essa página, mas também sua exposição, segundo uma folha com manuscritos do artista para uma exibição do material resultante da “experiência do caixão” ao público.¹⁴⁴

As outras imagens são fotografias em preto e branco com planos mais fechados que não revelam grandes visadas panorâmicas do centro do Recife, ainda que a localização privilegiada (a partir da ponte) tenha vista para as outras pontes e para as margens do Capibaribe, com seu monumental conjunto arquitetônico. Ao contrário, as fotos apresentam fragmentos dessa paisagem que, devido à proximidade do fotógrafo e em meio à ação, registram os diferentes elementos que compõem a performance: pessoas, carros, pontes, o rio, multidão, fluxos. Não há um cuidado compositivo típico das fotos de arte e herdado da pintura, mas, como vimos na primeira seção – quando Meneses (2002) apresentou os passos para analisarmos uma fotografia (documento) –, a exemplo de peças de um quebra-cabeça elas nos oferecem pistas não apenas de como foi a ação, mas também, e sobretudo, revelam-nos imagens do Recife e de seus transeuntes. Juntas como um álbum de fotografias, um modelo recorrente em outros livros organizados pelo artista (imagens 13 e 71).

As fotos que compõem o álbum apresentam situações de tensão provocadas pela aglomeração de pessoas que passavam e concentravam na ponte. Bruscky adentrou as ruas

144 O produto apresentado seria o filme em super-8 e as fotos da ação.

com seu *Enterro*, impactando quem estava passando por ele; não era apenas a arte que ia às ruas, mas uma arte que se fazia na experiência na cidade realizada no nível do chão, como aquela que se experimenta em um cortejo fúnebre.

A ação partia da Ponte Velha, conforme marca o “X”, mas foi a Ponte Duarte Coelho que o artista escolheu para interagir com o público que passava, conforme se vê nas imagens. A escolha dessa ponte não se devia apenas pela posição estratégica geográfica – por estar no meio do caminho –, mas pelo seu simbolismo de fazer parte do principal eixo viário da cidade na época. Pelas fotos, vê-se as outras pontes que ligam os bairros de Santo Antônio e da Boa Vista, que parecem ligar diferentes tempos, como portais, para os vários Recifes.

A escolha da ponte como lugar para essa performance, como em várias outras performances, enfatizava seu uso como passagem, mas também lugar de parar e observar a cidade. A simbologia resgatada por Bruscky envolve a ponte como elemento que articula um mundo ao redor. Nos estudos sobre o espaço e o tempo, Heidegger¹⁴⁵ trouxe o exemplo da ponte para refletir sobre tal problemática. A ponte, para o filósofo, pende com leveza e força sobre o rio. Ainda que ligue margens previamente existentes, é somente na sua travessia que as margens surgem como margens e “lugar” humano. Pela ponte, um lado se separa do outro, ou seja, ela se coloca numa vizinhança recíproca da margem e do terreno, conforme enfatizou Bruscky no vídeo¹⁴⁶ que traz filmagens de sua performance (imagens 142 a 145). A ponte sobre o rio, surgindo da paisagem, dá passagem aos carros para as aldeias dos arredores, conduzindo os caminhos hesitantes e apressados dos homens de forma que eles cheguem em outras margens. A ponte, portanto, cumpre uma reunião integradora do mundo ao seu redor. Ao criar a situação, a performance de Bruscky enfatiza justamente a ponte não como espaço onde se situa um lugar, mas é da própria ponte que surge um lugar.

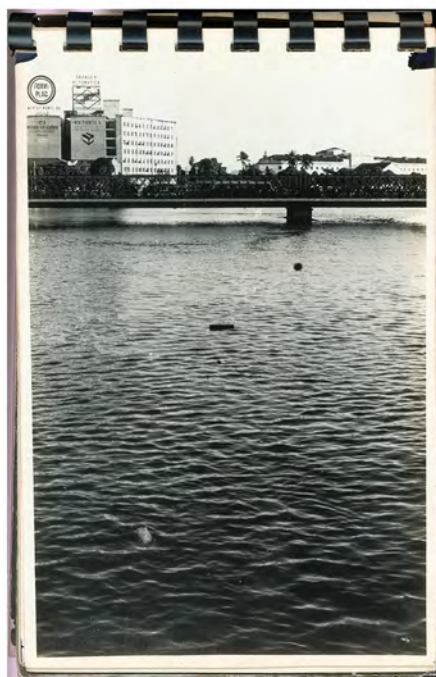
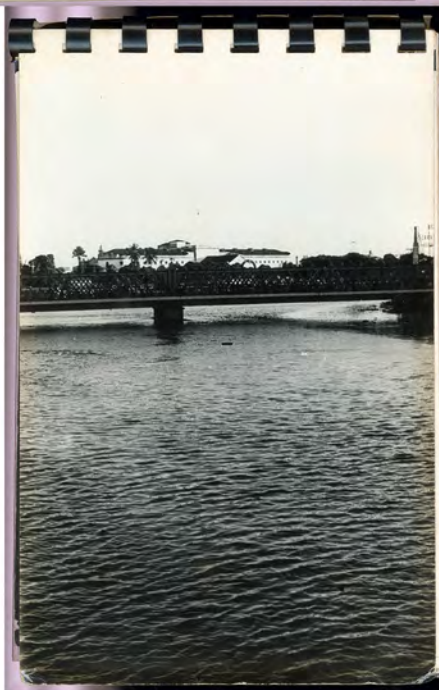
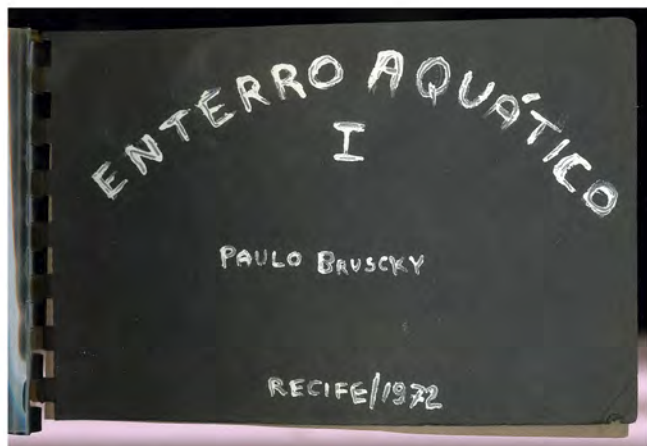
A situação criada era uma cena imprevisível – um caixão flutuando – que, conforme mostram as fotografias, atraiu e provocou reações diversas daqueles que passavam a pé ou em seus veículos, formando uma aglomeração ou espécie de tumulto sobre a ponte. Conforme lembrou o artista:

eu fiz o *Enterro aquático* também, uma coisa inédita. Eu jogava um caixão fora da cidade, depois de estudar a maré, e ele voltava... eu vedava todo o caixão e botava uma frase irônica sobre a história da arte ou em relação ao governo militar brasileiro. Depois descobriram, foram associando a outras coisas, descobriram que esse trabalho era meu. Foi uma confusão danada... vinha bombeiro, polícia para retirar o caixão do rio... eu tenho uma série de fotos documentando isso.¹⁴⁷

¹⁴⁵ “Construir, habitar, pensar” [*Bauen, Wohnen, Denken*] compreende a fala para a conferência *Segunda reunião de Darmstadt*, apresentada por Heidegger em 1951 e publicada em 1954 em *Vorträge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen. Ver: HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: HEIDEGGER, M. **Ensaaios e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2001.

¹⁴⁶ As imagens da ação estão no vídeo *A MORTE DA ARTE, atualidade reconstituída*. Colorido e com som, o vídeo tem pouco mais de dois minutos e apresenta uma entrevista/performance em que o artista fala sobre a arte de vanguarda e uma arte distante do povo. O vídeo foi disponibilizado pelo artista.

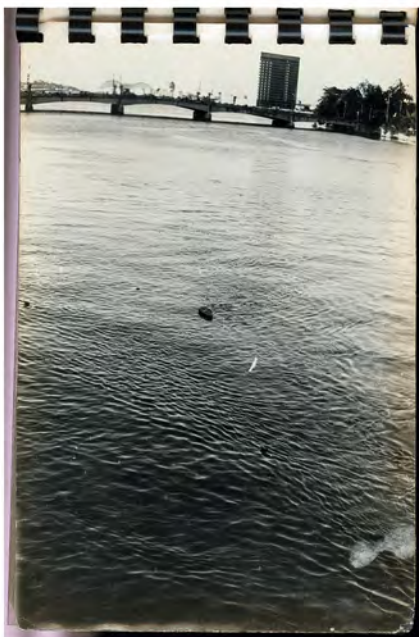
¹⁴⁷ Trecho de conversa entre Adolfo Montejo Navas e Paulo Bruscky. Ver: Navas e Bruscky (2012, p. 233).



123-128. Paulo Bruscky.
Enterro Aquático, 1972
 (álbum com 18 páginas)
 páginas 1 a 6.



129-134. Paulo Bruscky.
Enterro Aquático, 1972
 (álbum com 18 páginas)
 páginas 7 a 12.



135-140. Paulo Bruscky.
Enterro Aquático, 1972
 (álbum com 18 páginas)
 páginas 13 a 18.

Bruscky chamava atenção dos transeuntes não apenas para a morte da arte – estava estampada na tampa do caixão a palavra “arte”. Utilizando a ironia como linguagem, Bruscky fazia uma dupla provocação: aos teóricos da arte, que estavam preocupados com os rumos da arte moderna, e ao governo, pois era uma estratégia para continuar produzindo arte crítica ao seu tempo em meio ao controle do regime militar. Isso porque um ano antes ele havia trabalhado com o tema da morte da arte na ação *Arte cemiterial* (1971) (imagens 33 a 34).

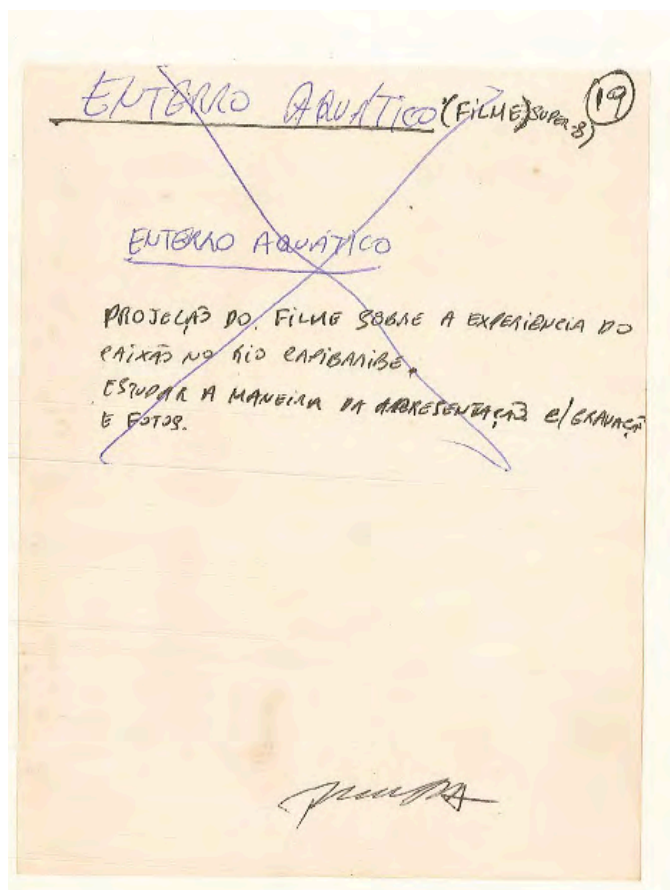
Ao evocar o cortejo fúnebre como um evento coletivo, Bruscky evidenciava a importância e potência da reunião e do encontro de pessoas nas ruas. O seu cortejo, portanto, era também uma alegoria para a formação da multidão – a massa –, conforme Benjamin (2009) qualificou a multidão que se escondia atrás das barricadas na Paris do início do século XX. A multidão formada pelas ações de Bruscky também se concentrava em espaços estratégicos da cidade, o que lemos como uma representação do movimento de resistência e empoderamento de uma população diante de um regime político ditatorial que privou a sociedade de usufruir dos espaços públicos como lugares do encontro, da expressão e da comunicação. O controle do território era fundamental na lógica da ditadura, e a ação de Bruscky buscava romper esse controle. A formação da multidão não apenas buscava conscientizar a população dessa situação, como também permitia os transeuntes mais uma vez reunidos; experimentar a potência da multidão poderia ser também uma forma de organização e mobilização com força social e política.

Aqui podemos fazer paralelos entre as atitudes do artista nos enfrentamentos tanto do contexto político quanto do social. Bruscky escolheu o centro do Recife como local para muitas de suas ações. O centro, conforme vimos anteriormente, era, ainda nos anos 1970, local de passagem onde diferentes perfis da população se deslocavam, como se pode ver pelas fotografias do álbum. Há diferentes personagens que trazem significado àquele espaço para além dos seus edifícios (que dão pistas dos tempos que a cidade acumula).

Como vimos, não apenas em *Enterro aquático I*, como em outros trabalhos que ainda analisaremos, Bruscky planejou e escolheu as locações. Ainda que o artista negue, diferentes autores associam suas excursões urbanas às estratégias situacionistas. Aparentemente despretensiosas, as excursões urbanas de Bruscky exploraram lugares banais da cidade, assim como o movimento dadá revelou a Paris do início do século XX.¹⁴⁸ Não era apenas a ampliação do campo, como explicou Krauss (1979), mas também significou a virada “da representação do mote à construção de uma ação estética a ser representada na realidade da

148 A primeira excursão dadá aconteceu no dia 14 de abril de 1921, às três da tarde, num dia de chuva. A ação, segundo Careri, foi esteticamente consciente, dotada de muitos comunicados da imprensa, proclamações, panfletos e documentação fotográfica. Apesar da polêmica e negativismo do grupo, essa foi a mais importante operação dadá sobre a cidade por ser o primeiro passo de uma longa série de excursões, deambulações e derivas que atravessaram vários outros movimentos artísticos ao longo do século como forma de antiarte. Percorrer o espaço urbano era utilizado como possibilidade de substituir a representação (objetificação) e, por isso, de atacar frontalmente o sistema de arte. (CARERI, 2017, p. 71-74).

141. Paulo Bruscky.
 Manuscrito do artista sobre o planejamento da exibição do material resultante da “experiência do caixão”: como seriam apresentados ao público o filme em super-8 e fotos, 1972.



142-144. Paulo Bruscky.
 Fotograma do filme Enterro aquático, 1972.

vida cotidiana”, explicou Careri. Deixava-se “de levar um objeto banal ao espaço da arte e passou[-se] a levar a arte – na pessoa e nos corpos dos artistas – a um lugar banal da cidade”. Esta iniciativa (operação) abria uma nova possibilidade de agir sobre a cidade, que também foi utilizada pelos surrealistas e pelos situacionistas (CARERI, 2017, p. 71 e 75).

As ações de Bruscky seguiam a essência dadaísta, na qual o inesperado, o caótico e o absurdo surgem espontaneamente no tecido urbano – diferentemente das deambulações surrealistas, que se propunham a caminhar pelo campo aberto, onde as marcas do tempo ou onde transformações burguesas ainda não haviam deixado marcas. Para Careri (2017), a cidade surrealista seria um organismo que produz e esconde no seu seio territórios a serem explorados, paisagens nas quais perder-se e experimentar sem fim a sensação do maravilhamento do cotidiano ordinário, como Bruscky também buscou nos espaços lúdicos do Recife: na ponte sobre o rio.

Dessas primeiras deambulações surrealistas, nascia a ideia de formalizar a percepção do espaço cidadão sob forma de *mapas influenciadores*, que também se pode reconhecer junto com a visão de uma cidade fluida (líquida) nas cartografias situacionistas. Segundo Careri (2017, p. 87), os situacionistas buscaram realizar mapas baseados em variações da percepção obtidas mediante o percurso do ambiente urbano, criados para compreender as pulsões que a cidade provoca nos afetos do pedestre.

Bruscky não produziu mapas, mas nos seus escritos e esboços, como os do *Enterro aquático I*, o artista planejou e calculou suas ações, isto é, elaborou um roteiro e identificou os marcos que guiavam seu caminhar no centro. No enterro foram as pontes, mas, como veremos nos trabalhos seguintes, os marcos podiam ser uma esquina, um edifício, uma praça, um monumento público. É dessa forma que Bruscky organiza a sua *deriva* (*dérive*), termo associado ao movimento da Internacional Situacionista, cuja ideia partia do se perder na cidade, que representava uma possibilidade expressiva concreta da antiarte e, portanto, um meio estético-político através do qual se subvertia o sistema capitalista do pós-guerra.

Comumente associado às performances urbanas, o grupo teve como uma de suas questões principais dar visibilidade à perda de um certo “caráter lúdico” nas cidades. Atuantes como críticos do Urbanismo moderno, através de seu Urbanismo Unitário (UU)¹⁴⁹ os situacionistas propuseram uma nova forma de apropriação e percepção da arte, Arquitetura e Urbanismo, segundo uma ótica que os aproximava da vida cotidiana, mas que, ao mesmo tempo, buscava trazer à tona a paixão e a emoção relacionadas à cidade.

O movimento não pretendeu ser visto como um grupo artístico propriamente dito,

¹⁴⁹ *Urbanismo Unitário* compreende a teoria do emprego conjunto de artes e técnicas que concorrem para a construção integral de um ambiente em ligação dinâmica com experiências de comportamento. (Internacional Situacionista - IS n. 1, junho de 1958)

ainda que afirmem a importância dos Dadaísmo e do Surrealismo para suas teorias,¹⁵⁰ pois sua ligação com a política e o Urbanismo era muito mais forte. Havia o desejo de propor uma revolução cultural mais ampla a partir da abolição da alienação cotidiana – revolução essa que Benjamin, conforme vimos na seção inicial, enxergou nas ideias surrealistas e que depois foi retomada pela IS, porém direcionada para o projeto da Arquitetura e do Urbanismo, como mostrou Elliott (2010). No texto sobre o Surrealismo, Benjamin (1929) relaciona a *flânerie* (o *flâneur*) com as deambulações surrealistas, ressaltando criticamente o potencial dialético revolucionário do Surrealismo e indicando os seus limites. Para Benjamin, as deambulações surrealistas estavam limitadas aos seus sonhos individuais em vez de lutarem pelo despertar dos cidadãos. Isso se relacionava ao que ele classificava como o mundo dos sonhos coletivos das mercadorias fetichizadas. Benjamin via as *Passagens* de Paris em estado de decadência, como o templo original da mercadoria capitalista onde se encontram os rastros das fantasias perdidas da pré-história da modernidade. Para escavar os seus segredos escondidos, Benjamin destacou alguns personagens, dentre os quais enfatizamos o colecionador e o *flâneur* por apresentarem interfaces com a prática da IS e revelarem formas de ler a cidade que as ferramentas da Arquitetura e do Urbanismo não conseguiam contemplar.

Ainda que a obra de Bruscky seja usualmente associada à prática da *flânerie*, destacamos o colecionador, personagem que, assim como o artista em questão, coleta não apenas elementos e fragmentos ordinários e aparentemente sem importância do cotidiano urbano do Recife, mas também os usa para criar situações que visam a impactar o cotidiano dos transeuntes das ruas da cidade. Bruscky, assim como os situacionistas, propunha-se a compartilhar um mesmo desejo revolucionário de origem surrealista, que ainda com grandes diferenças, conforme mostrou Careri (2017), mantinha a cidade como grande campo de interesse. Para os situacionistas, havia a proposta de uma arte total ou “arte integral”, que, segundo Debord, “só poderá realizar no âmbito do urbanismo” (DEBORD *apud* JACQUES, 2003, p. 19). Logo, a transformação da sociedade se daria por meio da intervenção nas estruturas urbanas e da revolução do cotidiano.

Nesse sentido, ao revistarmos alguns procedimentos ou técnicas desenvolvidas pelos situacionistas para ler e experimentar o espaço urbano, buscaremos compreender como as ações de Bruscky também podem ser lidas como janelas de visibilidades para entendermos melhor o Recife apresentado pelo artista.

Conforme mostrou Jacques (2003), à medida que os situacionistas afinavam suas

150 Os ideais do movimento foram publicados entre 1958 e 1969 em 12 números da revista IS, cujos primeiros seis volumes (até 1961) tratavam basicamente da arte e depois passando para uma preocupação mais centrada no urbanismo. Segundo Jacques (2003, p. 18), as preocupações se deslocaram “naturalmente” para a esfera política e, sobretudo, revolucionária, culminando na ativa participação do movimento nos eventos de Maio de 1968 em Paris. Além dos números da revista IS, inúmeros panfletos e das ações públicas foram realizados pelos situacionistas para divulgar suas ideias. Sobre as publicações, Ver: JACQUES, Paola. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS. *Arquitextos*. n. 035.05, ano 03, abr. 2003. Disponível em: <<http://vitruvius.es/revistas/read/arquitextos/03.035/696>>. Acesso em: 2 fev. 2022.

experiências urbanas, eles abandonaram a ideia de propor cidades como o Urbanismo moderno realizou. Tendo como meta a construção coletiva da cidade, eles elaboraram uma série de técnicas que envolviam a participação ativa dos cidadãos como prática da *deriva*, a experiência da *psicogeografia* e, principalmente, a ideia chave, inspiradora do próprio nome do futuro grupo, a “construção de situações” como experiências.¹⁵¹ Para Constant Nieuwenhuys, integrante do grupo,

estamos inventando técnicas novas; examinando as possibilidades que as cidades existentes oferecem; fazemos maquetes e mapas para as cidades futuras. Estamos conscientes da necessidade de aproveitar todas as invenções técnicas e sabemos que as construções futuras que desejamos precisarão ser suficientemente maleáveis para corresponder a uma nova ação dinâmica da vida, criando nosso ambiente em relação direta com modos de comportamento em constante mudança (CONSTANT, 1959b)

A deriva (*dérive*) é uma operação construída que aceita o destino, mas não se funda nele, uma vez que propunha aos habitantes das cidades apreender o entorno urbano de uma forma mais livre. O pedestre deveria andar sem uma direção pré-estabelecida, “descondicionando-se” dos seus hábitos e conceitos corriqueiros. A prática, nesse sentido, era uma poderosa ferramenta e estratégia por oferecer possibilidades de, simultaneamente, realizar o emprego qualitativo do tempo no espaço urbano de modo lúdico e identificar todo o peso do planejamento capitalista no espaço.¹⁵² Não é à toa que muitas das atividades propostas e realizadas pelo grupo voltavam-se para a tentativa de usar e subverter a cidade.

Por isso, como podemos ver pelas anotações e croquis de Bruscky, a sua deriva implicava também um estudo dos hábitos e das relações que os indivíduos estabeleciam com o ambiente de forma inconsciente.¹⁵³ Por isso a *psicogeografia*, segundo Debord, era importante, uma vez que compreendia

o estudo das leis exatas e dos efeitos precisos do meio geográfico planejado conscientemente ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos. O adjetivo psicogeográfico, que

151 No primeiro volume da revista *IS* (1958), os situacionistas escreveram um glossário (*Definições*) onde resumidamente são explicadas algumas das formas de ação do grupo, como, por exemplo, a deriva, a psicogeografia, o urbanismo unitário, a situação construída, o desvio e a decomposição. Ver: Jacques (2003, p. 65-66).

152 Os situacionistas viam a deriva como uma técnica que revelava a pobreza estrutural da cidade funcional e a monotonia da sobrevivência, mas também como uma oportunidade para transformar o mundo. Eles buscavam uma revolução que não se limitasse ao modelo tradicional de esquerda. Em vez disso, usavam práticas como deriva, situações, desvio e psicogeografia para criar um laboratório de transformação que unia a vida cotidiana presente com a visão de uma vida totalmente diferente. Eles acreditavam que essa transformação não deveria esperar a destruição do capitalismo, mas, sim, começar no presente e continuar após a revolução. Assim, as técnicas situacionistas não apenas desafiavam o *status quo*, mas também criavam um elo entre o presente e o futuro desejado.

153 No volume 2 da revista *IS*, Guy Debord apresentou a *Teoria da deriva*, em que explica os diversos procedimentos que compreendem a técnica da deriva. Segundo ele, o conceito da deriva está indissolivelmente conectado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo. O texto não visa fechar ou reduzir quais procedimentos determinam a técnica, mas objetiva sobretudo diferenciar das noções de viagem e passeio. Ver: Jacques (2003, p. 87-91).

guarda uma impressão interessante, pode, portanto, ser aplicado aos dados estabelecidos por esse gênero de pesquisa, aos resultados de sua influência sobre os sentimentos humanos e até, de modo mais geral, a qualquer situação ou conduta que pareçam provir do mesmo espírito de descoberta. (DEBORD, 1955, p. 39).

São detalhes que, despercebidos ou desprezíveis, mostram outros elementos do quadro urbano que estão em direta ligação com as sensações que eles provocam. Por exemplo:

A brusca mudança de ambiência numa rua, numa distância de poucos metros; a divisão patente de uma cidade em zonas de climas psíquicos definidos; a linha de maior declive – sem relação com o desnível – que devem seguir os passeios a esmo; o aspecto atraente ou repulsivo de certos lugares; tudo isso parece deixado de lado. Pelo menos, nunca é percebido como dependente de causas que podem ser esclarecidas por uma análise mais profunda, e das quais se pode tirar partido. As pessoas sabem que existem bairros tristes e bairros agradáveis. Mas estão em geral convencidos de que as ruas elegantes dão um sentimento de satisfação e que as ruas pobres são deprimentes, sem levar em conta nenhum outro fator (DEBORD, 1955, p. 41).

A ideia de construir situações propõe que a vida cotidiana possa incitar paixões que provocam um sentido de jogo no espaço urbano, onde, apesar da repetição de hábitos, abre-se sempre um espaço para o aleatório, o incontrolável, o apaixonante.

A vida do homem é uma sequência de situações fortuitas e, embora nenhuma delas seja exatamente semelhante a outra, são em sua imensa maioria tão indiferenciadas e insossas que dão a impressão de serem iguais. O corolário desse estado de coisas é que raras situações interessantes que conhecemos numa vida retêm e limitam rigorosamente essa vida. Devemos tentar construir situações, isto é, ambiências coletivas, um conjunto de impressões determinando a qualidade de um momento (DEBORD, 1957, p. 56).

Assim, é evidente que a proposta de Bruscky está em sintonia com a ideia de situação dos situacionistas, uma vez que ambos reconhecem a importância de refletir sobre sua integração na cidade. Para ambos, “a situação, estreitamente articulada no lugar, é toda espaço-temporal” da experiência cotidiana vivida (IS, 1960b, p. 122). A situação construída – a performance na ponte, por exemplo – trata todo espaço como performance e os espectadores (transeuntes) como *performers*.

A construção da situação da situação começa após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo. [...] Percebe-se como as melhores pesquisas revolucionárias na cultura tentaram romper a identificação psicológica do espectador com o herói, a fim de estimular a agir... A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do público, senão passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não são chamados de atores,

mas num sentido novo do termo “vivencia dores” (IS, 1958, p. 62).¹⁵⁴

Assim, o criar situações no ambiente urbano remeteria à noção de “jogar”, que para os situacionistas compreende uma atividade relacionada com o perceber, vivenciar e construir as cidades, em que o jogador – a população – desempenha uma posição ativa nas decisões. A performance, logo, conduz o transeunte ordinário à esfera de produtor “quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores” (BENJAMIN, 1934, p. 141-142). Esse jogar, significava, portanto, sair deliberadamente das regras e inventar as próprias regras. Tanto para o grupo francês como para o contexto brasileiro, e sobretudo periférico, do Recife, isso representava a libertação criativa das construções socioculturais por projetar ações estéticas e revolucionárias que agiam contra o controle social. Conforme mostram Careri (2017) e Jacques (2003), as teorias situacionistas tinham forte crítica ao sistema de consumo e produção capitalista. Por isso, a construção de situações era o modo mais direto de realizar na cidade novos comportamentos e de experimentar na realidade urbana os momentos do que teria podido ser a vida numa sociedade mais livre.

A construção dessas situações está diretamente ligada à deriva psicogeográfica – ou seja, é uma possibilidade pela qual se adentra a cidade, revelando todas as suas camadas, e é um modo pelo qual se constrói uma forma lúdica de reapropriação do território. Por meio das ações de Bruscky, a cidade pode ser encarada como jogo a ser utilizado para o próprio contentamento, um espaço para ser vivido coletivamente e para experimentar comportamentos alternativos; perder o tempo útil para transformá-lo em tempo lúdico-construtivo, explicou Jacques (2022).

3.3.2 Arte/Pare (1973)

Simples, despercebida, porém impactante. Estas são algumas das atribuições da performance realizada na Ponte da Boa Vista (1863), que liga os bairros da Boa Vista e Santo Antônio, no centro do Recife. Era um dia de sol, o artista estendeu uma faixa vermelha em dois pontos da ponte, interrompendo o fluxo de automóveis e pedestres por aproximadamente quarenta minutos. O trabalho foi registrado por meio de fotografia e um vídeo filmado

154 É importante destacar que a criação de situações dentro do pensamento situacionista se propõe ir além do “uso unitário de meios artísticos” como foram as ações de surrealistas, dadaístas ou como vários artistas que saíram para ruas e espaços livres das cidades. Para Debord, “as perspectivas de ação sobre o cenário chegam, no seu último estágio de desenvolvimento, à concepção de um urbanismo unitário” (DEBORD, 1957, p. 57). Todavia, ainda que amplamente citada e apontada como elemento chave para os situacionistas, seu conceito não é preciso, ainda que haja um esforço em detalhá-la – como no ensaio *Questões preliminares à construção de uma situação* (IS in JACQUES, 1958b, p. 62-64), em que a noção de situação é posta como forma ampliada aos meios artísticos, mas para a formação de uma ambiência ao envolver “concomitantemente uma unidade de comportamento temporal”, ou seja “gestos contidos no cenário de um momento”. Conforme destaca Simon Sadler (1999, p. 105-107), e reitera Vanessa Grossman (2006, p. 67-83) em seus estudos sobre os situacionistas e a cidade, não há uma noção clara ou registro sobre como as situações efetivamente funcionam ou como elas deveriam funcionar.

em super-8 mm (2'30'')¹⁵⁵ e documenta a reação dos transeuntes diante do inesperado fechamento da ponte. Diante do bloqueio, nota-se que pedestres e motoristas, em seus carros, pareciam reticentes: parar? Ignorar o estranho elemento? Rasgar a fita e continuar seu trajeto? A maioria dos carros optou por parar, causando um enorme congestionamento nas redondezas da ponte.

De caráter experimental, o filme¹⁵⁶ é, segundo o artista, um vídeo de registro. Sem som, o filme possui temática e uma relação câmera-artista similar aos primeiros filmes do início do século XX (como os filmes dos irmãos Lumière), que registraram um novo fenômeno tipicamente urbano: a multidão em movimento na cidade. O filme de Bruscky também segue esse caráter documental com as imagens do cotidiano do centro: a materialidade da cidade naquele tempo, os personagens que circulavam e frequentavam a região central, como mostram alguns hábitos sociais.

Em *Arte/Pare* não era o movimento que atraía artista e câmera, típico da fase de encantamento do fenômeno urbano do primeiro cinema. O que interessava era a interrupção, o acaso, o inesperado, que, segundo Bruscky, determinava o transeunte parar e tomar uma decisão não esperada. A pausa, segundo o artista, era um meio pelo qual os espectadores – pessoas aleatórias – poderiam romper com a “ordem” do cotidiano.

O filme e as fotografias registram a reação das pessoas frente a uma situação construída pelo artista. No álbum (imagens 145 a 160), observa-se essa lógica de planejamento da situação – performance –, característica comum tanto ao trabalho analisado anteriormente quanto a outros não apenas pela escolha da ponte, um dos principais símbolos da cidade devido à sua plástica,¹⁵⁷ mas também pela importância dentro do traçado viário, conforme mostra a segunda imagem do álbum (imagem 146). A ponte faz a ligação entre as ruas Nova (bairro de Santo Antônio) e da Imperatriz (bairro da Boa Vista), um dos principais eixos de comércio e fluxo de pessoas desde os anos 1920, conforme vimos na seção anterior. O traçado ainda remanescente dos tempos de colônia é ladeado por sobrados estreitos e profundos, mas pela imagem já se percebe a presença de edifícios modernos e em altura, cuja plástica confirmavam uma outra lógica arquitetônica, conforme demonstrou Oliveira (2017, 2022).

O vídeo não foi filmado em plano contínuo; há vários cortes que detalham as diferentes posições que a fita foi estendida na ponte. Conforme mostram as imagens (álbum e vídeo),

155 O vídeo está disponível no canal do artista na plataforma YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HbQs2hYgE2I>>. Acesso em: jan. 2023.

156 Segundo sinopse fornecida pelo artista: “filme documentando a realização de um projeto de arte na rua de Paulo Bruscky, que consiste na inauguração da Ponte da Boa Vista, construída em 1633, colocando uma enorme fita cor de rosa com um laço na cabeceira da ponte e faixa/calçada de pedestres, fazendo com que o tráfego do centro da cidade ficasse congestionado durante vários minutos e criando situações inusitadas para os transeuntes – 2'30”, cor, mudo, super-8”.

157 A ponte é um símbolo na cidade seja pela sua História, seja por sua técnica e materiais utilizados: viga invertida em aço. Sobre a História da ponte, ver: REYNALDO, Maria de Oliveira. **As cabeceiras das pontes segundo seus padrões formais: o caso do centro da cidade do Recife/Brasil, do século XVII ao XX.** Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano). Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

a viga da ponte é um elemento (septo) que segrega os fluxos de pedestres dos veículos. Talvez por isso, Bruscky tenha estendido a fita em diferentes posições e tempos. Na primeira situação, conforme foi apresentado no vídeo, a fita está na cabeceira da ponte, junto à Rua da Imperatriz, bloqueando o fluxo único de carros que vêm do bairro de Santo Antônio para Boa Vista. As fotos e imagens estão voltadas contra o fluxo de carros, a ponte e o rio são elementos articuladores da situação, pouco se vê da materialidade da cidade que ladeia as duas margens. A escolha do ângulo dá destaque aos edifícios da Rua do Sol e da Rua Nova, e o desenho da ponte enquadra tais edifícios como uma janela que abre para uma paisagem longínqua.

A cidade apresentada no filme não é revelada pelas paisagens panorâmicas que a localização (a Ponte da Boa Vista) permite, mas por fragmentos que são apresentados sobretudo pelos edifícios que ladeiam o Rio Capibaribe. Os edifícios mostram os diferentes tempos da Arquitetura do bairro de Santo Antônio. Há edifícios que pertencem ao conjunto da Avenida Guararapes, sobrados como o edifício que na época abrigava a loja A Primavera,¹⁵⁸ um importante marco da paisagem do centro, como mostram as fotografias de Alexandre Berzin e Wilson Cordeiro Cunha de meados dos anos 1950 (imagens 161 e 162).

Na ação, a materialidade da cidade divide o protagonismo com o público que cruzava a ponte, trazendo a reflexão sobre o sentido do lugar estar na interrelação entre a materialidade da cidade (ponte) e pessoas. Ao propor a pausa, Bruscky produziu um desvio, em que a alteridade dos cidadãos frente a cidade é chamada. As alusões à pausa como um momento de freio na velocidade, que nos anos 1960 parecia acelerar o ritmo de vida com os avanços tecnologias de comunicação e transporte, são evidentes e povoam o imaginário artístico da época. A atenção voltava-se para o ir e vir, que ao ser interrompido dá tempo ao transeunte para perceber a paisagem que para muitos se fazia despercebida.

A efemeridade da performance, como falamos anteriormente, é uma preocupação chave para Bruscky, assim como sua necessidade de que aquele instante perdurasse, como se lê pelos registros cuidadosamente organizados pelo artista. Como um bom colecionador e preocupado com a memória, o álbum de fotografia do *Arte/Pare* é um exemplo disso por rememorar um hábito cultural universal, o de guardar e eternizar locais, pessoas e situações da vida. A ação rendeu quinze fotografias no formato 10x15 cm que formam um álbum em

158 A loja A Primavera pertencia a uma rede com lojas em todo Nordeste. Em Recife, a sua localização, na esquina das ruas Nova e do Sol, confirmam a importância. Conforme as propagandas publicadas nos jornais da época, os produtos vendidos variavam entre tecidos e vestuário para um público de maior poder aquisitivo. Estima-se que o edifício originalmente seja de 1939. Até o final dos anos 1960, o edifício ainda guardava características arquitetônicas típicas dos sobrados ecléticos do Bairro do Recife, com os andares bem marcados pelas linhas de janelas, que davam ritmo e dinamismo à fachada. Sua remodelação, que deve ter ocorrido no final da década de 1960, alterou completamente a fachada, mantendo apenas a altura e volume prismático do edifício. A nova fachada seguia as linhas do conjunto da Guararapes, porém com a fachada praticamente fechada para rio – empena cega – e a integração de uma obra de arte, o *Painel Floral* (1968) do artista plástico Francisco Brennand. A modernização do sobrado adequou sua fachada à linguagem da Arquitetura moderna mostrando não apenas que a loja mantinha seu poder econômico, mas que podia ser lida como um sintoma que a região ainda era um polo comercial.



145-150. Paulo Bruscky

Arte/Pare, 1973.

(álbum com 16 páginas).

páginas 1 a 6.



151 a 156. Paulo Bruscky
Arte/Pare, 1973.
 (álbum com 16 páginas).
 páginas 7 a 12.



157-160. Paulo Bruscky
Arte/Pare, 1973.
 (álbum com 16 páginas).
 páginas 13 a 18.

mesmo tamanho e que foram organizadas (montadas) para (re)contar os quarenta minutos que pararam o centro do Recife.

A ação marcava os 340 anos de aniversário da ponte, uma situação lúdica que, conforme apontou Freire (2006, p. 88), terminou por boicotar a suposta “ordem” do cotidiano dos recifenses por cerca de quarenta minutos. Aqui vemos a reinauguração da ponte como a representação de um presente dado pelo artista para os transeuntes da cidade: a ponte como um lugar para a cidade, conforme refletiu Heidegger (2001). A ludicidade do evento deixava evidente também como o artista se apropriava ironicamente do ritual de inauguração comum aos eventos públicos. A faixa na ponte não era apenas para lembrar a data comemorativa, mas para chamar a atenção das pessoas sobre seu papel no jogo social. A ponte é local de passagem. O que fazer quando se interrompe essa atividade ordinária? A imagem lúdica do “ir e vir” funciona como representação não apenas da privação das atividades básicas dos cidadãos em uma cidade em estado de sítio, mas, sobretudo pela perspectiva situacionista, abre-nos um olhar sobre o poder de decisão dos cidadãos de subverter as normas sociais estabelecidas e questionar a forma como as pessoas são controladas pelas instituições e pelo sistema capitalista. Cortar, passar por baixo ou voltar são reações tomadas pelo usuário indiferente a situação de interrupção e bloqueio.

Essa atitude, segundo os situacionistas, coloca a cidade como um espaço onde as pessoas podem experimentar novas formas de vida e comportamento. O lúdico evocado por Bruscky, se visto pela lógica situacionista, seria uma alegoria para se praticar a *deriva* – uma forma de explorar a cidade livremente –, que permite que as pessoas encontrem novos caminhos e perspectivas no seu cotidiano. Logo, ao induzir a deriva, o artista propõe uma forma de libertar-se da opressão do sistema e de experimentar a cidade de maneira lúdica e criativa (IS, 1958c, p. 60-61).

Assim, a faixa estendida por Bruscky e as diversas reações podem ser lidas como uma forma de resistência política – guerrilha –, o mesmo que Benjamin (1929) enxergou na literatura surrealista e os situacionistas na deriva, uma vez que a sociedade controladora e as intuições não conseguem lidar com a subversão lúdica. Ainda que vejamos proximidades, é importante afirmar que há diferenças significativas na abordagem de ambos. Enquanto os situacionistas enfatizam a importância do lúdico na cidade como um espaço público e comunitário, Benjamin (1935-1936) vê o lúdico como uma forma de recuperar a aura da arte e da cultura, ameaçadas pelo avanço da técnica e da produção em massa; ameaça essa que não é temida pelos situacionistas. Em resumo, ainda que com abordagens diferentes quanto ao papel e à importância do lúdico na sociedade e na cultura, tanto para Benjamin quanto os situacionistas o lúdico é uma forma de subverter as normas sociais e de resistir à opressão do sistema, usada por Bruscky quando parou o centro do Recife. O lúdico na urbe, então, pode ser visto como uma forma de reivindicar a cidade como um espaço público e comunitário onde as pessoas podem experimentar a liberdade e a criatividade.

Ainda que Bruscky classifique as fotografias reunidas como um caderno-registro,



161. Alexandre Berzin.
Rua do Sol e Ponte da Boa Vista, s/data.

162. Benício Dias.
Ponte da Boa Vista, 1940.

vemos que sua organização não é aleatória; há um trabalho de montagem por meio do qual, seja pela escolha das fotos, seja por sua ordem de apresentação, confere-se ao caderno maior função do que a do registro. Benjamin, no texto *Pequena História da fotografia* (1931, p. 98), refletiu sobre o “fascínio exercido pelos álbuns de velhas fotografias” e sobre o papel da montagem dos álbuns pela seleção e organização, argumentando que essa escolha afeta a forma como vemos e entendemos o passado e o presente. Benjamin sugeriu que a montagem de álbuns de fotografias poderia ser vista como uma forma de escrita visual, que permite a criação de narrativas e interpretações a partir das imagens, como vimos na seção inicial. Logo, a montagem das fotos realizada por Bruscky não era desprezível, mas uma silenciosa narrativa da experiência urbana, que representava um novo significado ao abrir novas possibilidades de entendimento da situação.

Não apenas o local, a data, mas sobretudo o comportamento das pessoas compõe o quadro compositivo da ação *Arte/Pare*. Os diferentes personagens que podemos reconhecer nas fotografias e vídeo são uma terceira camada que monta a cena, assim como explicou Baxandall (2006) sobre os elementos compositivos de um quadro. Não somente a heterogeneidade arquitetônica e urbana do centro – devido aos diferentes tempos e tipos – conferia dinamicidade às imagens do Recife, mas também os diferentes personagens revelavam quão diverso e vivo era o centro da cidade.

O caderno de fotos tem dezesseis páginas. A primeira, a capa (imagem 145), apresenta o local da ação, a ponte vista a partir do seu eixo em direção à Rua Nova, que também centraliza a foto; ao fundo veem-se o edifício da loja A Primavera, com seu letreiro em neon vermelho, e o sobrado mais baixo azul com a empena lateral. Por trás do sobrado há o letreiro do banco Banorte, e eles compõem um portal de entrada para a Rua Nova, com o Edifício SulAmérica¹⁵⁹ ao fundo – um exemplo de edifício em altura de meados dos anos 1930. Na foto não há veículos na ponte, apenas pessoas que caminham pela rua e calçadas.

A segunda fotografia (imagem 146), parece ser um postal com vista aérea dos bairros de Santo Antônio e Boa Vista, enfatizando os eixos que ligam os bairros: Avenida Guararapes – Ponte Duarte Coelho – Av. Conde da Boa vista e Rua Nova – Ponte da Boa Vista – Rua da Imperatriz. As fotografias seguintes (imagem 147-160) parecem narrar o evento: primeiro a faixa estendida vários ângulos do tráfego interrompido e a aglomeração crescente de pessoas junto à fita. Na única foto com dupla exposição (imagem 151), cujo processo não sabemos se foi acidental, vê-se o fluxo de pedestres da margem direita sobreposto à imagem do fluxo de carros. A confusão entre as imagens representa o caos urbano como aquele provocado pelo artista.

159 O Edifício SulAmérica (1936), na atual Praça da Independência, é projeto do arquiteto italiano Roberto Capello. Em artigo publicado sobre a transformação urbana do Recife, Fernando Diniz Moreira (2016) indicou a presença do edifício como um dos primeiros exemplos dos edifícios em altura dos anos 1930 no bairro de Santo Antônio. O edifício tem sete andares e se destaca pelas linhas das cornijas marcando os andares, pelas persianas retráteis e pela pronunciada laje de cobertura que coroa os dois edifícios.



163. Fotogramas do filme *Arte e Pare*, 1973.

Há diferentes tipos de transeuntes com diferentes vestuários: mulheres, homens, crianças, idosos, diferentes idades e gêneros. Há homens de gravata, paletó e maleta, homens de calças e camisas de botão (com e sem manga), roupas lisas, listradas e estampadas; uns portam pastas, outros sacolas de palha como as de feira. Há mulheres de saias compridas, saias curtas, calças e camisas, vestidos compridos e curtos. Essa diversidade, que foi também amplamente explorada pelos filmes do Ciclo Super-8, como vimos anteriormente, mostrava como o centro era frequentado por diferentes públicos: homens de negócios, comerciantes, donas de casa, jovens e até religiosos. As imagens eram de um Recife urbano com a multidão a ir e vir pelas pontes, os ônibus e carros, as propagandas, publicidade, e ainda que os personagens populares fizessem parte dessa atmosfera, não eram mais eles que chamavam a atenção.

Por meio das fotos, mas sobretudo do vídeo, consegue-se ver a dança do comportamento social das ruas do Recife dos anos 1970. Se os carros pararam no fechamento da ponte, a fita no passeio não parece ter surtido o mesmo efeito: rapidamente os pedestres levantaram e depois romperam a faixa (imagem 154 a 157). É apenas no vídeo que Bruscky aparece terminando o laço. Ainda que a atenção do vídeo se volte para o fluxo de pessoas e veículos, as pessoas caminhando e a faixa as obrigando a parar, não podemos deixar de notar a imponência da ponte, que naquela época ainda não abrigava comércio ambulante, mas que já abrigava a população em situação de rua, conforme vemos pela presença do homem, o único personagem que de lá fez seu local (imagem 163).

A atenção à presença do homem em situação de rua na ponte aponta para o que Benjamin diz ser um dos símbolos da opressão e da exploração do sistema capitalista, conforme vimos na seção inicial. A figura do “mendigo” representa para Benjamin (2009) a exclusão e a marginalidade resultantes da lógica do capitalismo, na qual as pessoas são vistas como meros objetos econômicos, desprovidos de valor pessoal e social. A sua presença é como um lembrete do fracasso da sociedade em proporcionar o bem-estar para todos, especialmente àqueles mais vulneráveis. Para Benjamin, o capitalismo é incapaz de garantir a justiça social, sendo a pobreza e a exclusão consequências inerentes a esse sistema.

A faixa vermelha, a protagonista da cena, pode ser lida como um elemento lúdico que evocava várias narrativas para a experiência de cruzar a Ponte da Boa Vista nos anos 1970. Por meio da fita, de símbolo à alegoria, a ação por ser lida como uma forma de comunicação do artista, um desvio que propunha tirar o espectador/transeunte do estado de inércia diante do contexto social, político, urbano.

Por meio da faixa vermelha o artista cria uma situação e impõe ao transeunte uma reação. Romper com o que foi imposto no contexto dos anos 1970 torna-se um ato político. A ponte, para além de lugar de passagem, é um lugar e um elemento articulador da paisagem do centro do Recife. Dela se conectam diversos tempos da cidade que estão registrados na Arquitetura e Urbanismo circundante: os velhos sobrados e ruas estreitas, os edifícios modernos em altura com arte integrada à sua arquitetura, nos neons de propaganda, os

automóveis motorizados por onde passam uma diversa gente.

3.3.3 O que é arte? Para que serve? (1973)

Inusitada, curiosa e provocativa são algumas das palavras que expuseram as reações do que foi a performance que atraiu a atenção dos pedestres que circulavam entre a Avenida Conde da Boa Vista e a Rua 7 de Setembro, importantes vias do bairro da Boa Vista. O artista portando uma placa presa ao seu corpo caminha pelas ruas do bairro e por fim entra na Livraria Moderna, onde se expõe na vitrine como um produto. Na placa, há duas perguntas: *O que é arte? Para que serve?* Segundo as fotografias que registraram a ação, uma multidão de curiosos formou-se na frente da livraria para ver o produto não era um livro ou produtos de papelaria, mas era um homem, o artista Paulo Bruscky.

A Livraria Moderna¹⁶⁰ estava localizada num importante cruzamento entre a Avenida Conde da Boa Vista e Rua 7 de Setembro, no pavimento térreo de um edifício com pouco mais de seis andares. A esquina abrigava edifícios de diferentes tempos e perfis, que seguiam a tipologia da avenida: torres isoladas no lote e a presença de galerias no térreo, conforme explicaram Ferraz, Moreira e Mota (2023) em artigo sobre os arranha-céus no Recife. Para além da diversidade arquitetônica, a rua era um importante ponto de cultura do bairro, seja pela presença da Livro 7,¹⁶¹ seja pelos bares onde a cena cultural se encontrava. Conforme vimos, o bairro da Boa Vista era para onde boa parte da população se deslocava, atraídos por uma tradição comercial que sobrevivia desde o início do século com o eixo Rua da Imperatriz-Rua Nova e suas transversais (ruas 7 de Setembro e do Hospício), mas sobretudo pela Conde da Boa Vista, que era um importante corredor viário e novo eixo de expansão comercial e residencial do centro. Foi nessa cartografia que o artista adentrou.

A obra também foi planejada e mediada pelas tecnologias e rendeu um caderno de fotografias, único material que documenta os vários momentos da ação. Esse caderno – o álbum – contém dezoito páginas (imagens 164-181) e, segundo o artista, compreende o registro da ação, e não a obra em si, ainda que o material seja apresentado em várias exposições de Bruscky. Assim como no trabalho anterior, o álbum compreende um trabalho de montagem em que o artista ordenou as imagens como quem parece remontar as etapas da performance: artista chegando à livraria, dentro da vitrine e fora da livraria. Esse cuidado

160 A Livraria Moderna possuía duas lojas localizadas na região central do Recife durante a década de 1970. A primeira está localizada na Rua Duque de Caxias, 223, no bairro de Santo Antônio; a segunda, onde Bruscky realizou a performance, abriu em 1970, segundo noticiou o *Diário de Pernambuco* nos dias 15 e 16 de novembro de 1970.

161 A livraria foi fundada por Tarcísio Pereira e funcionou por 30 anos. Além de livraria, a Livro 7 abrigou a Galeria Art7, aberta em 7 de julho de 1970, onde Bruscky expôs trabalhos e realizou algumas ações. Reportagens publicadas pelo *Diário de Pernambuco* (de 19 de outubro de 2020) e no *Jornal do Commercio* (31 de janeiro de 2021), resgata-se o papel da livraria para a cena local, como retrato de um Recife plural, afetoso, político e cultural.

fica explícito também na apresentação visual do álbum, como se percebe pela preocupação de fazer uma capa e fundo. Ambos estão em azul real, e na capa há uma imagem centralizada da placa *O que é arte? Para que serve?*, que o artista levava pendurada ao seu corpo, com o ano abaixo (1978). Já no fundo há um carimbo muito utilizado pelo artista nas suas obras de arte correio, em que se lê seu nome e seu endereço da caixa-postal (CP-850, Recife-PE-Brasil), além de uma anotação feita em caneta à mão identificando Ângelo José como o autor das fotos.

O miolo do álbum apresenta as várias etapas da performance. A segunda imagem (imagem 165) amplia a informação da capa, é Bruscky sentado com a placa em um banco dentro da livraria. O banco é como o das praças e parece fazer essa conexão entre o público (a rua) e o privado (a livraria), como os que existiam na Livro 7 naquela época. A terceira imagem (imagem 166) é o artista atravessando a avenida, como podemos reconhecer pela largura da via e pela presença da divisória – gelo baiano – que separa os fluxos de veículos. Ao fundo está o Edifício Iran.¹⁶² Na sua calçada transitam diferentes perfis de usuários que, assim como o artista, atravessam a avenida indo em direção à esquina da livraria. Na imagem, a vista do pavimento térreo do edifício em vidro com esquadrias escuras contrasta e dá destaque ao comércio ambulante que ocupa a calçada. As imagens seguintes (imagens 167 a 175) compreendem diferentes vistas do artista, já posicionado na vitrine da livraria, e das pessoas na frente da vitrine, que olham curiosas para a o artista posando como um manequim com sua placa.

O espaço era reduzido e limitava os movimentos do artista, sendo notável seu desconforto naquele lugar – que poderia ser atribuído, também, pelo confronto que sua ação representava ao questionar o sistema de arte e o sistema capitalista, como denunciou Benjamin (2009, p 492) ao analisar as imagens do homem sanduíche e da vitrine como elementos essenciais da perpetuação da sociedade de consumo.

Isso porque, para Benjamin (2009, p. 54, 230, 414), nas vitrines, quando analisou a experiência das *Passagens*, a arte estava posta a serviço do comércio, visto que a vitrine é uma forma de apresentação de objetos que buscam criar uma experiência visual, sensorial e, sobretudo, sedutora do produto com o transeunte, estimulando seu desejo de consumo.

Nessa virada da história, o comerciante parisiense faz duas inovações que transformam o mundo da moda: a vitrine e o empregado masculino (*o calicot*). A vitrine, que lhe faz enfeitar seu estabelecimento do térreo às mansardas, e sacrificar trezentas varas de tecido para engulandar sua fachada como um navio almirante; o empregado masculino, que substitui a sedução do homem pela mulher, como haviam imaginado os lojistas do Antigo Regime, pela sedução da mulher pelo homem, muito mais psicológica. Acrescentemos o preço fixo, marcado ao lado da mercadoria.

162 Segundo dados coletados no Sistema de Informação Geográfica (SIG) da Prefeitura do Recife, o Edifício Iran foi construído em 1957, é de uso misto e possui 13 pavimentos (térreo com lojas e nove pavimentos inicialmente de uso residencial).

Calicots: “Há pelo menos 20.000 em Paris... Um grande número desses vendedores fez seu curso de humanidades...; vê-se mesmo entre eles pintores, arquitetos que romperam com o ateliê e tiram um partido maravilhoso de seus conhecimentos... desses dois ramos da arte para a edificação das vitrines, para a disposição dos desenhos das modas, para a direção das modas a criar.” Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e Siècle*, III, Paris, 1867 (verbete calicot), p. 150 (BENJAMIN, 2009, p. 92 e 93).

Para Benjamin, a arte a serviço do comércio¹⁶³ é lida como uma característica da sociedade de massa e do capitalismo por ser uma forma de manipulação dos consumidores, que são levados a comprar objetos por sua aparência e não por sua utilidade ou significado. A vitrine seria uma forma de fragmentação do mundo, pois apresenta os objetos de maneira isolada, sem considerar seu contexto ou significado. A vitrine, assim, é vista como uma forma de aumentar a alienação dos indivíduos na sociedade de massa e no capitalismo, como Benjamin identificou nas vitrines das *Passagens* parisienses.

A escolha de uma vitrine de uma livraria, cujo produto principal é o livro, expunha não apenas uma contradição da identificação com a mercadoria, que para Benjamin é fundamentalmente uma identificação com o valor de troca, mas lançava o papel da arte (e, portanto, da cultura) ao confrontar o sistema. Desde o caminhar, a entrada na vitrine e sua saída podem ser lidas aqui como uma ruptura do que Benjamin vê como destino do *flâneur*, um dos personagens que, conforme vimos, é um personagem central das *Passagens*. No caminhar como performance há uma intenção e ação, ainda sem destino e sem direção. O *flâneur* conseguia perceber as contradições da sociedade moderna, como vemos na experiência de Bruscky. Por meio desta, assim como Benjamin fez com o *flâneur*, pode-se examinar as transformações sociais e econômicas em curso na cidade, como a ascensão do capitalismo, a alienação do trabalho, a mercantilização da vida e as consequências da modernidade.

Basicamente, a empatia pela mercadoria é empatia pelo próprio valor de troca. O *flâneur* é o virtuose desta empatia. Ele leva para passear o próprio conceito de venalidade. Assim como sua última passarela é a loja de departamentos, sua última encarnação é o homem-sanduíche

163 Sobre a composição da vitrine, Benjamin fez relação com as exposições universais: “Técnica da exposição: Uma regra fundamental, que logo se percebe através da observação, é que nenhum objeto deve ser colocado diretamente no solo no mesmo nível das vias de circulação. Os pianos, os móveis, os instrumentos de física, as máquinas devem ser exibidas sobre um pedestal ou um piso elevado. As instalações que convêm empregar compreendem dois sistemas bem distintos: as exposições em vitrines e aquelas ao ar livre. De fato, certos produtos devem, por sua natureza ou por seu valor, estar ao abrigo do ar ou da mão; outros ganham em ser expostos a descoberto.” (BENJAMIN, 2009, p. 230)



164-169. Paulo Bruscky
O que é arte? Pra que serve?, 1973.
 (álbum com 18 páginas).
 páginas 1 a 6.



170-174. Paulo Bruscky
O que é arte? Pra que serve?, 1973.
 (álbum com 18 páginas).
 páginas 7 a 12.



175-181. Paulo Bruscky
O que é arte? Pra que serve?, 1973.
 (álbum com 18 páginas).
 páginas 13 a 18.

(BENJAMIN, 2009, p. 492).¹⁶⁴

Enquanto o *flâneur* busca compreender a cidade e seus habitantes, o homem-sanduíche é uma representação da transformação da cidade em um espaço de propaganda e de consumo. Bruscky manipulava essas duas representações, colocando-as em outras situações, assim como Benjamin via na figura do colecionador ao manipular seus objetos,

um colecionador que manuseia os objetos de sua vitrine. Mal segura-os nas mãos, parece estar inspirado por eles, parece olhar através deles para o longe, como um mago. (Seria interessante estudar o colecionador de livros como o único que não necessariamente desvinculou seus tesouros de seu contexto funcional.) (BENJAMIN, 2009, p. 241).

A sequência de fotos do artista dentro da vitrine confirmava essa provocação com a própria ideia de definição e de julgamento – não apenas *o que é arte?* e *para que serve?* mas sobretudo: *ela está à venda?*. Assim como em obras anteriores, Bruscky apelava para ironia para convidar os transeuntes do bairro da Boa Vista a refletir sobre a questão. Novamente a situação criada pelo artista remonta aos procedimentos situacionistas, em que a ideia de interromper o ir e vir dos transeuntes diante da vitrine da livraria contradizia a ideia de consumo analisada por Benjamin.

A escolha por uma livraria, e não por uma loja de departamentos ou produtos variados, chama a atenção para o papel da cultura e da arte dentro daquela cartografia. Ainda que a ação de Bruscky levasse para as ruas e convidasse um público ordinário para refletir sobre o papel social da arte, questão latente para os artistas contemporâneos a Bruscky, neste trabalho buscamos entender a significância e intenções da escolha do artista pelo lugar – essa nova cartografia –, visto que muitas de suas performances aconteceram no bairro de Santo Antônio e nas pontes que o ligam ao bairro da Boa Vista.

Nessa ação, o artista manipulou várias imagens e personagens citadinos que revelam não apenas os encantos e desencantos da modernidade, mas sobretudo o poder da arte em jogar, ironizar e reverter imagens produzidas pelo capitalismo. Através dela, as invisibilidades da modernidade tornam-se visíveis, revelando suas contradições. Por meio do choque de imagens, o artista retirava o público ordinário à margem do sistema capitalista e de arte, dando um protagonismo diante da ação e reafirmando a importância da arte como meio atento e crítico ao seu tempo e contexto urbano.

164 Benjamin (2009), em várias passagens, expõe os contrastes entre as passagens e a lojas de departamento. Nas passagens, que tinham uma modernidade limitada, o pedestre possuía uma oportunidade de locomoção que não o imergia completamente nas malhas da racionalidade comercial. Ainda que as vitrines com mercadorias despertassem o desejo de consumo, essas ruas atraentes para compras eram encontradas apenas em alguns lugares isolados na cidade. Entre o desejo de comprar e a realização da compra em si, havia um elemento faltante: a revolução no transporte, a redefinição do comércio, a renovação urbana e a transformação financeira. Com o surgimento das lojas de departamento é que o consumidor começou a se sentir como massa pela primeira vez.

3.3.4 Estética do camelô (1982)

Experimental, hipnotizante e crítico. *Estética do camelô*¹⁶⁵ é um trabalho produzido e filmado em super-8 por Bruscky em 1982. O filme, mudo e colorido, reúne ao longo de aproximadamente 2'30" uma coletânea de imagens do comércio popular do centro do Recife. Realizado após sua temporada nos Estados Unidos e Europa, a película pode ser lida como um laboratório estético, em que formas e cores despertam novas maneiras de observar/perceber o cotidiano urbano (imagens 182 e 183). Por isso, ao contrário dos outros trabalhos analisados e conforme classificou o artista, este é do gênero videoarte, meio que começava a ser utilizado por artistas contemporâneos a Bruscky conforme anunciou o crítico e curador Frederico Morais.¹⁶⁶

Estética do camelô é o resultado de uma longa pesquisa de imagens urbanas que dialoga com outros trabalhos desenvolvidos por Bruscky enquanto esteve distante de sua cidade natal, conforme se pode ver nos vídeos¹⁶⁷ *Registro de viagens* (1979), *Vitrines e cartões-postais* (1982) e *Amsterdã erótica* (1982). O Recife apresentado em *Estética do camelô* é fragmentado: a cidade não é reconhecida por suas consagradas paisagens com pontes e edifícios, esta materialidade não é a que interessa ao artista em si, mas isso não significa que ela esteja ausente; a estética investigada pelo artista é o fenômeno do comércio ambulante nas ruas da cidade.

Trabalhando distorções, torções e fragmentos das cenas do cotidiano do centro do Recife, o filme se assemelha a *Reflection* (1982), vídeo¹⁶⁸ produzido enquanto estava Bruscky em Nova Iorque, em que o artista começa a investigar as possibilidades técnicas da câmera e do objeto observado (a cidade). No Recife, em *Estética do camelô*, Bruscky filmou o comércio ambulante, em que se percebe não apenas a presença dos vendedores populares que reconhecemos nas obras de Cícero Dias, mas um tipo que se desdobra dele – os camelôs, cuja presença é comum nos centros das grandes cidades. O interesse do artista estava em explorar as possibilidades estéticas oferecidas pelas imagens captadas, partindo sempre de pontos fixos. Bruscky aproveitou os efeitos produzidos pela incidência de luz sobre os

¹⁶⁵ O filme foi disponibilizado pelo artista.

¹⁶⁶ No artigo *Video-arte. Revolução cultural ou título a mais no currículo dos artistas*, publicado em 29 de janeiro de 1976 no jornal *O Globo*, o curador, crítico e historiador de arte Frederico de Morais traça resumidamente as origens da videoarte, mostrando como as novas tecnologias, em especial o super-8, foram absorvidas pelos artistas dos anos 1970 seja pela variedade de meios, com equipamentos menores e mais fáceis de manusear, seja pelo seu barateamento. Focando na cena internacional ocidental (Europa e Estados Unidos), Morais traça a trajetória da videoarte, destacando o papel do grupo Fluxus como pioneiro na mescla entre vídeo e arte, e os Estados Unidos como o lugar onde esse tipo de trabalho é validado cultural (museus) e comercialmente (galerias). Sobre a história da videoarte no Brasil, ver: COCCHIARALE, Fernando. *Primórdios da videoarte no Brasil*. In: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007.

¹⁶⁷ Os vídeos (filmes) estão disponíveis no canal do artista na plataforma YouTube. Ver: <<https://www.youtube.com/@paulobruscky8913/videos>>. Acesso em: fev. 2022.

¹⁶⁸ O filme experimental *Reflection* (1982) está disponível na plataforma YouTube. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=M6NN63NCkGs>. Acesso em: fev. 2023.

objetos expostos, apostando também na multiplicidade de cores e formas que o cenário oferecia para produzir imagens que beiram a abstração, mas que apresentam as variedades de composição/exposição da mercadoria à venda.

Explorando as possibilidades do meio técnico (super-8), as condições do local e do corpo na cidade (teatralidade), Bruscky sugeriu jogos de imagens que surgem quando o artista aproxima e distancia a câmera dos objetos, mostrando como cenas do dia a dia, aparentemente ordinárias, podem se tornar extraordinárias a depender apenas do ponto de vista do espectador.

Nesse trabalho, como em outros do artista, Bruscky volta sua atenção para a atmosfera que compõe o comércio ambulante do bairro da Boa Vista, conforme se reconhece nos endereços e fisionomia da cidade.¹⁶⁹ O artista percorre as ruas de alto movimento e, como um colecionador, coleta imagens do que forma a estética do camelô. Isso compõe uma coleção de imagens que abarca o trabalhador (vestuário e comportamento), a arrumação/montagem do produto no tabuleiro, a variedade dos produtos e suas relações com o público e o espaço.

Na cena inicial, a atenção volta-se para a vestimenta, mostrando como o trabalhador transforma um produto descartável (caixa de ovo) em um chapéu para se proteger do sol. Na cena, percebe-se que aquele está localizado em uma via de grande fluxo de veículos (carros e ônibus). Nesse cenário há peças de publicidade, mas não aquelas pensadas e narradas por um publicitário profissional como nas vitrines das grandes lojas. Estava lá a publicidade em que a informação é o que importa: “compro e vendo ouro”. Simples e direta, a mensagem é similar aos meios e à estética dos cartazes do homem sanduíche, dos quais o artista já havia se apropriado. Utilizando apenas diferentes tipografias, esses anúncios não usam imagens ou criam uma atmosfera de sedução para o consumidor; o que importa é informar o produto e onde comprá-lo.

Num terceiro momento (corte), o olhar do artista volta-se para os produtos vendidos pelos camelôs; é quando se percebe a convivência entre diferentes perfis de ambulantes e de diferentes tempos da cidade: o mangaieiro, aquele vendedor com sua banca com produtos populares, que ainda está presente nas ruas do Recife; e aquele que vende produtos manufaturados/industrializados, como sapatos e sandálias, cuja origem normalmente é desconhecida, um fenômeno mais recente da História urbana brasileira.¹⁷⁰ A diversidade e quantidade e calçados impressiona e, conforme apresentado no vídeo, há uma lógica de composição de montagem da vitrine ao ar livre. Estendida nas calçadas e sobre a banca, a vitrine do camelô expande-se conforme regras específicas de coexistência entre os demais e os

169 No trabalho, o artista filmou várias placas publicitárias, nas quais havia os endereços da Rua da Imperatriz com a Rua 7 de Setembro.

170 Não há uma definição clara que diferencie o ambulante do camelô. Pelas pesquisas em jornais da época, tanto o camelô, com seus produtos manufaturados que eram apontados como “correntes” às lojas do centro, quanto os vendedores ambulantes de produtos regionais ou comidas são ora diferenciados, ora tratados com a mesma denominação: camelô. Na pesquisa estética de Bruscky, o camelô compreende os vários tipos de comércio ambulante.



182. Paulo Bruscky

Estética do camelô, 1982 (super-8).

Fotogramas do filme.



183. Paulo Bruscky
Estética do camelô, 1982 (super-8).
 Fotogramas do filme.

transeuntes, seu alvo. Assim como o comércio se apropria da arte pondo-a a seu serviço, em *Estética do camelô* Bruscky nos apresenta uma arte que, longe dos ambientes consagrados (escolas, museus e galerias), surge a serviço do comércio, também.

A exposição do produto lado a lado, sem uma cenografia típica das vitrines, remete à arte crua, uma herança das feiras populares, e podemos reconhecer paralelos com os cartazes de produtos populares e da cultura de massa que foram amplamente explorados pela *Pop art*. O produto por si mesmo, diferentemente das vitrines descritas por Benjamin nas *Passagens* ou nas lojas de departamento da Paris do século XIX, demonstrava que pela precariedade do espaço ou pela falta dele, toda mercadoria está à venda.

O vídeo apresenta a diversidade dos produtos: sapatos, chaves, tesouras, alicates, espelhos, calças jeans, espelhos, frutas, pintinhos coloridos, artistas de rua, até mesmo roupas íntimas são expostas livremente. No comércio popular não há pudor e pecado, mesmo com as calcinhas expostas, e que o artista traga uma imagem fora do espectro daquela cartografia, a imagem de Nossa Senhora da Conceição,¹⁷¹ como uma provocação e ironia quando apresenta as roupas íntimas expostas.

A sequência das imagens detalha essa variedade e mostra a especialização de produtos por tabuleiro, fenômeno que se diferencia daquela imagem inicial do mascate, personagem que está intrínseco à História da cidade, conforme detalhou Couceiro (1994) em estudo¹⁷² sobre as imagens do comércio ambulante no Recife entre os séculos XIX e XX. Ainda que Couceiro (1994) dedique seu estudo ao período entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, podemos entender como a imagem do mascate, vendedor ambulante ou camelô transitou entre preconceito ou conceito e entre o saudosismo ou ameaça.¹⁷³

Os ambulantes foram agentes importantes no processo de circulação de mercadorias, responsáveis pelo abastecimento de boa parcela da população da cidade e arredores em uma época que o sistema de comunicação e circulação da cidade era precário, permitindo, assim como nos tempos de Bruscky, o acesso de bens manufaturados aos diferentes perfis econômicos da cidade. Ainda assim, sua atividade sempre esteve associada à marginalidade e ilegalidade, conforme ainda hoje noticiam os jornais.

Tratados ora como marginais e subversivos, ora como infratores e até falsários, os

171 A santa é padroeira do Recife e sua imagem está no Santuário de Nossa Senhora de Conceição, localizado no Morro da Conceição, em Casa Amarela. O bairro está distante da região central onde o artista coletou as imagens que compõe o filme.

172 Couceiro (1994), no artigo *Cidade moderna x trabalho urbano: A questão do comércio ambulante no Recife nos séculos XIX e XX*, sob a ótica da História social, explicou ainda que, mesmo cercada de afetividade e saudosismo, a relação entre o vendedor ambulante e a História do Recife está conectada. Sua imagem esconde-se em um discurso que oculta antagonismos e contradições de uma atividade que sobrevive na quase ilegalidade, fruto de um passado colonial que se desejava a todo custo destruir em prol de um novo padrão da cidade moderna e progressista.

173 Existem vários relatos de conflitos entre ambulantes e comerciantes, nos quais estes têm pressionado as autoridades por ações que frequentemente desencadeiam confrontos intensos entre as partes. Já no final de 1968, por exemplo, episódios dessa natureza ganharam repercussão nacional, quando a revista *Veja*, na sua primeira edição, datada de 11 de setembro de 1968, tratou sobre o problema no Recife.

camelôs viviam numa espécie de corda bamba na qual cada dia era um dia incerto para sua integridade física e para obter algum recurso para a sua sobrevivência e de seus familiares:

As ruas estão cheias de gritos. São muitas vozes a gritar preços de mercadorias, miudezas, especiarias; são vozes implorando – num cantar rude – o pão de cada dia, o desafogo da miséria. Uns rotulam suas mercadorias com palavras engraçadas, cheias da verve do homem da rua, outros, seriamente, procuram agradar os fregueses.

São os ambulantes, espalhados pelos quatro cantos da cidade, lutando pela sobrevivência. Todos com os olhos presos na primeira esquina, à espera do fiscal da Prefeitura que pode aparecer de repente e levar para sempre seu ganha-pão. Alguns têm até mensageiros parados nas ruas, em pontos estratégicos – e pagos, pesadamente – para dar o aviso a tempo de empreender a fuga.¹⁷⁴

Conforme explicou Maria Stella Bresciani (1982), a noção de trabalho como “lei suprema” da sociedade cria a concepção de que a falta de ocupação laboral é sinônimo de vadiagem e ociosidade. Isso leva à crença de que um indivíduo que não esteja inserido no mercado de trabalho assalariado é preguiçoso, incapaz e desqualificado, sujeito a ser submetido a diversos mecanismos que o forçariam a mudar seu comportamento e se tornar parte do processo produtivo. As imagens das ruas fervilhantes tomadas por pessoas e produtos parecem contrastar à essa visão por revelar a herança escravagista brasileira associada ao trabalho ambulante, conforme explicou Couceiro (1994) e denunciou Bruscky ao expor a precariedade e abandono desses trabalhadores por séculos.

A cidade como acervo, tema e obra de arte é como podemos associar as relações das ações de Bruscky e o Recife. Profundamente impactado pelas tecnologias de reprodução e tomando elas como mediadoras para sua produção artística, o artista põe o Recife não como um espaço contemplativo onde suas tradições são exaltadas, mas sobretudo como o lugar onde coletou diferentes imagens-fragmentos que remetem a diferentes experiências e idades da cidade. Assim como em Dias, as imagens de cidade apresentadas por Bruscky não representam aquela visibilidade óbvia, mas carregam uma invisibilidade que para nós se apresenta por meio do choque (sobrevivências e rupturas) – como vimos com Aby Warburg e o processo da montagem do *Atlas Mnemosyne* – para montar e apresentar as imagens da modernidade do Recife.

Bruscky, como vimos, foi testemunha de grandes feitos modernizantes que propuseram melhorar a circulação da cidade e consolidar suas zonas de expansão, que tinham nos transportes rodoviário coletivo e, sobretudo, no individual um princípio. Esses feitos, conforme vimos, atraíram a atenção e geraram críticas por parte de uma arena cultural

174 Trecho extraído da matéria publicada no *Diário de Pernambuco* em 20 de junho de 1970, p. 6.

da qual Bruscky fez parte. Atento ao cotidiano vivido nas ruas, Bruscky buscou táticas de enfrentamento que pudessem traduzir a complexidade da cidade e (re)conectar a arte ao cotidiano. Para isso, foi às ruas, misturou-se com os transeuntes, revisitou pontos simbólicos da cidade e revelou outros novos por meio de outras imagens da cidade. A busca pela conexão internacional revelou para o mundo também a sua cidade natal, o que, assim como Dias fez nos anos 1930, mostra que ele também refletia sobre a modernidade do Recife.

Na cidade de Bruscky, as tradicionais imagens da modernidade associadas ao seu passado rural e portuário perdiam protagonismo para as imagens da modernidade do passar do tempo, dos arranha-céus, do ritmo frenético dos carros e ônibus, do congestionamento, da propaganda, da multidão, da cultura de massa e das novas tecnologias. Bruscky revelava uma cidade que é composta por diferentes períodos e culturas em contato umas com as outras. É possível criar associações surpreendentes e revelar conexões subjacentes com os Recifes em um trabalho composto por outros tempos e diferentes extratos sociais.

RECIFE EM

[CON] TRADIÇÃO

RECIFE EM (CON)TRADIÇÃO

Qual o impacto da escolha da imagem de arte como ponto de partida para um estudo historiográfico da cidade? Conforme procuramos mostrar, as obras de arte – pinturas, fotografias, vídeos, performances – são uma forma de conhecimento que nos revelam camadas da experiência urbana que os instrumentais da História da Arquitetura e do Urbanismo não conseguem contemplar. Em temporalidades e por meios diferentes, Dias e Bruscky exaltaram a cidade como tema e obra de arte. Influenciados pelas **vanguardas** e pelo contexto modernizador que acarretou processos de profunda reestruturação espacial da cidade do Recife ao longo do século XX, os artistas produziram um acervo grande de obras que fazem relações diretas ou indiretas diferentes imagens da cidade.

Suas obras nos abrem janelas de visibilidade para experiências (urbanas e artística) que sobrevivem, se ressignificam e sobretudo são dadas a ver. São imagens que têm poder de preencher uma função revolucionária, a de arrancar do esquecimento e/ou revelar um mundo urbano ainda presente, mas camuflado sob as diferentes arquiteturas de seus edifícios e ruas que moldam comportamentos, experiências e narrativas fragmentadas de falas que cada vez mais desvanecem ou se perdem. A cidade não é um lugar fixo, é uma experiência.

Cícero Dias pintou um Recife que era cristalizado pela pintura, mas que gostaria que fosse lembrado. Suas pinturas reúnem diferentes elementos que fizeram e faziam parte não apenas do cotidiano vivido pelo artista, mas pelo narrado por outros. Eram elementos heterogêneos de tempos e lugares diferentes, mas profundamente ligados a seu cotidiano vivido entre o Recife, Escada e Rio de Janeiro. Dias revelava uma imagem do Brasil diferente daquela representada pelos seus colegas modernos brasileiros. O impacto das iniciativas modernizadoras se desdobrava em diversas dimensões, transcendendo a mera transformação física da cidade – que adquiria novas formas alegóricas, proporcionando experiências urbanas inéditas. Essas mudanças permitiram ao pintor ver o mundo de forma diferente, mas também o incentivaram a procurar representações visuais da cidade que, como salientado anteriormente, pudessem sintetizar a imagem da modernidade recifense e, portanto, brasileira.

Constituído por cenários oníricos, narrativos, figurativos e abstratos, o Recife de Dias transbordava a leitura saudosista e sedutora da cidade. O colorido típico, que parecia matizar as diferentes leituras e perspectivas do Recife moderno cristalizado por suas pinceladas, revela velhos e novos valores sociais. Seu Recife não era um retrato fidedigno da cidade que era erguida entre os anos 1920 e 1930, mas uma colagem ou, melhor dizer, uma montagem de diferentes elementos e tempos oriundos tanto das suas experiências como das narradas pelos outros, vividas no cotidiano urbano e rural. Sua obra é lida como um despertar que ocorre ao acessar o sonho do passado, mas no próprio presente. É tornar essencial a heterogeneidade

de tempos e elementos, conforme destacou Benjamin (1929). O Surrealismo evidente no trabalho de Dias, que interpretamos como também uma forma de politização, vincula-se à relativização do tempo e à desconfiança em relação ao futuro. Sua obra criou perspectivas, revelando velhos e novos valores sociais.

Utilizando a perspectiva, abusando das diferentes escalas (ora justapostas, distorcidas ou deformadas), as imagens do Recife apresentadas por Dias desafiavam a ordem do processo de modernização. As imagens dos altos sobrados, com telhados e empenas a vistas, as jangadas, os personagens populares remanescentes dos tempos de colônia, entravam em choque – contradição – com a imagem do Recife, com seus edifícios ecléticos que desenhavam e criavam uma imagem cenográfica e monumental para o bairro portuário, onde uma população bem-vestida passeia em seus limpos passeios. Dias retrata em suas pinturas uma cidade que desafia as imagens idealizadas do novo Recife, impulsionando a modernização do bairro de Santo Antônio, que, no final dos anos 1920, já se consolidava como o novo centro simbólico da cidade.

O colorido dos seus quadros mascara os contrastes e contradições que parecem se fraternizar: cenas do cotidiano e cenas íntimas de diferentes grupos sociais apresentadas como pequenas cenas líricas, mas que lemos como sarcásticas e antiaristocráticas. Eram antagonismo e dualismos do mundo que, representados por Dias, expõem os ranços do sistema patriarcal e escravocrata do Nordeste úmido. Imagens que assombravam a desejada imagem de modernidade pela elite pernambucana e que ao mesmo tempo representavam resistência a uma visão de Brasil fruto da uniformização cultural que acompanhou o movimento de modernização durante as primeiras décadas século XX. Um processo que, ainda que tenha dotado o Recife de melhor infraestrutura, permitindo a maior circulação de pessoas e mercadorias, pouco considerou a diversidade e heterogeneidade de tempos e experiências que sua materialidade preexistente guardava.

O interesse do pintor não se voltava para os senhores de engenho e a burguesia urbana em suas imponentes residências, embora suas representações estejam presentes. Ele se dedicava às representações da cidade colonial, com seus habitantes anônimos no seu cotidiano. Ao elevar o anônimo e o popular à condição de arte, Dias transcendia o regional, equiparando-o ao universal, afirmando, assim, a legitimidade de toda História, mesmo a mais exótica ou impensável. Sua pintura resgatou e revelou aspectos da cidade, formando uma narrativa que escapa ao domínio fantasmagórico do sonho coletivo, questionando, portanto, a História dominante. O Recife, ponto de origem do mundo representado por Dias, torna-se um centro convergente e cenário para o cruzamento de diferenças.

Assim como Dias, Paulo Bruscky também fez do Recife fonte e obra de arte. Buscando novos lugares para se manifestar artisticamente, seu trabalho perpassa diferentes linguagens expressivas, cuja diversidade de caminhos aumentam não só as exigências de catalogação e classificação, mas também demonstram variadas possibilidades de perspectivas e interpretação. O artista constrói uma poética ativa que tanto registrava à maneira de um

“sismógrafo”, como Cicero Dias o fez entre os anos 1920 e 1930, quanto reagia ao processo de modernização da materialidade e imaterialidade do Recife.

No ambiente urbano do Recife entre os anos 1970 e 1980, Bruscky registrou e catalogou não apenas as imagens da paisagem que identificam a cidade, mas seus fragmentos, rastros, cacos aparentemente sem valor para o imaginário cidadão. Mas sua obra buscou interferir nesse cotidiano, também. Bruscky é herdeiro de uma cena cultural que deu continuidade às experimentações artísticas que, como as de Dias nos 1920 e 1930, aproximou arte e cultura popular. Mas isso não se tornou seu compromisso, diferentemente do foi para boa parte dos artistas que faziam parte do ambiente cultural Recife dos anos 1950 até os 1970.

O cotidiano explorado por Bruscky era aquele vivido nas ruas do Recife, onde os diferentes personagens urbanos – inclusive os populares – estavam presentes. Bruscky foi vanguarda como Dias, não apenas por se apropriar das novas tecnologias e meios de comunicação de massa para produzir arte e dialogar com seu cotidiano, mas também por trazer para a arte e para cidade as noções de acaso, choque, ousadia, experimentalismo, rede, apropriação, coletividade, participação, homenagem e desconstrução. Bruscky buscou formas de manifestar ideias e insatisfações frente ao próprio mercado de arte e aos problemas políticos, sociais e urbanos.

Suas ações aconteciam em meio ao movimento de pedestres e automóveis, nos edifícios, nas pontes, nas praças. Eram uma vivência fragmentada que apresentou um Recife cuja experiência é como aquela de quem está perdido. Não é sobre orientar-se, mas sobre se deixar perder pela cidade. Sua obra propõe o encontro da arte com a práxis cotidiana urbana por meio de ações que, a princípio desprezíveis ou lúdicas, envolvem várias camadas que compõem o ambiente urbano, desde sua Arquitetura aos transeuntes. Criou situações que tinham a efemeridade da técnica – performance – como partido por chamar a atenção dos transeuntes e convidando-os a participar, rompendo com a “normalidade” cotidiana. A efemeridade percebida pelo artista parece ser aquela normalmente invisível ou negligenciada pelos transeuntes urbanos.

Com a câmera na mão, Bruscky deslocou-se por lugares simbólicos da cidade e revelou imagens que transbordavam a imagem linear e contemplativa rumo a uma estética que tinha a postura do *flâneur* como essência. Em pontos estratégicos do centro do Recife, Bruscky buscou com suas ações não apenas expressar publicamente a sua insatisfação econômica, social, política e cultural, mas sobretudo convidar e os transeuntes a participar e (re)agir. Na rua, na ponte, na vitrine, em meio à multidão, suas ações percorrem uma cartografia precisa que, mesmo contendo locais simbólicos e tradicionais da cidade, revelam detalhes que parecem despercebidos ou desprezíveis do quadro urbano e que estão em direta ligação com as sensações que eles provocam.

De símbolo à alegoria, da ação à representação, seus trabalhos podem ser lidos como uma forma de comunicação do artista, uma proposta de desvio que propunha tirar o espectador/transeunte do estado de inércia diante do contexto social, político e urbano. Por

meio da fita, da ponte, do cortejo fúnebre, do caminhar, dos diversos personagens urbanos, dos automóveis, da publicidade, dos ambulantes, da Arquitetura são descortinados para nós espectadores diversos tempos e heterogeneidade.

O artista manipulou, como quem realiza a montagem, as várias imagens e personagens citadinos que revelam os encantos e desencantos da modernidade, mas sobretudo o poder da arte em jogar, ironizar e reverter imagens produzidas pelo capitalismo. Por meio da arte, as invisibilidades da modernidade tornam-se visíveis, revelando suas contradições. Pelo choque de imagens, o artista se concentrava no público ordinário e à margem do sistema capitalista e da arte, dando a ele um protagonismo diante da ação e reafirmando a importância da arte como meio atento e crítico ao seu tempo e contexto urbano.

Da representação à ação, e vice-versa, as obras de Dias e Bruscky tomam o Recife como matéria artística. A cidade apresentada pelos artistas não se prende à imagem mimética do lugar e do seu tempo, mas é resultado de um jogo de composição – montagem – de fragmentos coletados do cotidiano. Conforme vimos, ambos os artistas fizeram parte de uma cena cultural sensível e crítica aos rumos que o processo de modernização provocara na materialidade da cidade e na sua consequente experiência urbana. Suas obras exprimem visões e reações sobre esse processo, mas também são gestos de uma busca que aproxima tempos distantes a um mesmo desejo vanguardista de relacionar arte e cotidiano, que tem na cidade o seu grande garimpo. Não era apenas buscar fonte de inspiração, mas traduzir em forma de arte as experiências vividas no cotidiano do Recife, ou seja, as experiências da modernidade.

Os artistas buscaram no cotidiano peças, objetos, personagens de variados tempos num movimento que tem na *flânerie* um meio essencial para perceber as relações entre indivíduo, cidade e consumo, conforme mostrou Benjamin, e que abarca sobretudo a possibilidade de percorrer os vários ambientes da cidade, de enxergar suas contradições e seus limites, mas também encontrar beleza e poesia nos detalhes mais insignificantes e ordinários da vida urbana. Ao flunar pelos espaços e memórias suas ou narradas por outros, os artistas recolheram matéria para suas obras – seu objetivo central, como faz o colecionador benjaminiano, é coletar e produzir imagens que pareçam contrastar com o ritmo que o processo de modernização imprimia à cidade. Dias e Bruscky apropriaram-se do passado, do presente ou desejo de futuro com intenção de construir outras imagens como emblemas, trazendo outros significados para esses fragmentos.

Dias e Bruscky, conforme procuramos mostrar, recorreram à montagem não apenas como técnica artística por essência, mas também como uma forma de conhecimento. Essa herança vanguardista também foi utilizada por Benjamin como um processo metodológico que pôde revelar os encantos e desencantos da modernidade quando rememorou a infância em Berlim e a experiência da *Passagens* parisienses pelos seus diversos ordinários, portanto contar uma história pela ótica do vencedor. Foi também usada por Aby Warburg como recurso visual, ao comparar e contrastar diferentes imagens de arte para descobrir padrões

e repetições visuais. Mas é uma forma de pensamento e possibilidade epistemológica para pensarmos a Arquitetura e o Urbanismo, em que a ideia de um campo hegemônico do “vencedor” se repete.

Por meio disto, conseguia-se traçar conexões e choques entre imagens de diferentes épocas, lugares e estilos artísticos, revelando as influências e os processos de transmissão cultural; compreende um modo de **pensar por associações e choque**, de tornar visíveis as **sobrevivências**, os **anacronismos**, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, acontecimento, pessoa ou gesto. Por meio da montagem pode-se chegar a diversos resultados; portanto, aproximar as imagens do Recife de Dias e Bruscky não significa falar sobre semelhanças e diferenças entre os artistas, visto que elas existem, mas é pensar que imagens se repetem, sobrevivem ou chocam-se.

A virada dos anos 1920 para 1930 compreendeu um período de grandes ressignificações da imagem do Recife, que teve na arte vanguarda uma grande porta-voz. Conforme vimos, foi um tempo de grandes discussões sobre quais imagens melhor representariam a modernidade da cidade. Conforme vimos por meio das obras de Dias, as imagens transitavam entre antagonismos – antigo e novo, rural e urbano, popular e erudito – que faziam repensar ou contradizer imagens associadas de tradição e modernidade.

Não tão explícito, como anunciou o poeta Manuel Bandeira na sua *Evocação do Recife*,

Não a Veneza americana
 Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais
 Não o Recife dos Mascates
 Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois
 -- Recife das revoluções libertárias
 Mas o Recife sem história nem literatura
 Recife sem mais nada
 Recife da minha infância
 [...]

A imagem de cidade evocada por Dias não estava calcada na tradição heroica ou vencedora, mas em uma experiência vivida no cotidiano ordinário, que é tanto a sua quanto a narrada pelos anônimos ou vencidos. Buscava-se uma outra tradição – que pelo olhar e pinceladas de Dias era uma cidade cheia de contradições. Conforme mostraram Sarlo (2010) e Prysthon (2002), era uma imagem de modernidade que tem base na ideia de margem em relação às metrópoles carioca e paulista, na busca no rural e nos tipos populares como símbolos, mas não apenas nisto. A modernidade apresentada por Dias revela uma cidade fantasmagórica, onde a Arquitetura colonial dos bairros de Santo Antônio e São José, com suas ruas e edifícios característicos, resistia e assombrava a visão que orientava a remodelação e a expansão urbana. Não se tratava apenas da Arquitetura em si, mas, principalmente, das relações e experiências que esse espaço abrigava e que teimavam em sobreviver. Essa cidade, cuja materialidade foi moldada ao longo de séculos, representava diferentes tempos e

experiências heterogêneas que dialogavam entre si, e que, conforme Dias expôs, era regional e universal, também.

Essa dicotomia atravessou décadas e assombrou artistas de diferentes gerações que conviviam no Recife entre os anos 1960 e 1980. A obra de Bruscky surgiu em um contexto urbano distinto, mas compartilhava o mesmo desejo vanguardista que motivou as criações de Dias décadas antes: aproximar a arte do cotidiano. No entanto, ao contrário de Dias, sua abordagem não resultava em um encontro com o mundo rural e popular em processo de urbanização. Suas imagens representam uma cidade que carrega essas marcas, mas que não se limita a elas. É uma cidade em constante movimento, marcada pela propaganda, pelo fluxo frenético de pedestres e automóveis, pelos personagens populares que sobrevivem, mas também pelos novos protagonistas que ganham visibilidade no Recife dos anos 1970 e 1980. Como Benjamin destacou, esses velhos e novos personagens que convivem nessa cidade fragmentada e heterogênea revelam faces antagônicas da modernidade, proporcionando uma visão dinâmica e complexa da cidade.

Ainda que vejamos uma atenção de ambos os artistas para os personagens e hábitos urbanos, é a sua cartografia que chama atenção. Os locais escolhidos para representações e ações que são facilmente reconhecidos pela sua Arquitetura desempenham papel chave nas mudanças e permanências das imagens que sintetizam o Recife moderno. No Recife de Dias, é a cidade colonial, materialidade típica do bairro de Santo Antônio, que passava a ser o novo centro simbólico da cidade e por isso, desde aqueles anos, já era alvo de grandes obras que se arrastaram pelo resto do século XX. Dias nos apresentou outras imagens de cidade em que transitavam tanto uma tradição associada ao passado quanto a um futuro que gostaria de ser lembrado e era apagado pelas obras modernizadoras que homogeneizavam a cidade.

É essa tradição que Bruscky retomou quando se inseriu em meio aos transeuntes que circulavam entre os bairros de Santo Antônio e da Boa Vista. Ainda que Bruscky não tenha feito duras críticas à tradição reverenciada pela cena que acompanhou a emergência dos trabalhos de Dias, como fizeram seus colegas do Ciclo Super-8, seu trabalho também nos faz refletir sobre a sobrevivência de certas tradições e como, por meio do choque de tempos, produzem-se novas tradições. As novas imagens eram do conjunto monumental cuidadosamente calculado e desenhado para impressionar: o arranha-céu isolado no lote, as largas avenidas que rasgavam a cidade e procuravam reforçá-la como centro metropolitano, uma cidade que crescia economicamente e empobrecia, também.

É essa diversidade do centro do Recife que foi explorada por Bruscky, e para ela convergiam diferentes perfis econômicos e sociais nos quais a experiência urbana acumulava séculos de histórias. A partir disso, funda-se uma nova tradição apresentada na multiplicidade dos sedimentos da experiência urbana – a imagem, o tempo, a ação, a política –, em que se cruzam natureza e comunidade humana, artefatos e corpos. Uma cidade em que tradições e contradições se confundem.

Como dois sobrevoos na cidade experienciada ao nível do chão, as obras de Dias

e Bruscky, como procuramos mostrar, apresentam não apenas “modos de ver” sobre como o processo da modernização impactou a materialidade da cidade e a forma como nos relacionamos com ela, mas também demonstram como as imagens da modernidade não podem estar dissociadas do cotidiano ordinário. Como janelas de visibilidade, Dias e Bruscky – por meio de suas obras – apresentam-nos um Recife cuja experiência urbana está atravessada por tensões e contradições que, inerentes à experiência moderna, devem ser sempre revistas e repensadas.

FONTE DAS IMAGENS

SEÇÃO 1 _ CAIXA DE FERRAMENTAS

01. Vincent van Gogh.

Par de sapatos, 1886.

Tinta a óleo sobre tela. 37x45cm

Fonte: Museu Van Gogh. <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011V1962>. Acesso em maio de 2023.

02. Autor desconhecido.

Fotografia da *Fourth Bridge*,

Construção terminada em 1890.

03. Pablo Picasso.

Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler, 1910.

Óleo sobre tela., 100.4 × 72.4 cm.

Fonte: Art Institute of Chicago.

04. Jean-Baptiste-Siméon Chardin.

Uma dama tomando chá, 1735.

Óleo sobre tela. 81x99cm

Fonte: Hunterian Art Gallery, University of Glasgow.

05. Piero della Francesca.

Batismo de Cristo, 1440-1450.

Têmpera sobre painel. 167x116cm.

National Gallery, Londres.

06. Tony Smith.

Black Box, 1962.

Aço pintado 57x84x84cm.

Fonte: <http://www.tonymythestate.com/artworks/sculpture/black-box-1962/4>. Acesso em maio de 2023.

07. Donald Judd.

Sem título, 1965.

Plexiglass tingido em rosa e laranja e aço. 51x122x86,2cm

Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cajrnK>. Acesso em maio de 2023.

SEÇÃO 2 _ CÍCERO DIAS

01. Autor desconhecido.

Imagem do Pintor no alto de um edifício localizado no bairro de Santo Antônio, s/data.

Fonte: <http://www.cicero-dias.com/BIOGRAPHIE-1920-1930.htm>. Acesso em maio de 2023.

02. Autor desconhecido.

Imagem de Cícero Dias com um ano em Jundiá, 1908.

Fonte: <http://www.cicero-dias.com/BIOGRAPHIE.htm>. Acesso em maio de 2023.

03. Autor desconhecido.

Imagem de Cícero Dias com seu pai no Engenho Jundiá, 1907.

Fonte: CÍCERO DIAS, 2001, p. 21.

04. Autor desconhecido.

Imagem da primeira comunhão de Cícero Dias na capela do Engenho Jundiá, aos 8 anos, 1915.

fonte: <http://www.cicero-dias.com/BIOGRAPHIE.htm>. Acesso em maio de 2023.

05. Cícero Dias.

Casa Grande do Engenho Noruega, 1930.

Óleo sobre tela. 105,00 cm x 105,00 cm.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

06. Francisco Du Bocage.

Fotografia do Cais Martins de Barros, Recife, 1910.

Fonte: <http://fotografia.ims.com.br/>. Acesso em jun. de 2022.

07. Lopes Rio.

Fotografia da Praia de Botafogo, Rio de Janeiro, aprox. 1920.

Fonte: Acervo IMS.

08. Augusto Malta.

Fotografia da demolição do Morro do Castelo, Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1922.

Fonte: Acervo IMS.

09. Autor Desconhecido.

Fotografia aérea da Baía de Guanabara e edifício arranha-céu “A noite” marcando a paisagem, 1934.

Fonte: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasilliana/handle/20.500.12156.1/10709>.

10. Autor Desconhecido.

Avenida Rio Branco no dia da passagem do Rei Alberto. Rio de Janeiro, setembro de 1920.

Fonte: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasilliana/handle/20.500.12156.1/4692>. Acesso em maio de 2022.

11. Augusto Malta.

Fotografia do bonde na Rua do Catete, aprox. 1920.

Fonte: Acervo IMS

12. Autor desconhecido.

Fotografia de Dias com colegas, 1935, Rio de Janeiro.

da direita para esquerda: Cícero Dias, Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Hollanda e Ademar Vidal (em pé); Rodrigo Mello Franco e Antônio Bento (sentados).

Fonte: CÍCERO DIAS, 2001, p. 73.

13. Autor desconhecido.

Fotografia de Lúcio Costa, Frank Lloyd Wright e Gregori Warchavchik, Rio de Janeiro, 1931.

Fonte: Acervo Lúcio Costa | Estúdio Malabares (Rio de Janeiro, RJ).

14. Le Corbusier.

Desenho de Joséphine Baker e Le Corbusier no Rio de Janeiro, 1929.

Fonte: SANTOS e PEREIRA, 1987.

15. Autor Desconhecido.

Fotografia da exposição de Lasar Segall no Rio Palace Hotel, 1928.

Cícero dias (quinta pessoa da esquerda para a direita, fileira inferior e abaixo de Mário de Andrade e Manuel Bandeira em pé).

FONTE: Acervo do Museu Lasar Segall

16. Autor desconhecido.

Fotografia de Paul Morand, Murilo Mendes e Cícero Dias. Rio de Janeiro. 1929.

Fonte: <http://www.cicero-dias.com/BIOGRAPHIE.htm>. Acesso em maio de 2022.

17. Autor desconhecido.

Fotografia de Cícero Dias, Mário de Andrade e Anita Malfatti no Rio de Janeiro, sem data.

Fonte: <http://www.cicero-dias.com/BIOGRAPHIE.htm>. Acesso em maio de 2022.

18. Carta-desenho de Cícero Dias para Mário de Andrade (frente).

Rio de Janeiro, 1929.

Fonte: Arquivo IEB/USP, Fundo Mário de Andrade.

19. Carta de Cícero Dias a Mário de Andrade (1930).

Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

20. Carta de Cícero Dias a Lasar Segall (frente e verso).

Fonte: Museu Lasar Segall.

21. Lasar Segall.

Paisagem brasileira, 1920.

Óleo sobre tela. 64 x 54cm.

Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/paisagem-brasileira-lasar-segall/DgHzO5Rdf2fMSQ>. Acesso em maio de 2022.

22. Lasar Segall.

Mãe negra entre casas, 1927.

Óleo sobre tela. 50,5 x 38 cm.

Fonte: Museu Lasar Segall, São Paulo,

23. Marc Chagall

Green violonist, 1923-24.

Óleo sobre tela. 197.5 x 108.6 cm

Fonte: Solomon R. Guggenheim Founding Collection.

24. Marc Chagall.

Vendedor de gado, 1922.

Têmpera sobre papel, 21 x 36 cm

Fonte: Acervo MASP.

25. Autor desconhecido.

Fotografia da exposição de Cícero Dias na Policlínica, Rio de Janeiro, 1928.

Fonte: <http://www.cicero-dias.com/BIOGRAPHIE.htm>. Acesso em abril de 2022.

26. Cícero Dias.

Vitrola, 1928.

Lápis e nanquim s/ papel, 40x27,6 cm.

Carta-desenho para Mário de Andrade.

Fonte: Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade.

27. Cícero Dias.

Composição com Estátua e Monstro, 1928.

Técnica-mista sobre papel. 55x 38 cm.

Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros – USP.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

28. Cícero Dias.

Sem título, 1920.

Aquarela sobre papel

51,00 cm x 36,00 cm

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

29. Cícero Dias

Chegada de Muratori, 1927.

Técnica-mista sobre papel. 49,5 x 33,3 cm.

Reprodução fotográfica Romulo Fialdini.

Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros - IEB/USP

30. Cícero Dias.

Sem título, 1929 (reprodução).

Fonte: Museu do Estado de Pernambuco.

31. Cícero Dias.

Cena imaginária com Pão-de-açúcar, 1928.

Aquarela sobre papel, 58,5 x 50,0 cm.

Coleção Particular.

Fonte: MATTAR, 2017, p. 31.

32. Cícero Dias.

Bagunça, 1928.

Aquarela. 53x73cm.

Fonte: MATTAR, 2017, p. 27.

33. Cartão convite para Exposição na Policlínica, 1928.

Fonte: <http://www.cicero-dias.com/>. Acesso em maio de 2022.

34. Ismael Nery.

Retrato de Cícero Dias, 1928.

Apresentado na Exposição da Policlínica.

Fonte: CÍCERO DIAS, 2001, p. 30.

35. Autor desconhecido.

Fotografia da exposição de Cícero Dias na Policlínica, Rio de Janeiro, 1928.

Entre os presentes, da esquerda para direita: Dr. Costa Ribeiro, Murilo Mendes, Rodrigo Médicis, Josué de Castro, José Chaves, Lula Cardoso Ayres, Cícero Dias, Ruy Coutinho, Nené Prado.

Eugênia Moreira, Alvaro Moreira, Evandro Pequeno, Mary Pedrosa, Ismael Nery e Antônio Bento.

Fonte: CÍCERO DIAS, 2001, p. 30.

36. Notícia sobre a I Exposição de Cícero Dias em Escada, 1929. Desenho de Cícero Dias publicado no jornal *A Província*. Fonte: Jornal *A Província*, 6 de janeiro de 1929.

37. Notícia sobre a I Exposição de Cícero Dias em Escada, 1929.

Desenho de Cícero Dias publicado no jornal *A Província*. Fonte: Jornal *A Província*, em 13 de janeiro de 1929.

38. Autor desconhecido.

Fotografia de Cícero Dias no alto de um edifício no bairro de Santo Antônio, s/data. Ao fundo a igreja da Matriz de Santo Antônio e à direita a Igreja do Pátio do Paraíso demolida em 1944.

Fonte: DIAS, 2011, p. 32.

39. L. Gabriele.

Cartão postal do Hotel Central.

Dedicatória datada de 12.07.1931 e Carimbo datado de 15.07.1931.

Onde realizou-se a I exposição de Dias no Recife.

Fonte: Vila Digital – Fundaj.

<https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/cartoes-postais/item/4505-hotel-central>

40. Mário de Andrade.

Retrato de Cícero Dias em Jundiá, 1929.

Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

Fonte: <http://www.cicero-dias.com/BIOGRAPHIE-1920-1930.htm>. Acesso em maio de 2022.

41. Imagens do catálogo produzido por Gilberto Freyre para II Exposição em Escada.

Fonte: PERNAMBUCO EXPERIMENTAL, 2014, p. 16.

42. Cícero Dias em seu ateliê no Recife, 1930.

Fonte: CÍCERO DIAS, 2001. p. 313.

43. Cícero Dias.

Retrato de Manuel Bandeira, 1930.

Aquarela sobre papel. 51,00 cm x 73,00 cm.

Coleção Gilberto Chateaubriand - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

44. Vicente do Rego Monteiro.

Pietà, 1924

Óleo sobre tela. 80x 90 cm.

Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM RJ.

45. Henri Matisse

A mesa de Jantar, 1908.

Óleo sobre tela. 1,8 x 2,2m.

Fonte: <https://www.henrimatisse.org/>. Acesso em maio de 2022.

47. Cícero Dias

Cena-violão, Mulher e Soldado, 1928

Guache sobre papel. 31x30,5 cm

Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros - USP

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

47. Cícero Dias.

Amizade, 1929.

Aquarela sobre papel. 32,5 x 47,5 cm.

Fonte: MATTAR, 2017, p. 43.

49. Cícero Dias.

Morte, 1928.

Aquarela e nanquim sobre papel. 48,2 x 33,2 cm

Col. Arte Visuais do IEB-USP

Fonte: CÍCERO DIAS, 2004, p. 182-83.

50. Cícero Dias.

Freiras e Meninas, déc. 1920.

aquarela sobre papel. 48x 66cm.

Fonte: MATTAR, 2017, p. 37.

51. Cícero Dias.

Procissão, déc. 1920.

Aquarela sobre papel. 50x65cm.

Fonte: MATTAR, 2017, p. 36.

52. Cícero Dias.

O Sonho da Prostituta, 1930.

Aquarela e nanquim sobre papel. 56,5 x 51,5 cm.

Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM-RJ.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

53. Cícero Dias.

Cabra-cega, 1928

Aquarela sobre papel. 41,3 x 41,3 cm

Fonte: MATTAR, 2017, p. 41.

54. Capa do Boletim de Higiene Mental do Recife. 1933

Fonte: BRITO NETO, 2012.

55. Comparação entre figuras 2 (desenho de Cícero Dias) e 3 (desenho de um “esquizofrênico”).

Fonte: BRITO NETO, 2012.

56. 55. Comparação entre figuras 6 (desenho de Cícero Dias) e 9 (desenho de uma “esquizofrênica”).

Fonte: BRITO NETO, 2012.

57. Autor Desconhecido.

Cais Martins de Barros, local do segundo ateliê de Dias, terceiro imóvel da direita para esquerda. Recife, 1930.

Fonte: CÍCERO DIAS, 2001, p. 313.

58. Cícero Dias.

Canavial, 1927.

Óleo sobre tela. 65 x 54 cm.

Fonte: MATTAR, 2017, p. 72.

59. Cícero Dias.

Coqueiral, déc. 1930.

Óleo sobre tela. 92 x 73 cm

Col. Flávia e Waldir Simões de assis Filho

Fonte: MATTAR, 2017, p. 76.

60. Cícero Dias

Moça na paisagem, déc. 1930.

Óleo sobre tela. 46x55 cm.

Fonte: CÍCERO DIAS, 2001, p. 98.

61. Cícero Dias.

Praia da Piedade, déc.1930-40.

Óleo sobre tela. 65x100 cm

Fonte: MATTAR, 2017, p. 91.

62. Cícero Dias.

Croqui da cenografia e figurino do espetáculo *Palácio do rei ginga*, década 1930.

Fonte: MATTAR, 2017, 55.

63.Cícero Dias.

Croqui para figurino, 1934.

Aquarela e nanquim sobre papel. 39x60 cm.

Fonte MATTAR, 2017, p. 57.

64.Cícero Dias.

Croqui para figurino, déc. 1930

Aquarela e nanquim sobre papel. 39x60 cm.

Fonte MATTAR, 2017, p. 57.

65. Cícero Dias

Condenação dos usineiros, 1930.

Aquarela e nanquim sobre papel. 54 x70 cm

Fonte: CÍCERO DIAS um percurso poético, 2017, p. 60.

66. Cícero Dias.

Casa-grande do Engenho Noruega, 1933.

ilustração para o livro *Casa-grande & Senzala* (1933).

Gravura aquarelada. 43,5 x 43 cm

Fonte: MATTAR, 2017, p. 61.

67. Cícero Dias.

Ilustração para 1ª edição do livro *Casa-grande & Senzala*.

Fonte: FREYRE, 1933.

68. Cícero Dias.

Cartão Postal desenhado por Cícero Dias para o 1º Congresso Afro-Brasileiro.

Fonte: *Folha de Guarda. Estudos Afro-Brasileiros*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1988 (Abolição, Fundação Joaquim Nabuco, v. 6).

69. Cícero Dias.

Família de luto, 1929

Óleo sobre tela. 155 x 129 cm.

Acervo Fundação Gilberto Freyre. Fonte: MATTAR, 2017, p. 64.

70. Cícero Dias.

Autorretrato na biblioteca, déc. 1930.

Óleo sobre tela. 72,5 x 60 cm/
Fonte: MATTAR, 2017, p. 62.

71. Cícero Dias.
Autorretrato, déc. 1930.
Óleo sobre tela. 55,0 x 45,0 cm.
Fonte: MATTAR, 2017, p. 85.

72. Cícero Dias.
Coqueiral, déc. 1930.
Óleo sobre tela. 92 x 73 cm. Col. Flávia e Waldir Simões de assis Filho.
Fonte: MATTAR, 2017, p. 76.

73. Cícero Dias.
Recife Lírica, década 1930.
Óleo sobre tela. 140 x 260 cm. Coleção Sylvia Dias (Paris, França).
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

74. Cícero Dias.
Moça ou castanha de caju, 1940.
Óleo sobre tela. 100 x 81 cm.
Fonte: MATTAR, 2017, p. 107.

75. Cícero Dias.
Sem título, 1951.
Óleo sobre tela. 80,5 x 53,4 cm. Coleção MAC-USP
Fonte: MATTAR, 2017, p. 101.

76. Cícero Dias.
Musicalidade, década 1940.
Óleo sobre tela. 73 x 92 cm
Fonte: MATTAR, 2017, p. 127.

77. Cícero Dias.
Entropia, década 1960.
Óleo sobre tela. 89,0 x 130,0 cm
Fonte: MATTAR, 2017, p. 156.

78. Cícero Dias. Engenho de cana-de-açúcar, 1948.
Pintura sobre parede. 5,72 x 1,10 m
Fonte: CÍCERO DIAS, 2009.

79. Cícero Dias.
Paisagem as margens do Rio Capibaribe, 1948.
Pintura sobre parede. 3,08 x 2,14 m.
Fonte: CÍCERO DIAS, 2009.

80. Cícero Dias.
Rio de Janeiro, década 1970.
Fonte: CÍCERO DIAS, 2001, p. 261.

81. Cícero Dias.
Casal no Alpendre, déc. 1950.

Óleo sobre tela. 65x54 cm.

Coleção Waldir Simões de Assis Filho.

Fonte: CÍCERO DIAS, 2001, p. 211.

82. Cícero Dias.

Imagem de um dos painéis que compõe o *Painel Frei Caneca* localizado na Casa da Cultura, Recife, 1981.

Óleo sobre tela. 6 x 4,5m

Fonte: CÍCERO DIAS, 2001, p. 243.

83. Cícero Dias.

Desenho da Praça do Marco Zero, 2000-2001.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

84. Mapa da Cidade do Recife, 1906.

Fonte: Museu da Cidade do Recife.

85. Cartão postal.

Cais da Alfândega. Dedicatória datada de 22.10.1904.

Fonte: Vila digital - Fundaj.

86. Manoel Tondella.

Fotografia do Bairro de Santo Antônio e São José, 1905.

Fonte: Vila Digital da Fundaj.

87. Francisco du Bocage.

Vista Geral da Região do Cais 22 de Novembro, Recife PE, 1895

Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

88. Francisco du Bucage

Obras do porto do Recife - Demolição dos quarteirões entre as ruas do Bom Jesus e do Pelourinho, 1913, Recife.

Col. Benício Dias.

Fonte: Vila Digital – Fundaj.

89. Francisco du Bucage.

Obras do porto do Recife - Construção dos novos armazéns, 1914.

Col. Benício Dias.

Fonte: Vila Digital – Fundaj.

90. Autor Desconhecido.

Rua Marques de Olinda no bairro do Recife, 1914, antes da reforma.

Col. Benício Dias.

Fonte: Vila Digital – Fundaj.

91. Propaganda dos edifícios na Praça Afonso Pena, atual Marco Zero, no Bairro do Recife com seus edifícios ecléticos em 1925.

Fonte: Revista Pernambuco, ano 2. n.11, maio, 1925.

92 L.C.P. Produzione Italiana

Cartão Postal. Lembranças de Pernambuco. Carimbo datado de 14.08.1924;

Praça da Independência, também conhecida atualmente como Praça do Diário; Convento Du

Ponho, atualmente conhecido como Igreja Nossa Senhora da Penha.

Fonte: Vila digital - Fundaj.

93. Capa da Revista Pernambuco. Imagem do novo bairro Parque do Derby

Fonte: Revista de Pernambuco, n.9, março, 1925.

94. Autor desconhecido.

Imagem da Rua Sigismundo Gonçalves, s/data

Fonte: Vila digital - Fundaj.

95. Propaganda dos Palacetes do Recife na década de 1920, localizados no Derby e Av. Beira Mar.

fonte: Revista de Pernambuco, n. 10, abril, 1925.

96. Imagem da Avenida Beira-Mar (atual Avenida Boa Viagem).

Já com a presença dos trilhos dos bondes

Fonte: Revista de Pernambuco, n. 2, agosto, 1924.

97. Imagem do Quartel do Batalhão da Força Pública e Parque do Derby, s/data.

Fonte: Vila Digital – Fundaj.

98. Postal do Zepelim no campo do Jiquiá, s/data.

Em primeiro plano nota-se a presença dos mocambos.

Fonte: <https://www.facebook.com/PernambucoArcaico/photos/pb.270460486407813.-2207520000.1427759269./742790249174832/?type=3&theater>. Acesso em maio de 2021.

99. Imagem do Plano de Melhoramentos do Recife, 1917

Projeto de Autoria de Saturnino de Brito.

fonte: MOREIRA, 2022a, p. 164.

100. Vista aérea do Bairro do Recife, final dos anos 1930.

Fonte: Vila Digital – Fundaj.

101. Notícia de inauguração do Cinema Pathé, 28 jul 1909, Recife.

Fonte: Diário de Pernambuco, 28 julho de 1909.

102. Fachada do cinema Royal, na Rua Nova, em 1925, na estreia do filme pernambucano “Aitaré na praia”.

Fonte: Vila Digital – Fundaj.

103. Alexandre Berzin

Chegada do Hinderburg em Recife, 1936.

Acervo do Museu da Cidade do Recife.

Fonte: PERNAMBUCO MODERNO, 2006, p. 78.

104. Foto do dia da chegada do Jahú ao Recife, em 1927.

O evento reuniu uma multidão para assistir o que era considerado o símbolo do avanço, poder e progresso do homem.

Fonte: Vila Digital – Fundaj.

105. Imagem das regatas de domingo.

Fonte: Diário de Pernambuco, Revista da Cidade, 15 jun. de 1929.

106. Autor desconhecido.

Vernissage da exposição da Escola de Paris no Teatro Santa Isabel, 29 mar. 1930

Fonte ANJOS e MORAIS, 1998.

107. Autordesconhecido.

Imagem da montagem da exposição da Escola de Paris no Teatro Santa Isabel, 29 mar. 1930,.

Fonte: ANJOS e MORAIS, 1998.

108. Cícero Dias.

Eu vi o mundo... ele começava no Recife, 1926-1929.

Guache e técnica mista sobre papel, colado em tela, c.i.e. 198 cm x 1.200cm.

Exposto pela primeira vez, em 1931, no 38ª Exposição Geral de Belas-Artes, organizado por Lúcio Costa no Rio de Janeiro.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural; CÍCERO DIAS, 2001.

109. Esquema de fragmentação/organização da tela.

(Intervenção nossa sobre o painel).

Elaborado por: Ana Carolina Trindade.

110-117. Regramentos do Painel.

(Intervenção nossa sobre o painel)

Elaborado por: Ana Carolina Trindade.

118. Cícero Dias.

Gamboa do Carmo no Recife, 1929.

Óleo sobre tela. 71cm x 60, cm. Coleção Ivo Rosset (São Paulo).

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

119. Cícero Dias.

Gamboa do Carmo no Recife, 1929.

Traçado esquemático das linhas de fuga da perspectiva

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Elaborado por: Ana Carolina Trindade.

120. Cícero Dias.

Gamboa do Carmo no Recife, 1929.

Intervenção nossa para esquema de organização dos planos.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Elaborado por: Ana Carolina Trindade.

120. Cícero Dias.

Gamboa do Carmo no Recife, 1929.

Esquema de organização dos planos, destaque para interior.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Elaborado por: Ana Carolina Trindade.

121. Cícero Dias.

Gamboa do Carmo no Recife, 1929.

Esquema de organização dos planos, destaque para exterior.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Elaborado por: Ana Carolina Trindade.

122. Ticiano Vecellio

Vênus de Urbino, 1538.

Óleo sobre tela. 1,19 x 1,65 m

Fonte: Galleria degli Uffizi.

123. Manet

Olympia, 1863.

Óleo sobre tela. 130 x 190cm

Fonte: Museu de Orsay.

124. Recorte da janela.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Elaborado por: Ana Carolina Trindade

125. Cícero Dias.

Sonoridade na Gamboa do Carmo, déc. 1930.

Óleo sobre tela 78 x 75cm.

Coleção particular,

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

126. Marcação sobre pintura das linhas de perspectiva que organizam o quadro.

Fonte: Nossa autoria.

127. Organização dos planos (interno).

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Elaborado por: Ana Carolina Trindade.

128. Organização dos planos (externo).

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Elaborado por: Ana Carolina Trindade.

129. Ampliação Janela (cena externa).

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Elaborado por: Ana Carolina Trindade.

130. Cícero Dias.

Visão Romântica do Porto do Recife, década 1930.

Óleo sobre tela. 124x228cm.

coleção Helcida e Sérgio Fadel.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

131. Marcação das linhas de horizonte e de divisão dos planos que organizam os elementos na tela.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Elaborado por: Ana Carolina Trindade.

132. Marcação do primeiro plano: arrabaldes.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Elaborado por: Ana Carolina Trindade.

133. Elementos fragmentados que compõem o primeiro plano.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Elaborado por: Ana Carolina Trindade

134. Marcação do segundo plano, zona de expansão e bairros centrais.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Elaborado por: Ana Carolina Trindade.

135. Marcação do Bairro portuário.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Elaborado por: Ana Carolina Trindade.

136. Cícero Dias.

Porto do Recife, 1930-1931.

Óleo sobre tela. 87x88cm.

Acervo do Museu do Estado de Pernambuco

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

137. Marcação das linhas de horizonte e de divisão dos planos que organização os elementos na tela.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Elaborado por: Ana Carolina Trindade.

138. Destaque da arquitetura cercada pelas águas.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Elaborado por: Ana Carolina Trindade.

139. Autor desconhecido

Recife nos anos 1930.

Notar ausência da Ponte Duarte Coelho, a Rua Conde da Boa Vista/Formosa.

Fonte: <https://pt-br.facebook.com/recantigo>. Acesso maio de 2023.

SEÇÃO 3 _ PAULO BRUSCKY

01. Paulo Bruscky.

Imagem da performance *Enterro Aquático*, 1972.

Fonte: Cortesia do artista e Galeria Nara Roesler.

02. Eufemius Bruscky.

Fotografia de Paulo e os irmãos Tatiana e Sérgio Bruscky.

Fonte: FOTO/LINGUAGENS, 2014, p. 1.

03. Autor desconhecido.

Fotografia do restaurante Volga de Eufemius Bruscky, localizado na Rua do Aragão, 63. Registro realizado nos anos 1960.

Fonte: FOTO/LINGUAGENS, 2014, p. 1.

04. Paulo Bruscky.

Fotografia do sobrado onde funcionou o ateliê de fotografia de Eufemius Bruscky, localizado na Rua do Aragão, 62.

Fonte: FOTO/LINGUAGENS, 2014, p. 2.

05. Paulo Bruscky.

Feira, 1974.

Fonte: FOTO/LINGUAGENS, 2014, p. 68.

06 e 07. Paulo Bruscky.

Lambe-lambe, seus times, seus gols, 1997.

Fonte: FOTO/LINGUAGENS, 2014, p. 69 e 69.

08. Paulo Bruscky.

A gosto dos Homens - Homenagem a Manuel Bandeira, 1986.

Fonte: Cortesia do artista.

09. Paulo Bruscky.

A Queda, 1966.

Fonte: Jornal A Província. 4/12/1966.

10. Paulo Bruscky.

Guerrilheiro I, 1969.

Acervo Museu do Estado de Pernambuco.

Foto: Ana Carolina Trindade (setembro de 2021).

11. Paulo Bruscky.

Supratecnologia. 1969.

Acervo Museu do Estado de Pernambuco.

Foto: Ana Carolina Trindade (setembro de 2021).

12. Paulo Bruscky.

Poema Processo, 1970.

Fonte: FREIRE, 2006, p. 152.

13. Notícia da ação dos artistas Paulo Bruscky e Daniel Santiago na Praia de Boa Viagem publicada pelo Diário de Pernambuco em outubro de 1970. Nesta ação - Exponautica e expogente – foi primeira parceria Bruscky e Santiago realizada na praia de Boa Viagem.

Fonte: Diário de Pernambuco, 31 out. de 1970.

14. Paulo Bruscky e Daniel Santiago.

Capa do Álbum da ação *Exponautica e Expogente*, 1970.

Fonte: Cortesia do artista e Galeria Nara Roesler.

15. Paulo Bruscky e Daniel Santiago.

Cartaz Vacina contra o tédio, 1976.

Serigrafia sobre papel. 64 x 46,5 cm.

Foto: Ana Carolina Trindade (junho de 2021).

16. Daniel Santiago e Paulo Bruscky

Cartão postal *Limpos e desinfetados*, 1984.

Fonte: FREIRE, 2006, p. 43.

17. Paulo Bruscky

Arte Correio Paulo Bruscky e Ray Johnson, déc.1970.

Fonte: TEJO, 2009, p. 37.

18. Paulo Bruscky
Autum Radium Retratum (postal), 1976.
 Fonte: FREIRE, 1996, p. 56.

19. Paulo Bruscky
Aerograma, (postal frente e verso), 1975.
 Fonte: TEJO, 2009, 57.

20. Paulo Bruscky
Arteaeronimbo, 1974.
 Fonte: NAVAS, 2012, p. 57.

21. Paulo Bruscky
Ego I, 1973.
 Fonte: NAVAS, 2012, p. 18.

22 a 23. Paulo Bruscky
Atitude de Artista/Atitude de Museu, 1978.
 (Registros da ação)
 Fonte: TEJO, 2009, p. 22-23.

24. Paulo Bruscky.
Recife/Cheia, 1977.
 Intervenção urbana.
 Fonte: NAVAS, 2012, p. 252.

25.. Paulo Bruscky e Daniel Santiago.
 Registros da 1ª Exposição Internacional de Art Door, 1981
 Fonte: NAVAS, 2012, p. 218.

26. Autor desconhecido.
 Flávio de Carvalho na rua com traje *New Look*, 1956.
 Arquivo Manchete Press.
 Fonte: Enciclopédia Itaú Cultura.

27. Flávio de Carvalho.
 Desenho de Flávio de Carvalho para o traje *New Look*.
 Fonte: ALMANDRADE. Flávio de Carvalho, um transgressor da ordem. Chão, Rio de Janeiro, n. 3, set.

28. Lygia Pape.
Divisor, 1968.
 Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

29. Hélio Oiticica
Parangolé, 1965.
 Fonte: Museu de Arte Moderna (MAM - Rio de Janeiro).

30. Anna Maria Maiolino.
SOS no Trópico de Capricórnio, da série Mapas Mentais, 1974.
 Fonte: <https://dasartes.com.br/materias/anna-maria-maiolino/>. Acesso em fev. 2022.

31. Artur Barrio.
Áreas Sangrentas (Primeira Parte), 1975.
Fotografia p&b sobre papel. 23,9 x 16,80 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

32. Imagem do convite da exposição Arte Cemiterial publicado no Diário de Pernambuco em 8 out. de 1971.
Fonte: Diário de Pernambuco, 8 out. de 1971.

33. Santinho (convite) da exposição Arte Cemiterial.
Fonte: FREIRE, 2006, p. 93.

34. Imagens do álbum-registros da ação Arte Cemiterial.
Fonte: FREIRE, 2006, p. 93.

35. Reportagem sobre a exposição Arte Cemiterial publicada pelo Diário de Pernambuco em 17 out. de 1971. A matéria ocupou uma página do caderno Suplemento Social do DP.
Fonte: Diário de Pernambuco, 17 out. de 1971.

36. Paulo Bruscky.
Telexarte, 1982.
Fonte: NAVAS, 2012, p. 196.

37. Paulo Bruscky.
Protetor para identidade, 1975
Fotocópia, offset e carimbo sobre papel. 2,7 x 18 cm.
Acervo MAC-USP.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

38. Paulo Bruscky.
Série *Envelopes* (frente e verso), 1976.
Fonte: TEJO, 2009, p. 49.

39. Paulo Bruscky.
Performance Postal, 1981,
Galeria Pascal, Recife.
Fonte: BRUSCKY, 2011, p. 8.

40. John Heartfield.
German, 1930.
Fotomontagem para Revista AIZ (1930), vol. 9, no. 6, p. 103.
Fotogravura em placa de cobre.
Research Library, The Getty Research Institute.
Fonte: https://www.getty.edu/art/exhibitions/heartfield/whoever_reads_zm.html. Acesso em maio de 2023.

- 40 e 41. Paulo Bruscky.
Da série O meu cérebro desenha assim, 1976 e 2007.
Fonte: MAC-USP | Galeria Nara Roesler | Moma-NYC.

42. Paulo Bruscky.
Diagnóstico: Arte (postal), 1976.

Fonte: FREIRE, 1996, p. 62-63.

43. Marcel Duchamp.

Fonte, 1917.

Acervo do Philadelphia Museum of Art.

Foto: Ana Carolina Trindade (abril de 2022).

44. Dick Higgins.

Gráfico do Fluxus, 1981.

Fonte: http://georgemaciunas.com/?page_id=1903. Acesso em 30 de maio de 2022.

45. Autor desconhecido.

Hugo Ball em performance da leitura do *Manifesto Dadá* no *Cabaret Voltaire*, 1916.

Fonte: <http://www.dada-companion.com/ball/>. Acesso em 30 de maio de 2022.

46. George Maciunas, Ben Vautier e Alison Knowles.

Solo for Violin, 1965.

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/127431>. Acesso em maio e 2022.

47. Paulo Bruscky

Os Correios têm 6.000 agências para você mandar Arte por Correspondência, 1976.

Fotocópia sobre papel. 33 x 22 cm.

Acervo MAC-USP.

Fonte: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/>. Acesso em maio de 2022

48. Paulo Bruscky

Série Sem Destino, 1975-83.

Fonte: FREIRE, 2006, p. 144.

49. Paulo Bruscky.

Envelope *Xeroxperformance*, 1980

Técnica mista: colagens e carimbos sobre envelope. 26 cm x 35,6 cm

Direitos: Doação do artista.

Fonte: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM) – PE

50. Imagem do primeiro ateliê/arquivo do artista localizado no Torreão.

Fonte: FREIRE, 2006, p. 6-7.

51 a 53. Imagem do segundo ateliê/arquivo do artista localizado na Boa Vista.

Fonte: Registro nosso, julho de 2021.

54. Detalhe das caixas de arquivo de pesquisa sobre o pintor Cícero Dias. Nelas há recortes de jornais e revistas, fotos, documentos.

Fonte: Registro nosso, julho de 2021.

55. Diário de Pernambuco.

Notícia sobre exposição e lançamento de livro de Paulo Bruscky em frigorífico.

Fonte: Diário de Pernambuco, 8 mar. de 1974.

56. Paulo Bruscky.

Da série Postes, 1978.

Fonte: FREIRE, 2006, p. 82.

57. Paulo Bruscky.

Anúncio publicado no caderno dos Classificados do Diário de Pernambuco.

Fonte: Diário de Pernambuco, 10 jul. de 1977.

58. Paulo Bruscky.

Intervenções urbanas / exercícios para a cidade No 1 - Silhuetas.

O convite foi distribuído de mão em mão (em formato de folheto) pelas ruas do Recife e publicado no Jornal do Commercio em 1980.

Fonte: FREIRE, 2006, p. 81.

59. Paulo Bruscky.

Poesia Viva, 1977.

Performance realizada na cobertura da Biblioteca Pública do estado de Pernambuco.

60. Paulo Bruscky.

Cinema de Inversão/Invenção, 1982.

Fonte: FREIRE, 2006, p. 133.

61. Paulo Bruscky.

Fotogramas dos filmes:

Viagem, 1980 (super-8).

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=79lQNvEx18g>. Acesso em maio de 2022.

62. Paulo Bruscky.

Fotogramas dos filmes:

Xeroperformance, 1980 (super-8/xerofilme).

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=SkSpnBSZxaQ>. Acesso em maio de 2022.

63. Paulo Bruscky.

Vende-se, 1987.

Fonte: FOTO/LINGUAGENS, 2014, p. 70.

64. Paulo Bruscky.

Série IN, 1982/1986.

Fonte: FOTO/LINGUAGENS, 2014, p. 17.

65. Paulo Bruscky.

Telhados de Paris, 1982.

Montagem a partir de um conjunto de vistas das coberturas e telhados de prédios de Paris.

66. Paulo Bruscky.

Esculturas do acaso, 1987.

20 fotografias, papel translúcido, capa de cartão forrada com tecido
31,5 x 26 cm.

Fonte: Galeria Nara Roesler.

67. Paulo Bruscky.

Tudo pelo Social I, 1989

Fotografia e carimbo sobre papel/ 31,5 x 21,5 cm.

Fonte: NAVAS, 2012, p. 126.

68. Paulo Bruscky.

Ver com os Olhos Livres, 1993

Colagem de fotografias sobre postal/ 10,7 x 15 cm

Fonte: NAVAS, 2012, p. 116.

69. Paulo Bruscky.

Anúncio publicado no Jornal do Comércio, Recife-PE, 1986

Fonte: FREIRE, 1996, p. 49.

70. Paulo Bruscky.

Xeroperformance, 1982, NYC.

Fonte: TEJO, 2009, p. 8.

71. Paulo Bruscky.

Uma manhã no ferro velho de Apipucos, 2003.

Fonte: FOTO/LINGUAGENS, 2014, p. 44.

72. Paulo Bruscky.

Mala concreta, da série Malas, 2007 / 2009.

Fonte: NARA ROESLER (portfolio), s/data.

73. Paulo Bruscky.

Nº 34, Pelos Nossos Desaparecidos e Vende-se ou Aluga-se, 2019.

Intervenção na “Parede Gentil” da Galeria Gentil carioca.

Fonte: <https://www.agentilcarioca.com.br/content/feature/534/artworks-6154-parede-gentil-n-34-pelos-nossos-desaparecidos-e-vende-se-ou-2019/>. Acesso em maio de 2023.

74. Benício Dias.

Pátio do Paraíso em demolição, 1942.

Fonte: Vila Digital – Fundaj; MALTA, 2015, p. 84 e 85.

75. Autor Desconhecido.

Praça da Independência, Edf. Sulacap e a Matriz do Santo Antônio, década 1960.

Fonte: Vila Digital – Fundaj.

76. Alexandre Berzin.

Vista da Av. 10 de novembro, sem data.

Fonte: BRUCE, 2012, p. 116.

77. Vista da Av. 10 de Novembro e da nova sede dos Correios, meados do séc. XX.

Col. José Luís da Mota Meneses.

Fonte: PERNAMBUCO MODERNO, 2006, p.76.

78. Alcir Lacerda.

Av. Guararapes, anos 1960.

Fonte: MALTA, 2012, p. 63.

79. Desenho da criança Lisette Marinho Estellita (13 anos) sobre o bairro de Santo Antônio publicado no caderno Gury do Diário de Pernambuco em 8 de janeiro de 1936.

Fonte: Diário de Pernambuco, 8 jan. de 1936.

80. Alcir Lacerda

Praça da independência e cruzamento das av. Dantas Barreto e Guararapes, 1970.

Fonte: MALTA, 2012, p. 50.

81. Postal do Bairro de Santo Antônio, anos 1970.

Fonte: Acervo da autora.

82. Autor desconhecido.

Vista para Ponte Duarte Coelho a partir da Av. Guararapes, início dos anos 1950. Na época iniciava-se a abertura da Av. Conde da Boa Vista. O edifício Duarte Coelho (1950), que ainda hoje abriga o Cinema São Luiz, foi o primeiro arranha-céu da avenida.

Fonte: Biblioteca IBGE.

83. Autor desconhecido.

Vista da Ponte Duarte Coelho e edifícios da Av. Conde da Boa Vista, anos 1970.

Fonte: Biblioteca IBGE.

84. Vista a partir do mar dos bairros do Recife, Santo Antônio e Boa Vista.

Fonte: MALTA, 2012, p. 30 e 31.

85. Imagem da maquete dos edifícios com galeria que compõem os eixos das avenidas Guararapes (laranja) e Conde da Boa Vista (amarelo).

(Montagem da perspectiva a partir do mapa da cidade disponível no portal da Prefeitura da Cidade do Recife: Esig Informações Geográficas do Recife: www.recife.pe.gov.br/esig.)

Fonte: Pesquisa Ênio Laprovitera (2021). Digitalização e montagem: Adeilton Feitosa.

86-91. Wilson Carneiro.

Fotografias dos personagens urbanos que circulavam pelos bairros de Santo Antônio e São José.

Fonte: Vila Digital – Fundaj.

92. Desenho do Traçado da Agamenon.

Nome dos Bairros e das principais avenidas em vermelho. Elaborado por: Ana Carolina Trindade.

Fonte: Diário de Pernambuco, 17 jun. 1969.

93. Alcir Lacerda.

Vista da Av. Agamenon Magalhaes (em construção), seu extremo norte, abaixo à direita está a Fábrica Tacaruna, 1970.

Fonte: MALTA, 2012, p. 81.

94. Imagem do elevado e viaduto do Cabanga, última etapa que foi construída do eixo Av. Agamenon Magalhães. O Diário de Pernambuco dedicou um caderno especial Urbanismo contemplando o eixo.

Fonte: Diário de Pernambuco, 25 abril de 1978.

95. Ortofotocarta, 1975.

Fonte: Museu da Cidade do Recife.

96. Ortofotocarta, 1975.

Fonte: Museu da Cidade do Recife.

97. Alcir Lacerda.

Av. Dantas Barreto (1960) em construção, antes da demolição da Igreja do Bom Jesus dos Martírios.

Fonte: MALTA, 2012, p. 54.

99. Plano de Urbanização da Rua das Flores.

Fonte: Diário de Pernambuco, de 02 nov. de 1975.

100 a 102. Detalhes do Planos de Urbanização do Recife

Fonte: Diário de Pernambuco, de 06 mar. de 1977.

103. Alcir Lacerda.

Praia de Boa Viagem, dec. 1970.

Fonte: MALTA, 2012, p. 88 e 89.

104. Imagem da Enchente de 1975.

Fonte: Acervo Jornal do Commercio.

105. Alcir Lacerda.

Shopping Center Recife - Boa Viagem, dec. 1980.

Fonte: MALTA, 2012, p. 85.

106. Alcir Lacerda.

Abertura da Av. Recife e conjunto habitacional IPSEP, 1970.

Fonte: MALTA, 2012, p. 85.

107. Alcir Lacerda

Reitoria da UFPE, década de 1960.

Fonte: Vila Digital – Fundaj.

108. Wilson Carneiro.

Rua Nova, no bairro de Santo Antônio “pedestrianizada”, final da década 1970.

Fonte: Vila Digital – Fundaj.

109. Edifício da Sudene, inaugurado em 1974, está localizado na Iputinga próximo ao campus da UFPE.

Fonte: https://www.facebook.com/recantigo/about_contact_and_basic_info Acedd. Acesso em maio de 2022.

110. Alcir Lacerda.

Vista do bairro do Recife a partir do Cais do Governador no bairro de Santo Antônio. O edifício da prefeitura em construção. ca 1970.

MALTA, 2012, p. 48.

111. Abelardo da Hora.

Batida de Feijão, 1953.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

112. Abelardo da Hora.

Hirochima, 1956.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

113. Gilvan Samico.

Pescadores, 1954.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

114. José Claudio.

Mulher fazendo telha, 1953.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

115. Wilson Carneiro.

Vista da Ponte Duarte Coelho e edifícios na Rua da Aurora. Na esquina estão os edifícios que abrigam o Cinema São Luiz (à esquerda) e o Recife Plaza (à direita).

Fonte: Vila Digital – Fundaj.

116. Fachada do cinema Art Palacio, 1975.

Fonte: Arquivo/DP/D.A Press.

117. Entrada do Cine Veneza, s/data.

Fonte: <https://www.cinemaescrito.com/2017/01/morte-do-cine-veneza-recife/>. Acesso em maio de 2023.

118. Fachada do cinema Moderno com exibição do filme Tubarão, 1975.

Fonte: Arquivo Diário de Pernambuco/D.A Press.

119. Wilson Carneiro.

Ônibus elétrico na Av. Guararapes, década de 1960.

Fonte: Vila Digital – Fundaj.

120. Autor Desconhecido.

Bar Savoy na Av. Guararapes, s/data.

121. Alcir Lacerda.

Vista do centro da Av. Conde da Boa Vista para a Av. Guararapes. Ao fundo os letreiros luminosos no alto dos edifícios da Guararapes, 1970.

Fonte: MALTA, 2012, p. 60 e 61.

122. Autor Desconhecido.

Lançamento da Edições Pirata na Livro 7, Boa Vista, 1981.

Fonte: Revista Continente, Ano II, n. 14, 2003, p. 16.

123-140. Paulo Bruscky

Enterro Aquático, 1972.

(álbum com 18 páginas)

Fonte: Cortesia do artista e Galeria Nara Roesler.

141. Paulo Bruscky

Manuscrito do artista sobre o planejamento da exibição do material resultante da “experiência do caixão”: como seriam apresentados ao público o filme em *super-8* e fotos, 1972.

Fonte: NARA ROESLER (portfolio), s/data.

142-144. Paulo Bruscky.

Fotograma do filme *Enterro aquático*, 1972.

Fonte: Cortesia do artista.

145-160. Paulo Bruscky.

Arte/Pare, 1973.

(álbum com 16 páginas)

Fonte: Cortesia do artista e Galeria Nara Roesler.

161. Alexandre Berzin.

Rua do Sol e Ponte da Boa Vista, s/data.

Fonte: BRUCE, 2012, p. 107.

162. Benício Dias.

Ponte da Boa Vista, 1940.

Fonte: Vila Digital – Fundaj.

163. Paulo Bruscky.

Fotogramas do filme Arte/Pare, 1973.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=HbQs2hYgE2I>. Acesso em maio de 2022.

164-181. Paulo Bruscky.

O que é Arte? Pra que serve?, 173.

Fonte: Cortesia do artista e Galeria Nara Roesler.

182. Paulo Bruscky

Estética do camelô, 1982 (super-8).

Fotogramas do filme (montagem da autora)

Fonte: Cortesia do Artista.

Elaborado por: Ana Carolina Trindade.

183. Paulo Bruscky

Estética do camelô, 1982 (super-8).

Fotogramas do filme (montagem da autora)

Fonte: Cortesia do Artista.

Elaborado por: Ana Carolina Trindade.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maurício de Almeida. **A evolução urbana do Rio de Janeiro** [1978]. Rio de Janeiro: IPP, 2008.

ALLOA, Emmanuel. Introdução - Entre a transparência e a opacidade - o que a imagem dá a pensar. *In*: ALLOA, Emmanuel (org.) **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 7-19.

ALMEIDA, Luciana Carla de. **O experimental no supe-8 brasileiro: um estudo sobre o corpo, a cidade e a metalinguagem**. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever**. São Paulo: Edusp, 1999

AMANCIO, Tunico. **Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme**. Revista Alceu. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf> acesso em 29 de agosto de 2018.

AMARAL, Aracy. A. **Artes Plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história das artes no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

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

ANDRADE, MÁRIO. Carta a Tarsila do Amaral [1931]. *In*: AMARAL, Aracy. (Org.). **Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral**. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros, 2001. v.1; v. 2. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade).

ANGEN, Philippe. Enigmas de uma visão. *In*: CÍCERO DIAS, **AQUARELAS E PINTURAS, DÉCADAS DE 1920-1960**. São Paulo: Galeria Simões Galeria de Arte, 2018.

ANJOS, Moacir dos; MORAIS, Jorge Ventura. Picasso “visita” o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930. **Estudos Avançados**, 1998. v. 12, n. 34.

ARAUJO, Tania de Castro. **Caixa de correio: lugar de entrada, de passagem e de acúmulo de memórias**. 2016. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

ARENDT, Hannah. Walter Benjamin *In*: **Homens em tempos sombrios** [1968]. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARSHER, Michael. O campo expandido. *In*: **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 61-116.

ASSUNÇÃO, Gabriela Lira Mota. **Imagens dissolventes da narrativa da modernidade: interpretações sobre a tradição a partir de casos de demolições em Recife e Salvador, 1909-1933**. 2019. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e Regionalismo: os anos 20 em Pernambuco**. 2a

ed. João Pessoa/Recife: UFPB/Editora Universitária; UFPE/Editora Universitária, 1996.

BARCIK, Deisi Beatriz. **Confirmado: é arte – Paulo Bruscky e a ironia na arte da década de 1970**. 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2017.

BARROS, Souza. **A década de 20 em Pernambuco** (uma interpretação). Rio de Janeiro: Acadêmica, 1972.

BAXANDALL, Michael. **O Olhar renascente**: Pintura e experiência social na Itália da Renascença [1972]. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**. A explicação histórica dos quadros [1985]. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente [2008]. In: ALLOA, Emmanuel (org.) **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 115-137.

BENJAMIN, Walter. Haxixe e outras drogas (1927-1934). In: **Imagens do Pensamento**. Sobre haxixe e outras drogas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. A experiência e pobreza [1933] In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 2016.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica [1935-1936]. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2016.

BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: **Rua de Mão Única**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor [1934]. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 2016.

BENJAMIN, Walter. O narrador [1936] In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2016.

BENJAMIN, Walter. Paris, a capital do século XIX [1935]. In: **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. Paris, a capital do século XIX [1939]. In: **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia [1931]. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2016.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história [1940]. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2016.

BENJAMIN, Walter. Surrealismo. O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia [1929]. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 2016.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERNARDES, Denis. **Recife: o caranguejo e o viaduto**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1996.

BEZERRA, Angela Maria Grando. Anos 30, Cícero Dias, seu verde e encarnado, seu “realismo”. In: CORTÉS, Gloria; GUZMÁN, Fernando; MARTÍNEZ, Juan Manuel (orgs.). **Arte y Crisis en Iberoamerica**: segundas jornadas de Historia del Arte. Santiago: RIL editores, 2004.

BEZERRA, Angela Maria Grando. Cícero Dias ou uma aparição “sur-realista” por excelência. In: Colóquio Brasileiro de História da Arte, 22, 2002, Porto Alegre. **Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte**. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2002. Disponível em <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/index.html>>. Acesso em 12 out. 2020.

BEZERRA, Angela Maria Grando. Cícero Dias, matrizes para uma poética. In: ENCONTRO DA ANPAP, 2017, Campinas, **Anais do 26º Encontro da ANPAP**. Campinas: PUC Campinas, 2017. Disponível em <<http://www.anpap.org.br/anais/2017>>. Acesso em dez. 2019.

BOLLE, Willi (Ed). **Walter Benjamin. Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. São Paulo: Editora Cultrix, 1986.

BOLLE, Willi. Nota introdutória. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BORGES, Raquel Czarneski. **Recife lírica: representações da cidade na obra de Cícero Dias**. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

BORGES, Raquel Czarneski. **Triunfo do irreal: arte, loucura, surrealismo e a experiência de Cícero Dias (1920-1930)**. 2017. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

BRESCIANI, Maria Estela. **Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza** [1985]. São Paulo: Brasiliense, 2014.

BRITO NETO, José Bezerra de. **“Educar para o belo”: arte e política nos salões de Belas Artes de Pernambuco 1929-1945**. 2011. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura Regional) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2011.

BRITO NETO, José Bezerra de. SURREALISMO E ESQUIZOFRENIA: Arte e loucura no Recife dos anos de 1930. **Revista Tempo Histórico**, v. 4, n. 1, 2012. Disponível em <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistatempohistorico/issue/view/179>. Acesso em jun. de 2022.

BRITO, F. Saturnino de. **Plano de Saneamento do Recife: descrição e relatórios**. Recife: Imprensa Oficial, 1917.

BRITO, F. Saturnino de. **Saneamento de Recife**: Inauguração dos esgotos de Recife, projectados e executados sob a direção do engenheiro F. Saturnino Rodrigues de Brito. Recife: Typographia do

Jornal do Recife, 1915.

BRITTO, Ludmila da Silva Ribeiro de. **A poética multimídia de Paulo Bruscky**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009.

BRUCE, Fabiane (org.). **O álbum de Berzin**. Coleções do Museu da Cidade do Recife e Fundação Joaquim Nabuco. Recife: Cepe, 2012.

BRUSCKY, Paulo. **Arte e Multimeios**. Recife: Zoludesign, 2010.

BRUSCKY, Paulo. **Depoimentos**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

BRUSCKY, Paulo. **Vicente do Rego Monteiro. Poeta, tipógrafo e pinto**. Recife: Cepe, 2009.

BÜRGER, Peter. **Teoria de vanguarda** [1974]. São Paulo, 2017.

CARDOZO, Joaquim. Prefácio - testemunho dos Aspectos Socioculturais. In: BARROS, Souza. **A década de 20 em Pernambuco** (uma interpretação). Rio de Janeiro. 1972.

CARERI, Francesco. **Caminhar e Parar**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017b.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**. O caminhar como prática estética. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

CARVALHO, Paulo. **Conversa entre amigos**: artistas Lula Wanderley, Paulo Bruscky e Adolfo Montejo Navas trocam tributos na exposição Sem título algum, que estreia hoje. Diário de Pernambuco. 27 de março de 2012; E6, viver; Recife – PE.

CASTRO, Ruy. **Metrópole à beira-mar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. E-book Kindle.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano** [1980]. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAGURI, M. M. **Do Recife nos anos 20 ao Rio de Janeiro nos anos 30**: José Lins do Rego, Regionalismo e Tradicionalismo. 2007. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, Campinas, 2007.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural - Entre práticas e representações** [1982]. Tradução Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Lisboa: Difel, 2002.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, São Paulo, abr. 1991, p. 173-191. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601>>. Acesso em: nov. de 2019.

CHOAY, Françoise. **O Urbanismo**: utopias e realidades, uma antologia [1965]. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CLÁUDIO, José. **Memória do Atelier Coletivo**. Artistas de Pernambuco. Tratos da arte em Pernambuco. Recife: Cepe, 2012. E-book Kindle.

COCCHIARALE, Fernando. Primórdios da videoarte no Brasil. *In*: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007.

COELHO NETO, J.T. **Moderno Pós-Moderno**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CONSTANT. O grande jogo do porvir [1959a]. *In*: JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 98-99.

CONSTANT. Outra cidade para outra vida [1959b]. *In*: JACQUES, Paola Berenstein. (org). **Apologia da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 114-117.

CORREIA, Telma de Barros. Gilberto Freyre e Amaury de Medeiros: tensões entre culto à tradição e messianismo sanitário (Recife, 1923-1926). **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 28, p. 1-60, 2020.

CORTEZ, Karine Maria Gonçalves. **Giacomo Palumbo: trajetória e obra na cidade do Recife de 1919 – 1939**. 2021. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) - Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021.

COTRIM, Márcio. **Origem de camelô. Nossa Língua, Nossa Pátria**. Disponível em: <<http://intervox.nce.ufrj.br/~edpaes/camelos.htm>>. Acesso em: 22 mar. 2008. https://blogs.correiobraziliense.com.br/dad/berco_da_palavra_1-14/

COUCEIRO, Sylvia Costa. **Artes de viver a cidade: conflitos e convivências nos espaços de diversão e prazer do Recife nos anos 1920**. 2003. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

COUCEIRO, Sylvia Costa. Cidade Moderna X Trabalho Urbano: A questão do comércio ambulante no Recife nos séculos XIX e XX. *In*: **Cadernos de Estudos Sociais**, [S. l.], v. 10, n. 1, 1994. Disponível em: <https://periodicos.fundaj.gov.br/CAD/article/view/1143>. Acesso em: 16 jan. 2023.

DAGEN, P. Enigmas de uma visão. *In*: RIBEIRO, M. I. B. (Ed.). **Cícero Dias: décadas de 20 e 30**. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado (Faap), 2004.

DE SOUZA, Fábio. **O Movimento de Cultura Popular do Recife (1959-1964)**. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

DEBORD, Guy-Ernest. Introdução a uma crítica da geografia urbana [1955]. *In*: JACQUES, Paola Berenstein. (org). **Apologia da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 39-42.

DEBORD, Guy-Ernest. Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional [1957]. *In*: JACQUES, Paola Berenstein. (org). **Apologia da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 43-59.

DIAS, Cícero. Conversa com Cícero Dias: “No abstrato está o futuro da pintura”. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 5 set. 1948. p.1. Transcrição do original. Disponível em: < <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1111000#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1334%2C-94%2C4367%2C2444> >. Acesso em dez de 2021.

DIAS, Cícero. **Eu vi o mundo**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

DÍAZ, Marta Llorente. Arte, literatura y ciudad: la palabra literaria frente al espacio urbano. In: CARDOSO, S. e PINHEIRO, E. e CORREA, E.. **Arte e Cidades**: imagens, discursos e representações. Salvador: Edufba, 2015, p. 12.

DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Tradução coordenada por Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem** [1990]. Questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens [2000]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 8 maio. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. O olho da história I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIMITROV, Eduardo. Cícero Dias e o regionalismo pernambucano. **Sociedade e Estado**, [S. l.], v. 33, n. 03, p. 727–754, 2018. DOI: 10.1590/s0102-6992-201833030004. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/22076>. Acesso em: 9 out. 2021.

DIMITROV, Eduardo. **Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano**. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia) – Departamento de Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DUNN, Christopher. “Nós somos os propositores”: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974. **ArtCultura**, v.10, n. 17, Uberlândia, jul-dez. 2008, p. 143-158.

ELLIOTT, Brian. **Benjamin for Architects**. Londres: Routledge, 2010.

FERRAZ, Bruno; MOREIRA, Fernando Diniz; MOTA, Ênio Laprovitera. **Arquitetura da moradia alta no Recife (1940-2020)**. Manuscrito, 2023.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Pernambucano**: uma história de ciclos. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Fernando Spencer e o cinema de arte do Recife. **Faces da História**, v. 9, n. 1, p. 83-106, 26 jun. 2022.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **O Cinema Super 8 em Pernambuco**: do lazer doméstico à resistência cultural. Recife: FUNDARPE, 1994.

FONSECA, D. G. D. **Subversão em três quadros: padrões de intenção na obra de Laerte Coutinho**. 2013. 126 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a Vanguarda no final do século XX [1996]. Ubu: São Paulo, 2017.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006b.

FREIRE, Cristina. **Hervé Fischer no MAC USP**: Arte Sociológica e Conexões, São Paulo: MAC-USP, 2012.

FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia**. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

FREITAS, Artur. **Arte guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2013.

FREITAS, Artur. **CONTRA-ARTE**: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha - 1969-1973. 2007. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.

FREYRE, Gilberto. A Pintura no Nordeste [1925]. **Livro do Nordeste: comemorativo do primeiro centenário do Diário de Pernambuco**. Recife: Diário de Pernambuco, 1979 [1925].

FREYRE, Gilberto. A propósito de pintores e das suas relações com a luz regional. In: **Vida, Forma e Cor**. Rio de Janeiro: Record, 1987b, p. 156-160.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & Senzala**. Formação da família brasileira sobre o regime de regime patriarcal. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt Ltda, 1933.

FREYRE, Gilberto. Cícero Dias e seu *non sense* [1942]. **Região**, Recife, n. 10, dez. 1948. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/es/page/home>>. Acesso em dez. 2021.

FREYRE, Gilberto. Cícero Dias, seu azul e encarnado, seu “sur-nudisme”. [1929] In: Dias, Cícero. **II exposição Cícero Dias na Escada**. Recife: Oriente, 1933. (Biblioteca Virtual Gilberto Freyre – a obra) Disponível em: <http://www.bvgf.fgf.org.br/portugues/obra/prefacios_p_terceiros/cicero.htm> Acesso em 12 de ago. 2018.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista** [1951]. 7.ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996.

FREYRE, Gilberto. Modernidade e modernismo nas artes. In: **Vida, Forma e Cor**. Rio de Janeiro: Record, 1987a, p. 99-114.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste. Aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil** [1937]. 1. ed. São Paulo: Global Editora, 2013. *E-book Kindle*.

FREYRE, Gilberto. O que foi o 1º Congresso Afro-brasileiro do Recife. In: FREYRE, Gilberto

et al. **Novos Estudos Afro-brasileiros**. Rio de Janeiro: Ariel; Civilização Brasileira, 1937. v.2. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/page/home>>. Acesso em fev. de 2022.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mocambos**. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1937.

FREYRE, Gilberto. Um pintor brasileiro fixado em Paris [1962]. In: **Vida, Forma e Cor**. Rio de Janeiro: Record, 1987c, p.161-169

FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO. Museu de Arte Brasileira. **Arte novos meios multimeios Brasil 70/80**. São Paulo: Editora FAAP, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Canteiro de obra”. In: **Corpocidade: gestos urbanos**. Salvador: Edufba, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza. **Kriterion [online]**, v. 46, n. 112, p. 183-190, Dec. 2005. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/S0100-512X2005000200004>>. Acesso em 10 out. 2019.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Prefácio - Walter Benjamin ou a história aberta [1985]. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Walter Benjamin: os cacos da história**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

GALVÃO, Ghita Almeida. Revisitando o “ciclo super-8” em Pernambuco, das relações. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-PE, 12., 2018, Recife. **Anais eletrônicos...** Recife: ANPUH. Disponível: https://www.encontro2018.pe.anpuh.org/resources/anais/8/1535756129_ARQUIVO_artigoanpuhok.pdf. Acesso em jun. de 2021.

GARBER, Klaus; GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano?. **Revista USP**, [S. l.], n. 15, p. 38-47, 1992. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i15p38-47. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25666>. Acesso em: 14 abr. 2022.

GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia – de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GIANNOTTI, Marco. A imagem escrita. **ARS**. São Paulo, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 91-115, 2003. DOI: 10.1590/S1678-53202003000100009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2904>>. Acesso em: 7 abr. 2022.

GIUCCI, Guillermo; LARRETA, Enrique Rodríguez. **Gilberto Freyre: uma biografia cultural: a formação de um intelectual brasileiro: 1900-1936**. Tradução de Josely Vianna Baptista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

GIUCCI, Guillermo. Gilberto Freyre: as Cidades. In: QUINTAS, Fátima (org.), **Seminário Internacional Novo Mundo nos Trópicos**. Recife: Fundação Gilberto Freyre, 2000.

GIUNTA, Andrea. The Power of Interpretation (or How MoMA explained Guernica to its audience). **Artelogie**, 10 | 2017. DOI : 10.4000/artelogie.953. Disponível em <<http://journals>>.

openedition.org/artelogie/953>. Acesso em out. 2021.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**. Do futurismo às gerações das mídias [1979]. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

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

GOMES, Mário Hélio. Todos os motivos de Cícero Dias. **Agulha Revista de Cultura**. Nº 56. Fortaleza; São Paulo, Mar./Abr. 2007. Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag56dias.htm>>. Acesso em 21 Ago. 2021.

GORELK, Adrián; PEIXOTO, Fernanda Arêas (org). **Cidades sul-americanas como arenas culturais**. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

GORELK, Adrián. **Das Vanguardas a Brasília. Cultura Urbana e Arquitetura na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

GROSSMAN, Vanessa. **A arquitetura e o urbanismo revisitados pela Internacional Situacionista**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

GUIMARÃES, Felipe Flávio Fonseca. Traços da contracultura na cultura brasileira da década de 1960: um estudo comparado entre movimentos contraculturais nos Estados Unidos e no Brasil. In: XVIII Encontro Regional da ANPUH-MG, ANPUH, 2012. Mariana. **Anais eletrônico do XVIII Encontro Regional (ANPUH-MG)**. Ouro Preto: EDUFOP, 2013. Disponível em: <<http://www.encontro2012.mg.anpuh.org/site/anaiscomplementares>>. Acesso em nov. 2022.

GIUNTA, Andrea. The Power of Interpretation (or How MoMA explained Guernica to its audience), **Artelogie [Online]**. n. 10, New York, 2017. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/artelogie/953>>; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.953>>. Acesso em mar de 2022.

HALL, Stuart. **Los hippies: uma contra-cultura**. Barcelona, Editorial Anagrama, 1970.

HALLEY, Bruno Maia. Dos moinhos de açúcar aos sítios de arrabaldes: a formação dos bairros continentais na cidade do Recife. **Revista de Geografia (UFPE)** v. 30, n. 3, 2013.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de Arte** [1950]. São Paulo: Edições 70, 2010.

HERKENHOFF, P.; DINIZ, C. (Eds.). **Zona tórrida: certa pintura do Nordeste**. Recife: Santander Cultural, 2012.

HIGGINS, Dick. (1966) Declarações sobre intermedia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org). **Escritos de Artistas: anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

INOJOSA, J. **Arte Moderna: carta literaria dirigida a Severino de Lucena e S. Guimarães Sobrinho**. Recife: Off Graph Jornal do Commercio, 1924.

INOJOSA, J. **O movimento modernista em Pernambuco**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1969.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Contribuição para uma definição situacionista de jogo [1958c]. **Apologia da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da

Palavra, 2003, p. 60-61.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Correções para adoção dos onze pontos de Amsterdã [1959]. *In*: JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 97.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Definições [1958b]. *In*: JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 65-66.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. O urbanismo unitário no fim dos anos 1950 [1959]. **Apologia da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 100-105.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Questões preliminares à construção de uma situação [1958]. *In*: JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 62-64.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Teoria dos monumentos e construção das situações [1960b]. *In*: JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 121-122.

JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (Org). **Nebulosas do Pensamento urbanístico**. Salvador: EDUFBA, 2018.

JACQUES, Paola Berenstein. (org). **Apologia da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003

JACQUES, Paola Berenstein. Delírios ambulatórios e derivas urbanas. **Revista Risco**. São Paulo, v. 20, p. 8-36, 2022.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga**. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2001.

JACQUES, Paola Berenstein. **Montagem de uma outra herança. Urbanismo, memória e alteridade**. 2018. Tese (titulação acadêmica) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018b.

JACQUES, Paola Berenstein. O grande jogo do caminhar. *In*: CARERI, Francesco. **Walkscapes**. O caminhar como prática estética. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

JACQUES, Paola Berenstein. Pensar por montagens. *In*: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (Org). **Nebulosas do Pensamento urbanístico**. Salvador: EDUFBA, 2018c.

JAREMTCHUK, Dária. **Anna Bella Geiger: passagens conceituais**. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

JAREMTCHUK, Dária. **Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP**. Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

KESSEL, Carlos. **A vitrine e o espelho**: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo

Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin. O Marxismo da melancolia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KRAUSS, Rosalind E.. A escultura no campo ampliado [1979]. **Arte e Ensaios** - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, v. 17, n. 17. p. 128-137, 2008.

LAPA, Tomás de Albuquerque; SILVA, Marília do Nascimento. O Recife metropolitano (1970–1990). In: MOREIRA, Fernando Diniz. (org). **Recife: cinco séculos de cidade e arquitetura**. Recife: Cepe, 2022.

LEAL, Suely. **Fetiche da participação popular**. Recife: CEPE, 2003.

LEME, Maria Cristina da Silva (coord.). **Urbanismo no Brasil - 1895-1965**. São Paulo: Studio Nobel, 1999.

LIMA, Mário Hélio Gomes de. Absolutamente Moderno. In: CÍCERO DIAS - UMA VIDA PELA PINTURA. Curitiba: Galeria Simões de Assis de Arte, 2002.

LIMA, Mário Hélio Gomes de. Festa do corpo, exaltação da vida. In: SIMÕES DE ASSIS, Waldir. **Cícero Dias – Oito décadas de pintura**. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2006, p. 101.

LIPPARD, Lucy. **Six Years: The dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972** [1973]. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1997.

LIRA, José Tavares Correia de. **Mocambo e Cidade**. Regionalismo na Arquitetura e Ordenação do espaço habitado. 1996. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996.

LIRA, José Tavares Correia de. Modernidade e economia de morar no Recife (1930/1964). In: SAMPAIO, Ruth Amaral de. **A promoção privada de habitação econômica e a Arquitetura Moderna**. São Paulo: Rima, 2002.

LIRA, José Tavares Correia de. Naufrágio e Galanteio: viagem, cultura e cidade sem Mário de Andrade e Gilberto Freyre. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais – ANPOCS. v.20, n.57. p. 143-176, fev. 2005.

LORETTO, Rosane Piccolo. **Paraíso & Martírios: histórias de destruição de artefatos urbanos e arquitetônicos no Recife**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) - Programa de pós-graduação em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002b.

LÖWY, Michael. A filosofia da história de Walter Benjamin. **Estudos Avançados** [online]. 2002, v. 16, n. 45, p. 199-206. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-40142002000200013>>. Acesso em maio de 2022.

LUBAMBO, Cátia Wanderley. **Bairro do Recife no início do século: entre o Corpo Santo e o Marco Zero**. Recife: Cepe/FCCR, 1991.

MACHADO, Arlindo. (org.). **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú

Cultural, 2003.

MAHÍQUES, Rafael García. **Iconografía e iconología**: la historia de arte como historia cultural. Volumen I. Madrid: Ecuentro, 2008.

MALTA, Albertina Otávia Lacerda (org.). **Lacerda: fotografia**. Recife: Cepe, 2012.

MANGUEL, Alberto. **Lendo as imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARQUES, Sônia; NASLAVSKY, Guilah. Arquitetura Moderna. *In*: ROCHA, Edileuza da (ORG). **Guia do Recife: Arquitetura e paisagismo**. Recife: Edileuza da Rocha, 2004.

MARSILLAC, Ana Lúcia Mandelli. **Aberturas utópicas**: singularidades da arte política nos anos 70. 2011. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

MATOS, Lidíce. Arte é este comunicado agora – Paulo Bruscky e a crítica institucional. *In*: **Concinnitas Virtual** – Revista do Instituto de Artes da Uerj. Rio de Janeiro, ano 8, v.1, n.10. p. 119-132, jul. 2007. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22893/16330>>. Acesso em 2 fev., 2021.

MATTAR, Denise (curadoria). **Cícero Dias. Um percurso poético 1907-2003**. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2017.

MCLUHAN, Marshal. **A galáxia de Gutemberg a formação do homem tipográfico** [1962]. São Paulo: Nacional: USP, 1972.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem** [1964]. São Paulo: Cultrix, 1996.

MELO, Mário Lacerda de. **Metropolização e subdesenvolvimento**: o caso do Recife. Recife: UFPE, 1978. p. 61–62.

MELO, Vera Mayrink. **Um recorte da paisagem do rio Capibaribe**: Seus significados e representações. 2003. Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. **Tempo**, n. 14, Niterói, 2002.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História** [online]. 2003, v. 23, n. 45. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-01882003000100002>>. Acesso em nov. 2021.

MITCHELL, William John Tomas. O que as imagens realmente querem? *In*: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Tradução coordenada por Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MITCHELL, William John Tomas. **Teoría de la imagen**. Madrid: Ediciones Akal, 2009

MORAIS, Frederico. VIDEO-ARTE. Revolução Cultural ou um título a mais no currículo do Artista [1976]. *In*: PECCININI, Daisy (Org). **Arte Novos Meios / Multimeios – Brasil 70/80**.

São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985, p. 73-75.

MOREIRA, Fernando Diniz; FREIRE, Ana Carolina de Mello. O Edifício-quintal de Wandenkolk Tinoco. Reflexões sobre a moradia em altura nos anos 1970. **Arquitextos**, São Paulo, ano 11, n. 129.04, Vitruvius, fev. 2011. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.129/3749>>. Acesso em dez. 2022.

MOREIRA, Fernando Diniz; SARAIVA, Kate Vivianne Alcântara. Dos Subúrbios coloridos aos horizontes molhados: a expansão urbana do Recife nos anos 1920. **URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade**, Campinas, SP, v. 12, p. 1-40, 2020. DOI: 10.20396/urbana.v12i0.8655956.

MOREIRA, Fernando Diniz. (org). **Recife: cinco séculos de cidade e arquitetura**. Recife: Cepe, 2022.

MOREIRA, Fernando Diniz. A aventura do urbanismo moderno na cidade do Recife, 1900-1965. In: LEME, Maria Cristina da Silva (coord.). **Urbanismo no Brasil - 1895-1965**. São Paulo: Studio Nobel, 1999.

MOREIRA, Fernando Diniz. **A construção da cidade moderna: Recife (1909-1926)**. 1994. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) - Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1994.

MOREIRA, Fernando Diniz. A transformação do bairro de Santo Antônio no Recife (1938-1949). In: **Anais do XIV Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**, XIV, 2016, São Carlos. Cidade, Arquitetura e Urbanismo: visões e revisões do século XX: **Anais eletrônicos**. Disponível em: <http://www.iau.usp.br/shcu2016/anais/wp-content/uploads/pdfs/31.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2022.

MOREIRA, Fernando Diniz. Avenidas, arranha-céus e mocambos: o Recife nas décadas de 1930 e 1940. In: MOREIRA, Fernando Diniz. (org). **Recife: cinco séculos de cidade e arquitetura**. Recife: Cepe, 2022c.

MOREIRA, Fernando Diniz. Dos Subúrbios coloridos aos horizontes molhados: a expansão urbana do Recife nos anos 1920. In: MOREIRA, Fernando Diniz. (org). **Recife: cinco séculos de cidade e arquitetura**. Recife: Cepe, 2022b.

MORSE, Richard. Cidades ‘periféricas’ como arenas culturais: Rússia, Áustria, América Latina. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, FGV, v. 8, n. 16, 1995, p. 205-225. Disponível em: <<https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2004/1143>>. Acesso em ago. 2022.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NASCIMENTO, Luís Manuel Domingues do. **Inventário dos feitos modernizantes na cidade do Recife (1969-1975): sobre mediações históricas e literárias entre a história recente do Recife, o romance: A rainha dos cárceres da Grécia, de Osman Lins**. 2004. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

NASLAVSKY, Guilah. **Modernidade Arquitetônica no Recife: arte técnica e arquitetura, 1920-1950**. 1998. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

NAVAS, Adolfo Motejo; BRUSCKY, Paulo. **Poesis Bruscky**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **A Brodagem no Cinema Pernambucano**. 2014. Recife: Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2014.

NUNES, Andrea Paiva. **Todo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2004.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. Gilberto Freyre e a valorização da província. **Soc. estado.**, Brasília, v. 26, n. 1, p. 117-149, Apr.2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69922011000100007>. Acesso em ago. 2020.

OLIVEIRA, Mário Pedrosa (org). **Guia da Cidade do Recife**. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 1935.

OLIVEIRA, Patricia Ataíde Solon de. **Entre invenção e memória: arquitetos modernos e patrimônio histórico no Recife (1946-1979)**. 2017. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) - Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

OLIVEIRA, Patricia Ataíde Solon de. Recife, cidade moderna e vertical: décadas de 1950 e 1960. In: MOREIRA, Fernando Diniz. (org). **Recife: cinco séculos de cidade e arquitetura**. Recife: Cepe, 2022.

OUTTES, Joel. **O Recife pregado à cruz das grandes avenidas, 1927-1945**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano), Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1991.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. Casa Grande & Sertão: reflexão sobre os Nordeste na obra de Freyre, **Plural Pluriel - revue des cultures de langue portugaise**, nº11, outono-inverno, 2012, Disponível em: <<http://www.pluralpluriel.org>>. Acesso em mar. de 2022.

PANOFISKY, Erwin. **Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento** [1972]. Lisboa: Estampa, 1995.

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais** [1955]. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAZ, Raissa Alves Colaço. **Preocupações artísticas: o caso do Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife**. 2015. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2015.

PECCININI, Daisy (Org). **Arte Novos Meios / Multimeios – Brasil 70/80**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

PEDROSA, Mário. Pernambuco, Cícero Dias e Paris. **Revista Região**, p. 8-9, dez. 1948. Disponível em <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110816>. Acesso em out 2021.

PEREIRA, Margareth da Silva. Dos conceitos de cidade ou pequeno manifesto em favor de objetos múltiplos, indecisos e fluidos. Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, 10, 2008, Recife.

Anais... Recife, 2008b.

PEREIRA, Margareth da Silva. Notas sobre o urbanismo no Brasil: construções e crises de um campo disciplinar. In: MACHADO, Denise B. Pinheiro; PEREIRA, Margareth da Silva; SILVA, Rachel Coutinho Marques da. **Urbanismo em questão**. Rio de Janeiro: UFRJ/PROURB, 2003, p.55-83.

PEREIRA, Margareth da Silva. O olhar panorâmico: a construção da cidade como experiência e objeto do conhecimento (1800-1830). **Revista de Urbanismo e Arquitetura**, América do Norte, 7, out. 2008.

PEREIRA, Margareth da Silva. Pensar por nebulosas. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (Org). **Nebulosas do Pensamento urbanístico**. Salvador: EDUFBA, 2018.

PIGNATARI, Décio. Teoria da guerrilha artística [1967]. In: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica da arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

PONGE, Robert. Notas sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 53-65, junho 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2004000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 15 Out. 2020.

PONTUAL, Virgínia Pitta; CAVALCANTI, Rafaela. Abertura da Avenida Dantas Barreto: a modernização do centro do Recife, 1930 – 1970. In: **SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, 22., João Pessoa-PB, 2003. Anais... Paraíba: Universidade Federal da Paraíba, 2003.

PONTUAL, Virgínia Pitta; SANTOS, Andrea Luiza Bonfim. Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano: o resgate dos “fatos gloriosos do passado”. **Anais do 7º Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus Tecnologia e Descolonização**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2021.

PONTUAL, Virgínia Pitta. O Urbanismo no Recife: entre ideias e representações. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, Ano 1, n. 2, Recife, 1999. (p. 89-108). Disponível em <<https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/39>>. Acesso em 2 maio, 2019.

PONTUAL, Virgínia Pitta. **Uma cidade e dois prefeitos: narrativas do Recife das décadas de 1930 a 1950**. Recife: Ed. Universitária UFPE, 2001.

PRYSTHON, Ângela Freire. **Cosmopolitismos periféricos**. Ensaio sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina. Recife: Bagaço, 2002.

PRYSTHON, Ângela Freire. Paisagens em desaparecimento. Cinema em Pernambuco e a relação com o espaço. **E-Compós**, v. 20, n. 1, 18 maio 2017.

PRYSTHON, Ângela. Outras margens, outros centros: algumas notas sobre o cinema periférico contemporâneo. In: FRANÇA, Andréa e LOPES, Denílson (Orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, SC: Argos, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. As imagens querem realmente viver?. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Tradução coordenada por Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. São Paulo: contraponto Editora, 2012.

REYNALDO, Amélia. A forma do traçado da expansão urbana do Recife. *In: Recife: cinco séculos de cidade e arquitetura*. Recife: Cepe, 2022.

REYNALDO, Amélia. **As catedrais continuam brancas**. Recife: Cepe Editora, 2017.

REZENDE, Antônio Paulo. **Desencantos modernos**: histórias da cidade do Recife na década de vinte. Recife: FUNDARPE, 1997.

RIBEIRO, Rafael Soares. **METROSHOPPING: uma etnografia sobre os ambulantes do metrô do Recife**. 2019. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - o Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

RIOS, Gilvando Sá Leitão. **Linhas apagadas**: do coletivo como arcaico ao individual como moderno (a extinção dos bondes na década de 40). Recife: Editora Universitária, 1995.

RODRIGUES, Nise de Souza. **O Grupo dos Independentes: arte moderna no Recife -1930**. Recife: Prefeitura do Recife, 2008. E-book Kindle.

ROSEMBERG, André. Geração de 65. A safra de autores que renovou a tradição poética do Recife. **Revista Continente**, Recife, n. 14, out. 2003.

SADLER, Simon. **The Situationist City**. Cambridge; Londres: The MIT Press, 1999.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. Introdução à edição brasileira. *In: BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção*. A explicação histórica dos quadros. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 9-23.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica**. Qual é o parangolé? E outros escritos. Rocco: São Paulo, 2003.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos; PEREIRA, Margareth da Silva. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: ProEditores; Tessela, 1987.

SARAIVA, Kate Vivianne Alcântara; MOREIRA, Fernando Diniz. Dos Subúrbios coloridos aos horizontes molhados: a expansão urbana do Recife nos anos 1920. **Urbana**: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade. Campinas, SP, v. 12, p.1-40, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/8655956>. Acesso em 05 out. de 2020.

SARAIVA, Kate Vivianne Alcântara. **Cinemas do Recife**. 1. ed. Recife: Funcultura, 2015.

SARAIVA, Kate Vivianne Alcântara. **Recife: Cidade e Cinema (1922-1931)**. 2017. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento urbano, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2017.

SARLO, Beatriz. **Modernidade Periférica**: Buenos Aires 1920 e 1930 [1988]. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SARLO, Beatriz. **Paisagens Imaginárias**: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação [1997]. São Paulo: Edusp, 2005.

SCHORSKE, Carl. **Viena fin-de-siècle: política e cultura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Complexo de ze carioca: notas sobre uma identidade mística e malandra. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n. 29, p. 49-63, 1995 Tradução .

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Complexo de ze carioca: sobre uma certa ordem da mestiçagem e da malandragem. 1994, **Anais..** Caxambu: Assoc Nac de Pos-Graduacao e Pesquisa em Ciências Sociais, 1994.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SETTE, Mário. **Arruar: História Pitoresca do Recife Antigo**. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1948, 2ed. Disponível em: < http://www.mariosette.com.br/obra_arruar.shtml>. Acesso em fev. 2023.

SILVA, Itamar M. *In*: BRUSCKY, Paulo. **Depoimentos**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

SILVA, Paula Maciel. **Conservar, uma questão de decisão**: o julgamento na conservação da arquitetura moderna. 2012. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Urbano) - Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

SILVEIRA, Paulo. **A Página Violada: da Ternura à Injúria na Construção do Livro de Artista**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental [1902]. *In*: VELHO, Otávio Guilherme. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

SKOLAUDE, Mateus Silva. Identidade nacional e historicidade: o 1o. Afro-Brasileiro de 1934. *In*: XII Encontro Estadual de História, ANPUH, 2014, São Leopoldo, **Anais do XII Encontro Estadual de História**. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2014. Disponível em: <<http://www.eeh2014.anpuh-rs.org.br>>. Acesso em maio. 2022.

SOUSA, Laura Alves de. **O ateliê coletivo em espaços e trajetórias**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Recife, 2014.

STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos de arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

STIERLI, Martino. **Montage and the Metropolis Architecture, Modernity, and the Representation of Space**. New Haven; London: Yale University Press, 2018.

STILES, K. E SELZ. P.(Ed.). **Theories and documents of a contemporary art: a sourcebook of artist's writings**. London: University of California Press, 1996.

TEJO, Cristiana. **Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos**. Recife: CEPE, 2009.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982). *In*: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

TRINDADE, Ana Carolina de Freitas. **O artista como sismógrafo**: a experiência urbana de

Paulo Bruscky. 2012. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Programa de pós-graduação em Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

VELLOSO, Rita. Imagem dialética na cidade – sobre o trânsito de um conceito ao desenho do menos idealista dos objetos. **Cadernos Benjaminianos**, [S.l.], n. 2, p. 38-45, dez. 2010. ISSN 2179-8478. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/5311/4719>>. Acesso em 16 ago. 2019.

VELLOSO, RITA. O tempo da insurgência: memória de gestos e política do espaço, segundo Walter Benjamin. In: DUTRA, Fabiana.; BERENSTEIN JACQUES, Paola (org). **Corpocidade: Gestos Urbanos**. Salvador: Edufba, 2017.

VIEIRA, Lucia Gouvêa. **Salão de 1931: marco da revelação de arte moderna em nível nacional**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

VIEIRA, Lucia Gouvêa. **Salão de 1931: marco da revelação de arte moderna em nível nacional**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

ZANINI, Walter. Duas décadas difíceis: 60 e 70. In: AGUILAR, Nelson (Org.). **Bienal Brasil Século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

CATÁLOGOS

ANJOS, Moacir dos. O ateliê como Arquivo. São Paulo, 2004. 26ª Bienal de São Paulo. (Sala Especial). Catálogo apresentado em: Exposição.

ARTES GRÁFICAS EM PERNAMBUCO: de Heinrich Moser no início do século XX. Recife: Instituto Federal de Pernambuco – campus Olinda; Consulado Geral da República da Alemanha – Recife, 2016. Catálogo online. Disponível em: <<https://www.artemoser.com/inicio-home>>. Acesso em maio de 2022.

BRUSCKY, Paulo; BRUSCKY, Raíza; BRUSCKY, Yuri (org). História da Poesia Visual. Recife: Cepe, 2016. Catálogo publicado em exposição; de 01 de junho a 25 de julho de 2016; Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife, PE, Brasil.

CAIXA CULTURAL BRASÍLIA. PaLarva – Poesia Visual e Sonora de Paulo Bruscky. Catálogo publicado em: exposição; 07 de agosto a 30 de setembro de 2018; Caixa Cultural Brasília, Brasília, DF, Brasil.

CÍCERO DIAS - DÉCADAS DE 1920 E 30. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado (Faap), 2004.

CÍCERO DIAS - UMA VIDA PELA PINTURA. Curitiba: Galeria Simões de Assis de Arte, 2001.

CÍCERO DIAS, AQUARELAS E PINTURAS, DÉCADAS DE 1920-1960. São Paulo: Galeria Simões Galeria de Arte, 2018.

CÍCERO DIAS. 60 ANOS DOS PRIMEIROS MURAI ABSTRATOS DA AMÉRICA LATINA. Recife: Fundação Gilberto Freyre, 2009. Catálogo publicado em exposição; 18 de maio a

18 de agosto de 2009; Fundação Gilberto Freyre, Recife, PE, Brasil.

FLAVIO DE CARVALHO EXPERIMENTAL. São Paulo: Sesc Pompeia, 2014. Catálogo publicado em exposição; 30 de agosto de 2022 a 29 de janeiro de 2023; Sesc Pompeia, São Paulo, SP, Brasil. Disponível em: < https://issuu.com/sesc.pompeia/docs/flavio_livreto_digital_pgsimples>. Acesso em nov. de 2022.

FOTO/LINGUAGENS. PAULO BRUSCKY. Recife: Amparo Sessenta, 2014. Catálogo apresentado em exposição; de novembro de 2013 a março de 2014; Amparo Sessenta, Recife, PE, Brasil. Curadoria: Dária Jaremtchuk.

JAREMTCHUK, Dária. A prática fotográfica de Paulo Bruscky. *In*: FOTO/ LINGUAGENS. PAULO BRUSCKY (cat.). Recife: Amparo Sessenta, 2014. Catálogo apresentado em exposição; de novembro de 2013 a março de 2014; Amparo Sessenta, Recife, PE, Brasil. Curadoria: Dária Jaremtchuk.

MATTAR, Denise. Cícero Dias, um Selvagem esplendidamente civilizado. *In*: CÍCERO DIAS. AQUARELAS E PINTURAS. DÉCADAS DE 1920-1960. São Paulo: Simões Galeria de Arte, 2018. Catálogo de exposição. Galeria Simões Galeria de Arte.

NARA ROESLER. Paulo Bruscky (portifólio). São Paulo: Galeria Nara Roesler, s/data. Catálogo-Portfólio digital. Galeria Nara Roesler, São Paulo, SP, Brasil. Disponível em <<https://nararoesler.art/artists/56-paulo-bruscky/>>. Acesso em maio de 2021.

PAULO BRUSCKY (cat.). Nova York: Galeria Nara Roesler, 2017. Catálogo digital apresentado em exposição; de 1 de maio a 24 de junho de 2017. Galeria Nara Roesler, Nova York, Estados Unidos. Disponível em: <<https://nararoesler.art/exhibitions/108/>>. Acesso em maio de 2021.

PAULO BRUSCKY EM MOVIMENTO. Catálogo. São Paulo: Dária Jaremtchuk; Fabricia Jordão, 2014.

PERNAMBUCO MODERNO (cat.). Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2006. Curadoria: Paulo Herkenhoff.

PERNAMBUCO EXPERIMENTAL. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014. Curadoria: Clarissa Diniz.

TEJO, Cristiana; BRUSCKY, Paulo. Paulo Bruscky: Arquiteturas do Imaginário. Recife: Sesc Pernambuco, 2010. 56 p. Catálogo apresentado em: Exposição retrospectiva de Paulo Bruscky; de 14 de agosto a 25 de setembro de 2010; Galeria de Artes Ronaldo White, do Serviço Social do Comércio, Sesc de Garanhuns, PE, Brasil.

ZANINI, Walter. Jovem Arte Contemporânea, 2. Catálogo. Porto Alegre: Margs; São Paulo: MAC-USP, 1969. Disponível em:<<https://acervo.margs.rs.gov.br/materiais-graficos/2a-exposicao-jovem-arte-contemporanea/>>. Acesso em maio de 2022.

ENTREVISTAS

BRUSCKY, Paulo. **Paulo Bruscky: um criador de circuitos informacionais**. [entrevista concedida a] Paola Fabres. Recife, 1 abril 2006. Disponível em <<http://artcontexto.com.br/entrevista->

edicao07_paola_fabres.html>. Acesso em 02 dez 2022.

BRUSCKY, Paulo. **Programa Nomes do Nordeste**. [Entrevista cedida a] Augusto César Costa. Fortaleza, 15 mai. 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WeKZ7pIUqC4>. Acesso em 01 fev. 2021.

DIAS, Cícero; JUCÁ, J.. **Entrevista com Cícero Dias**. Recife: Centro de Estudos da História Brasileira (Cehibra); Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), 1980.

RUGGIERO, Amanda Saba; MICHAL, Luis. Entrevista com Martino Stierli. **Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online)**, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 136-139, 2019. DOI: 10.11606/issn.1984-4506.v17i2p136-139. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/162391>. Acesso em: 1 jun. 2022.

SITES

O OBSCURO FICHÁRIO DOS ARTISTAS MUNDANOS. Disponível em: <<http://obscurofichario.com.br/>>. Acesso em set, 2021.

BRASILIANA FOTOGRAFIA. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/>>. Acesso em out. 2021.

CICERO DIAS. Disponível em: <http://www.cicero-dias.com/Accueil_br.htm>. Acesso em maio 2023.

HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em maio 2023.

MOVIMENTO de Cultura Popular. Disponível em: <<http://www.alepe.pe.gov.br/perfil/links/MovimentoCulturaPopular.html>>. Acesso em: 8 jul. 2022.

SILVA, Maria Betânia e. Refletindo sobre o movimento de cultura popular: espaço para a arte? Disponível em: <<http://www.revista.art.br/site-numero-06/trabalhos/8.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2022.

VILA DIGITAL DA FUNDAJ. Disponível em: <<https://villadigital.fundaj.gov.br/>>. Acesso em maio de 2023.

S

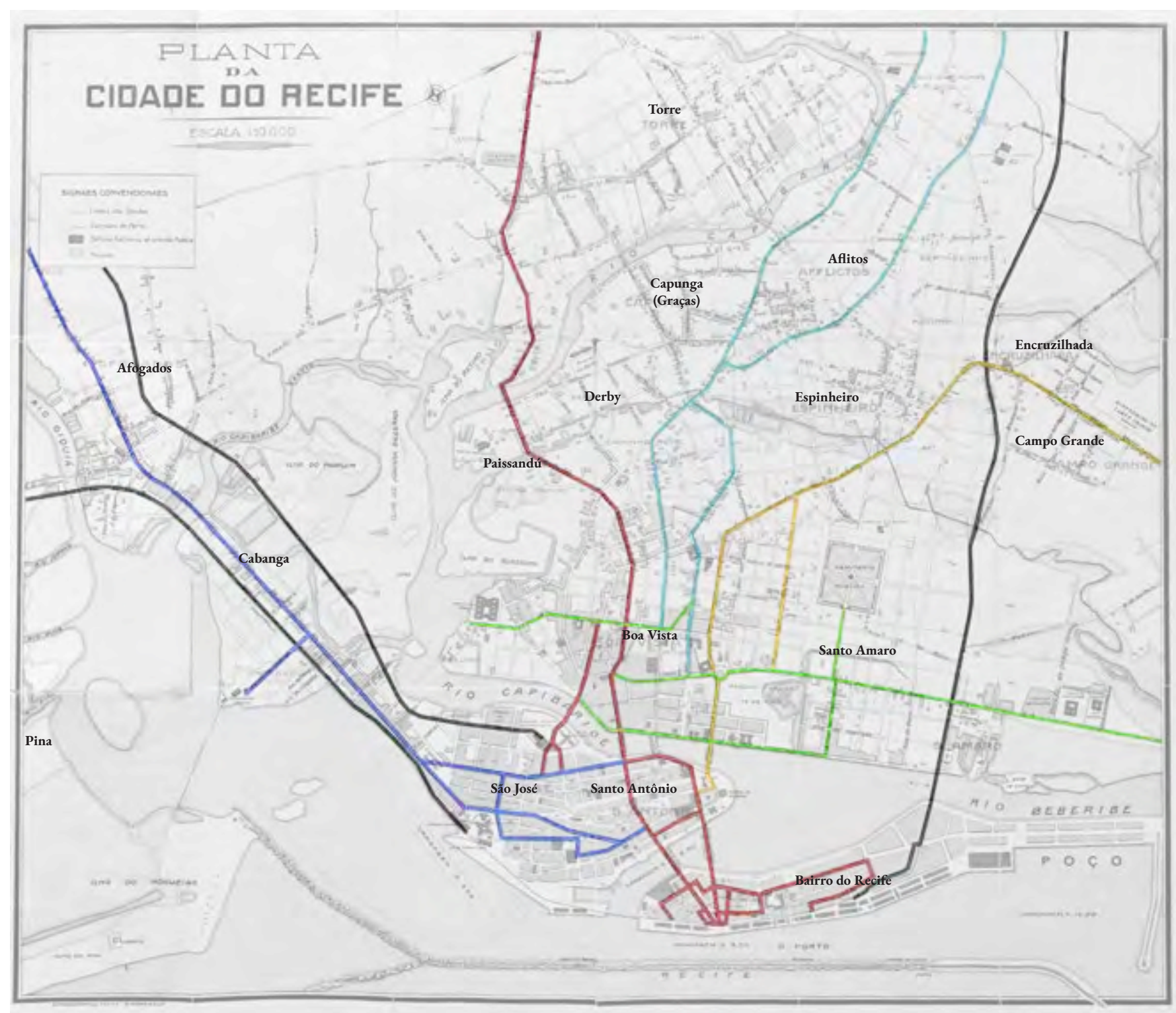
O

X

E

N

A

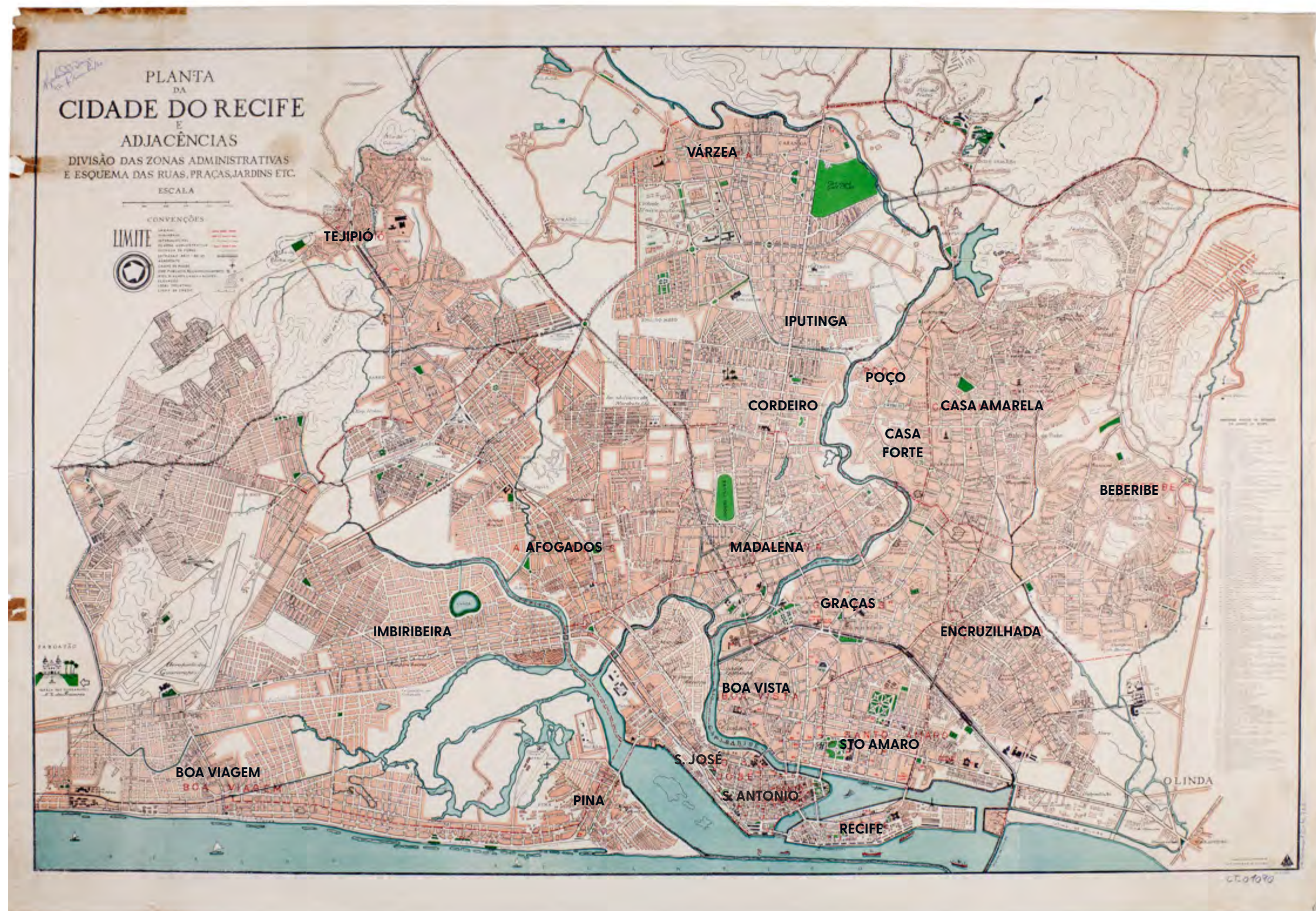


ANEXO 01.

MAPA DE BONDES.

Planta da Cidade do Recife (circa 1920) do Estabelecimento Gráfico Simonek, com intervenções do autor evidenciando as principais linhas de bondes elétricos (em cores) e as estradas de ferro regionais (em preto).

Fonte: MOREIRA, 2022, p. 181.

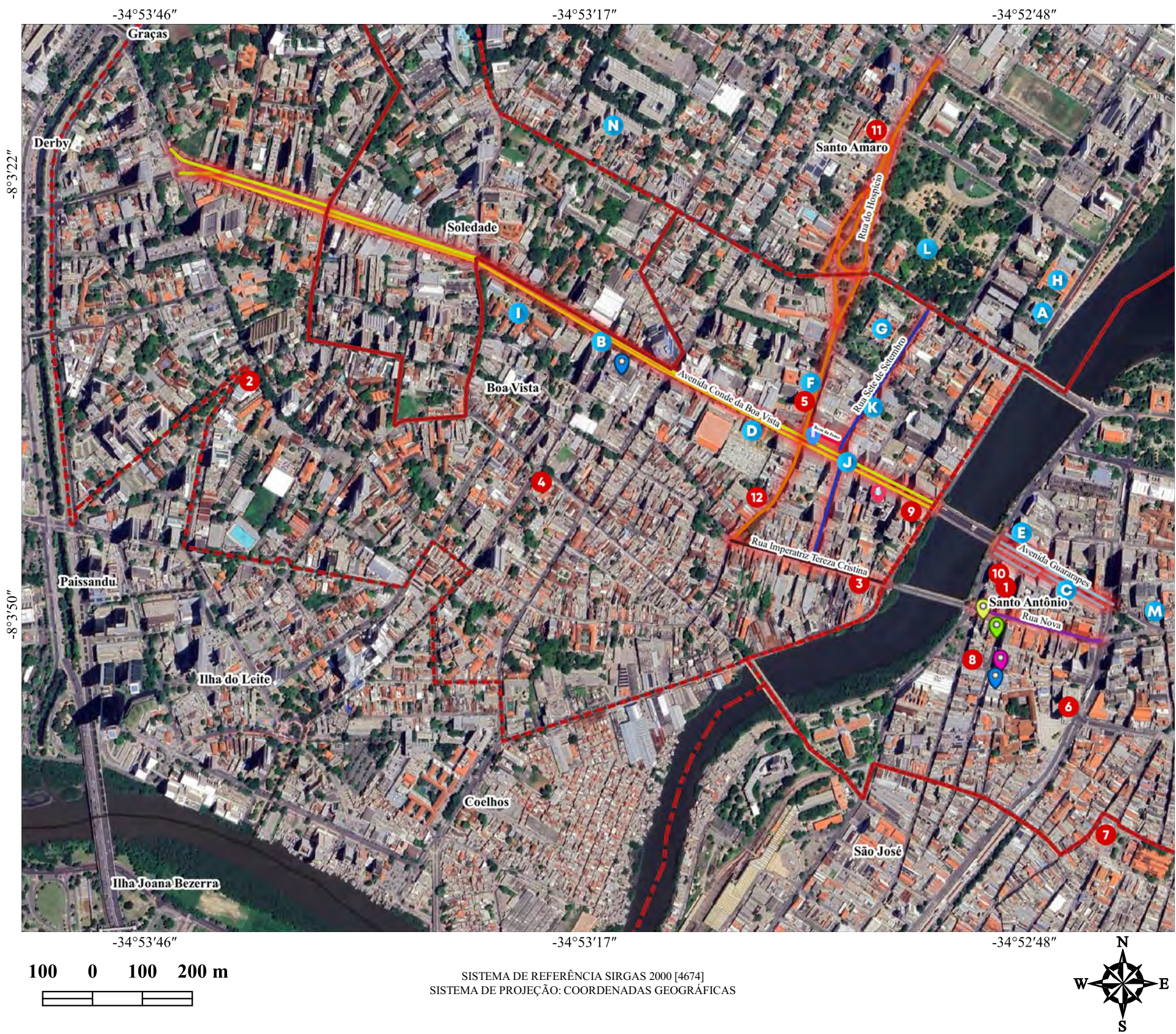


ANEXO 02.

PLANTA DA CIDADE DO RECIFE E ADJACÊNCIAS, 1970.

Fonte: Museu da Cidade do Recife.

A P É N D I C E



LEGENDA

CINEMAS

- 1 Cine Art Palácio
- 2 Cine Boa Vista
- 3 Cine Helvética
- 4 Cine Polytheama
- 5 Cine Veneza
- 6 Cinema AIP
- 7 Cinema Glória
- 8 Cinema Moderno
- 9 Cinema São Luis
- 10 Cinema Trianon
- 11 Cinemas Astor e Hits
- 12 Cine-Teatro do Parque
- B Bancas de revista

LOCAIS DE SOCIABILIDADE

- A Assembleia Legislativa
- B Bar Mustang
- C Bar Savoy
- D Colégio Marista do Recife
- E correios
- F Escola de Engenharia
- G Faculdade de Direito

- H Ginásio Pernambucano
- I Instituto Superior de Pedagogia, Ciências e Letras Paula Frassinetti (1940)
- J Livraria Moderna
- K Livro 7
- L Parque 13 de Maio
- M sede Diário de Pernambuco
- N UNiversidade Católica

Beco da Fome

EDIFÍCIOS

- Edf. Pirapama
- Edf. Tabira

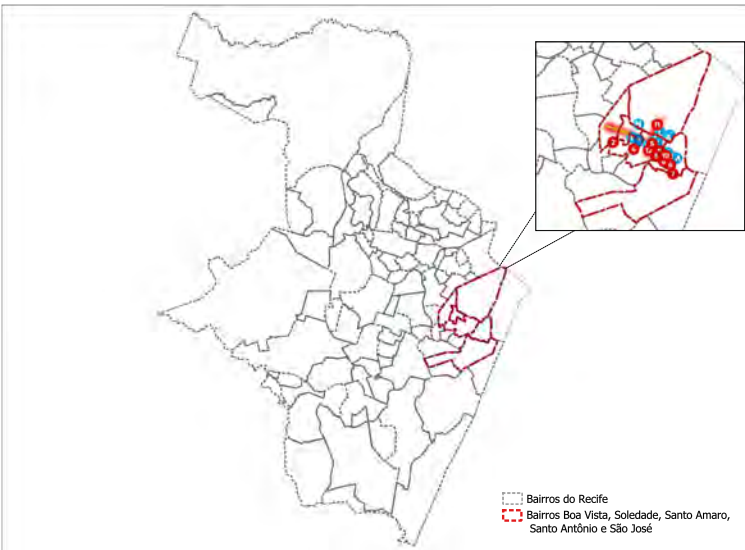
COMÉRCIO

- A Primavera
- Mesbla
- Sloper
- Viana Leal

VIAS

- Avenida Conde da Boa Vista
- Avenida Guararapes
- Rua do Hospício
- Rua Imperatriz Tereza Cristina
- Rua Nova
- Rua Sete de Setembro

LOCALIZAÇÃO DA ÁREA NA CIDADE DO RECIFE



ANA CAROLINA DE FREITAS TRINDADE



RECIFE 2023