

**QUANDO O PORTEIRO RECEBEU O CÔNSUL: SALÕES DE ARTE EM
PERNAMBUCO DOS ANOS DE 1940, SOB OS SIGNOS POLÍTICOS E
ESTÉTICOS.**

JOSÉ BEZERRA DE BRITO NETO *

O presente trabalho tem como objetivo realizar uma breve análise sobre as relações estabelecidas entre os territórios simbólicos da arte e da política, “cartografados” nos corredores sinuosos dos Salões de Belas Artes de Pernambuco, nos anos de 1940. O personagem central, desta história de espaços artísticos, não é nem um artista famoso do modernismo da cidade do Recife, ou um político caricato da cena “nordestina”, mas sim o porteiro do Museu de Arte de Pernambuco. Isto pelo fato de que ao rastrear escombros dos arquivos dos Salões de Arte de Pernambuco, estruturando uma pesquisa de Mestrado, nos deparamos com minúsculos fragmentos documentais ligados ao cotidiano destas “mostras competitivas” dos anos de 1930 e 1940. Fragmentos tão pequenos fisicamente, mas que sacodem a poeira de toda uma discussão sobre as políticas estéticas desenvolvidas por diversos governos, neste período, no Brasil e no mundo.

Afinal de contas quem iria imaginar que parte do investimento que financiava estes certames artísticos avinham da apreensão oficial dos apurados dos “jogos de azar” realizada pela Secretaria de Assuntos do Interior de Pernambuco? Quem nos guia nesta história é o porteiro Cícero Romão, personagem constante nas notas promissórias da compra de garrafas de verniz para preparo do “vernissage” do Salão Oficial de Artes de Pernambuco do ano de 1942, onde a presença de autoridades como o Cônsul do Uruguai, o interventor Agamenon Magalhães e políticos de Portugal estiveram presentes na cerimônia de Abertura (NETO, 2011: 73). Para tomarmos maior espacialidade do fato, um pouco de história do campo artístico da cidade do Recife deve ser esboçada.

* Aluno do Doutorado em História do Brasil da Universidade Federal de Pernambuco. Conceito 5 – CAPES.

A cidade do Recife já não era a mesma no fim dos anos trinta do século XX, muito menos a arte que lá se produzia. O desfalque que o fim dos salões oficiais tinha causado na vida artística da cidade foi remediado, parcialmente, por diversas exposições individuais e os salões dos independentes que dinamizavam o campo artístico (TEIXEIRA, 2007:31). O

estado de Pernambuco permaneceu de 1932 a 1940 com as portas do seu Museu de Arte fechadas e toda sua coleção alocada nas dependências da Biblioteca Pública do Estado. A escola de Belas Artes, inaugurada no início dos anos trinta, atuava como formadora de novos artistas e como reduto empregatício de artistas reconhecidos, para realizarem atividades de docência artística.

Contudo, com o surgimento de uma nova política de preservação de bens culturais no Brasil, o Museu do Estado é recriado pelo decreto nº 491 de 10 de maio de 1940. Instalado em um palacete do século XIX, que pertenceu ao Dr. Augusto Frederico de Oliveira, filho do Barão de Beberibe, o prédio foi comprado pelo Governo do Estado de Pernambuco em 22 de agosto de 1935 em virtude de aquisição feita ao Extinto Banco Agrícola e Comercial de Pernambuco pelo preço de 440 mil cruzeiros conforme escritura pública lavrada no cartório do 5º Ofício de Notas (NETO, 2011:85). Devolvendo a cidade do Recife um espaço oficial “acolhedor” de obras de arte produzidas de acordo com os editais do governo. A presença de museus estaduais no Brasil passariam a ser uma constante como espaços que articulavam discursos políticos e ideológicos a partir de coleções montadas com o intuito de “educar o gosto” da população diante da oficialidade das artes ali expostas.

Inaugurado em 7 de setembro do ano de 1942, o Salão de Belas Artes de Pernambuco teve 36 obras de 10 artistas, selecionadas por uma comissão presidida pelo Dr. Arnóbio Tenório Vanderlei, chefe de Gabinete do Secretário de Interior e Justiça de Pernambuco, e responsável pelos assuntos de saúde e educação. O novo salão, que agora instituído, ganhava o título de Salão Anual de Pintura, tinha a missão de reunir um conjunto de obras de artistas pintores da região, para expor no espaço oficial das artes do Estado Novo, o Museu do Estado, recém inaugurado.

Muitos elementos do cotidiano destes salões podem ser analisados como símbolos ideológicos do discurso político da interventoria estadual, dê de a função do porteiro do Museu, passando pela escolha da data, até o título das obras expostas. Tudo dentro de uma articulação política que não pode ser tida como algo ingênuo, diante dos olhos das problemáticas e tensões que envolvem o campo das articulações entre arte e política. A escolha da data de inauguração remetia-se ao calendário cívico de comemoração do dia da

independência lançada como data oficial, em caráter nacional, para inauguração e solenidades públicas, episódio tido como simbólico para a construção da identidade nacional. Portanto, os salões passam a tomar, também, um caráter cívico, onde nas páginas da imprensa, a abertura do salão aparecia entre os principais eventos oficiais da programação, e contava com a presença de muitas autoridades civis e militares (PARADA, 2009:67).

Em uma fotografia da abertura do Salão de Pintura de 1942 podemos identificar, personalidades como o cônsul do Uruguai, Coronel de Portugal Manoel Anselmo, Dr. Arnóbio Tenório, Governador Agamenon Magalhães, General Gil Castelo Branco, Dr. José Maria C. de Albuquerque (NETO, 2011:89). O salão oficializava um espaço das artes na cidade e no estado, garantindo aos artistas locais e regionais uma oportunidade para pôr em evidência seu trabalho e suas obras. Seu funcionamento era garantido por uma iniciativa interessante, o dinheiro recolhido pela Secretaria de Segurança Pública na repressão ao jogo do bicho era repassado a Secretaria de Negócio de Interior para financiar ações na área de educação e cultura, com isso os Salões recebiam este repasse para pagar os prêmios aos artistas e para sanar as despesas de montagem e desmontagem da exposição. Em ofício expedido em 19 de agosto de 1943, podemos analisar esta prática:

Faço juntar ao presente uma prestação de contas apresentado pelo porteiro desta Repartição, Sr. Cícero Romão da Silva, referente a importância de dois mil e quinhentos cruzeiros, requisitado por ofício nº 55, de 19 de agosto do corrente ano para efetuar pagamento de despesas da instalação do —Segundo Salão Anual de Pintura. A referida importância foi recebida da Fiscalização Geral do Jogo pelo mesmo funcionário em 31 do aludido mês de agosto (ARQUIVO CÍCERO DIAS DO MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO, Ofício 55: 1943).

Esta função concedida ao porteiro Cícero Romão nos coloca diante de uma das políticas peculiares que relacionam estética e política no Brasil. As ações de repressão contra o jogo de azar acontecem desde o início do século passado, mas nunca fizeram parte de uma política de segurança. Sempre dependeram de iniciativas esporádicas de delegados, agentes de

segurança. O fato é que nunca foi uma prioridade, mesmo porque sempre vagou por uma espécie de limbo criminal (MAGALHÃES, 2011: 34).

O Governo de Agamenon Magalhães que estava em busca de sanar alguns problemas que, sob sua óptica, prejudicavam o avanço cultural da sociedade pernambucana, trocando o hábito do jogo de azar, pelo de ir a exposições de pintura no Museu do Estado de Pernambuco. A ideia de equilíbrio social perpassava pelo domínio e controle da esfera educacional pelo Estado, isto englobando o campo artístico. Cabia ao Estado desempenhar o seu papel intervencionista nas instituições educacionais e culturais, para que fosse realizado um trabalho de renovação dentro das realidades reveladas pelo Estado Novo.

Dentro de um processo de pacificação da vida pública brasileira, após uma longa trajetória de instabilidade, era uma prioridade dentro da reestruturação da ordem política pretendida pelo Estado Novo a normatização dos hábitos sociais e culturais da população, e para a realização de tal objetivo seria indispensável a instalação de algum controle sobre o domínio público e, conseqüentemente, um controle sobre os discursos cívicos e sobre a nação. Em consequência, compreendemos que o processo de pacificação estava associado à construção de modelos de civilidade, ou seja, o controle do domínio público seria ineficaz se não fosse acompanhado de um esforço pedagógico de disseminação de comportamentos de autocontenção e disciplina (PARADA, 2009: 45).

A cultura cívica construída pelo regime de 1937, preocupada com a pacificação e a civilidade, demarcou uma nova relação entre as esferas institucionais do poder e a vida privada da população, principalmente o público urbano. A definição de uma temporalidade cívica, a construção de ícones nacionais, o uso de propaganda e dos meios de comunicação delimitaram, daí para frente, algumas das fronteiras de uma nova cultura política brasileira.

Neste processo de ocupação pacificadora do domínio público, um dos recursos mais poderosos foi o planejamento e a manutenção de um calendário cívico comemorado através de monumentais cerimônias públicas, nas quais eram encenados os valores cívicos desejados pelo projeto civilizatório do novo governo. As cerimônias cívicas compõem um conjunto sistêmico de práticas disciplinares e regulamentares. Modo operacional por certo artesanal e incompleto, mas muito eficaz em certos lineamentos. E estas se manifestam no exercício de

pacificação das sociabilidades públicas, que foi a principal tarefa dos gerentes das políticas de caráter cívico postas em funcionamento durante o Estado Novo. As cerimônias cívicas produziram um —lucro político— que pode ser mensurado, na medida em que criou fidelidades e envolvimento emocional com o regime e sua liderança.

A inauguração do Salão de Pintura foi um acontecimento que não pode ficar limitado ao noticiário comum. O estímulo que o governo traz à Arte constitui uma das suas mais nobre e elevadas funções, a função de incentivar o bom gosto, a educação e o interesse, animando a iniciativa e a emoção criadora.. Em Pernambuco, há um ambiente artístico que, nesses últimos tempos alcançou desenvolvimento bem digno de nota, e no que respeita à pintura, talvez mesmo mais do que outras manifestações da Arte, as nossas atividades foram sempre as mais largas. Todo e qualquer incentivo que o poder público trazer a arte é um serviço de insuperável mérito que presta ao talento e a educação artística, que tem o direito de disciplinar e promover (...). No Salão de Pintura pode-se ter uma visão do trabalho que nossos artistas vão desenvolvendo, com persistência e tenacidade. Nenhum trabalho, de resto, mais nobre e fecundo do que esse em que a sensibilidade não cessa de procurar motivos para uma constante renovação de si mesma. Tão nobre é realiza-lo quanto incentiva-lo. Para arte haverá sempre lugar no mundo, ainda que a guerra nos leva-se aos maiores sacrifícios (JORNAL DO COMMÉRCIO, 1942: 04).

O estímulo que o governo prestava ao desenvolvimento do campo artístico estava em institucionalizar os espaços de exposição artística, contudo, devemos ter em mente que a institucionalização a arte em si, só se dava a partir do momento em que o governo adquiria as obras expostas nos salões. O incentivo ao bom gosto passava pelo crivo de um processo educacional, tendo a noção de educação como ato que cristalizava a cultura, cooperava para sua criação e desenvolvimento, ao mesmo tempo em que agia na sua transmissão.

O processo que levou a institucionalização das obras de arte em Pernambuco, nos anos trinta e quarenta do século XX, formou resultantes da criação de espaços oficiais de exposição e competição artística: os salões. As configurações destes espaços são mostras da capacidade que o governo tinha em agenciar diversas esferas ligadas ao campo das artes em Pernambuco.

Os salões oficiais de arte levaram o governo do estado ao poder de mecenato da produção e aquisição de obras de arte. Os artistas que participavam destes certames negociavam sua produção em nome de uma legitimação oficial e sua sobrevivência enquanto profissionais. As obras expostas nestes salões compuseram a construção de um projeto identitário nacional que se utilizava de símbolos imagéticos para compor e legalizar um discurso político sobre a cultura nacional e local.

Com isso, a formação de um campo artístico pernambucano necessitava de uma narrativa histórica que elencasse personagens principais, marcos periódicos, fatos e episódios que contribuíssem para a consolidação da invenção de uma tradição artística local, legitimando a funcionalidade e existência de salões de artes no Estado. Então a história da arte pernambucana foi inscrita através de intelectuais ligados a política que, por meio de um leilão de arte, encontraram o grande herói que representaria a dificuldade de ser artista nos governos anteriores: Telles Júnior, mas que venceu, depois de sua morte, com a compra dos seus quadros pelo governo do Estado.

Os salões passariam a ser mecanismos de coleta e financiamento da arte em pró desta tradição e narrativa histórica construída. Trazendo artistas locais, bem sucedidos pelo mundo, para compor estes certames juntos a anônimos e artistas que só expunham suas obras apenas pela região. Paralelo a estas competições o Museu do Estado ia formando sua coleção oficial a partir deste discurso de fomento a arte e formação do gosto artístico para população, ou seja, o Museu do Estado é fruto de uma partilha de sensibilidades entre o Estado e os artistas, para além de consolidar sua reserva técnica de obras, formar coleções que contassem a história local a partir de imagens pictóricas negociadas.

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

Como todo agir contém um elemento de virtuosidade, e o virtuosismo é a excelência que atribuímos à prática das artes, a política tem sido com frequência definida como uma arte. Não se trata, é claro, de uma definição, mas de uma metáfora, e

esta se torna totalmente falsa se incorremos no erro comum de considerar o Estado ou o governo como uma obra de arte, ou como uma espécie de obra prima coletiva (CHAIA, 2007: 23).

Diante desta problemática é possível pensar que não há política sem estética, uma vez que o seu funcionamento, para ser produtivo e eficiente diante de indivíduos ou no tratamento das massas, exige recursos, instrumentos, como os salões, rituais e diferentes fontes de energia. Pode-se, ainda, contatar que toda arte parta da possibilidade da agitação social, agitação no sentido de movimento e desconstrução dos espaços.

A estetização da política supõe a atuação do Estado ou de associações partidárias, constituindo-se como fonte de ingerência externa sobre a produção da arte e tornando-a parte de um projeto reformador da sociedade. Tanto a produção quanto a usufruição artística incluem-se num padrão de expressão determinado politicamente no interior de estratégias de manipulação política. Menos importante do que o artista ou a obra, a estetização da política é relevante o processo de transmissão e disseminação dos produtos artísticos. Estetizar a política significa organizar transmissões simbólicas para atingir os sentidos da massa, enviando mensagens pragmáticas e protótipos artísticos que incentivam a formação de um homem novo e de uma sociedade. Engendra-se uma dinâmica de seleção de ideias, controle de corpos, mobilização de grupos e coreografias disciplinadoras da multidão. O embelezamento do mundo proposto pelo nazismo e também a propagação dos ideais comunistas através da arte no realismo socialista caracterizam momentos de estetização da política (CHAIA, 2007:26).

Compreender o mundo da arte exige uma percepção sobre o objeto artístico e os sujeitos sociais envolvidos com a sua produção, circulação e consumo. Requer uma percepção processual cujo pressuposto é uma ação coletiva que reúne vários sujeitos envolvidos diretamente ou não com o fazer artístico. Nessa perspectiva, o presente trabalho de pesquisa se propôs a investigar a formação e estruturação do campo artístico em Pernambuco, nos anos de 1930 e 1940, a partir da relação entre os salões de pintura e as políticas de construção do gosto pelas artes neste período. Colocando em questão as narrativas da história da arte em

Pernambuco e a política de educação estética como construções simbólicas e negociadas entre os artistas intelectuais e outras esferas do campo do poder.

O projeto do Estado Novo de educar a população com arte se enquadrava na tentativa da elaboração de uma identidade nacional preza a valores intrínsecos da terra. Canclini (2003) nos mostra bem as práticas exercidas pelos países Latino Americanos para garantir uma arte oficial diante de uma identidade que se perdia ao circular em espaços não apropriados nos anos 30. O autor comenta:

Congelar a circulação dos bens simbólicos em coleções, concentrando-os em museus é propor como única forma legítima de consumo desses bens essa modalidade espiritualizada, hierática, de recepção que consiste em contemplá-los.(CANCLINI, 1984 : 69).

As obras que compuseram a memória destes salões revelam o papel do estado como mecenas, além de dar visibilidade ao papel assumido pelas artes nos projetos políticos que caracterizaram a construção da sociedade local. A pintura se integrou ao processo de afirmação de uma ordem de poder, a qual tinha na vida urbana e na imagem da capital do Estado de Pernambuco, Recife, um dos seus elementos de definição. A análise da criação artística em Pernambuco apresenta um mundo diversificado de formas e revela um universo plural de imagens.

O trabalho de crítica exigido por essa documentação não é maior ou menor do que o necessário com qualquer outra fonte de análise. No entanto deve levar em conta determinadas características próprias da “escrita de si”, tais como as relações do texto com seu “autor”, seus objetivos e perspectivas na construção voluntária ou involuntária do “eu”. Redes de sociabilidade que possibilitam analisar o “mundo das letras” através das relações estabelecidas em espaço privado e refletidas no espaço público através da troca de favores, e mesmo, de uma espécie de apadrinhamento que dinamiza a circulação das idéias nos meio intelectuais.

A memória dos salões de arte em Pernambuco guardam um universo gigantesco de problemáticas para futuras pesquisas. Suas paredes não serviram apenas para pendurar quadros em competição, mas para que suas rachaduras sejam exploradas em uma dinâmica de cruzamentos e intercambiamento de fontes gerando a tessitura do campo da arte e política no Brasil. Personagens surgem a todo momento nessa nova abordagem da arte dentro da história cultural. Cícero Romão, o jogo do bicho, obras de arte, são signos a serem instrumentalizados em nome de uma nova narrativa que não enxerga mais a arte sem suas múltiplas manifestações na vida, na política, na cultura. Assim, ao organizarmos estas narrativas sobre salões de arte em Pernambuco nos anos de 1940, vinculando-as com outros elementos ilustrativos do contexto socioeconômico, político e cultural de Recife, pode ser a maneira que encontramos para não perdemos o eixo desta história: a experiência dos artistas profissionais, suas glórias e angústias, vitórias e fracassos.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

CHAIA, Miguel. Arte e Política. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. A socialização da arte - teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1984.

MAGALHÃES, Felipe. Ganhou, leva! O jogo do bicho no Rio de Janeiro (1890-1960). Rio de Janeiro: FGV, 2011.

NETO, José Bezerra de Brito. “Educar para o belo”. Arte e política nos salões de Belas Artes de Pernambuco 1929-1945. (Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura Regional). Universidade Federal Rural de Pernambuco, Departamento de História, Recife, 2011.

PARADA, Maurício. Educando corpos e criando a nação: cerimônias cívicas e práticas disciplinares no Estado Novo. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio: Apicuri, 2009.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. O movimento e a linha: presença do teatro do estudante e do gráfico amador no Recife (1946-1964). Recife: UFPE, 2007.