



Uma Galeria Museu:

A Galeria Metropolitana de Arte do Recife (1981) e a composição de um acervo.

Eduardo José de Castro*

Introdução

“No Recife, a 3ª maior galeria do Brasil” é o título da matéria sobre a Galeria Metropolitana de Arte do Recife (GMAR), que ocupa uma página inteira do *Jornal do Commercio* de Pernambuco, no domingo, 29 de março de 1981. Oito fotos compõem a matéria: cinco na parte superior, logo abaixo do título, uma pequena no centro superior do texto e mais duas grandes abaixo da matéria. É possível conjecturar que as fotografias foram registradas antes da abertura da exposição, por dois motivos: primeiro, porque a galeria está vazia, ou melhor, ninguém foi fotografado, apenas as obras de arte e o espaço foram registrados; em segundo lugar, pela repetição de fotografias em matérias anteriores, tanto do mesmo jornal, como de outros jornais da cidade – por exemplo, a primeira fotografia da matéria, no canto superior esquerdo, que registra a obra “O arqueiro” (1925) de Vicente do Rego Monteiro, também aparece na matéria publicada no mesmo jornal no dia da abertura da Galeria, em 27 de março do mesmo ano.¹

A instituição foi instalada em um casarão em estilo neoclássico localizado no centro da cidade do Recife, na Rua da Aurora, cartão postal da cidade. Onde praticamente nasceu a sociedade recifense, debruçado sobre o rio Capibaribe, o casarão foi construído em 1889, especialmente para abrigar o aristocrático Clube Internacional, até 1936, quando passou a ser ocupado pela sede da Prefeitura da Cidade do Recife (PCR). Em 1975, um novo edifício-sede foi construído para abrigar a administração municipal, agora do outro lado da margem do Capibaribe, na Avenida Cais do Apolo, Bairro do Recife.

* Licenciado (2013) e bacharel (2016) em História na Universidade Federal Pernambuco, atualmente é mestrando no Programa de Pós-Graduação em História da mesma Universidade, tem sua pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

¹ No jornal *Diário de Pernambuco* do mesmo dia, 29 de março de 1981, encontramos uma matéria com fotografias e texto idêntico a esta matéria do *Jornal do Commercio*, acreditamos que se trata ou de uma matéria encomendada, ou apenas a repetição do release da própria Galeria que foi entregue a imprensa, ambas possibilidades carregam o discurso oficial da gestão municipal de prefeito Gustavo Krause (1979-1982). Assim, tomaremos esta matéria como fonte importantíssima para compreensão das intenções governamentais sobre a abertura da Galeria Metropolitana de Arte do Recife.



Desocupado desde 1975 a Prefeitura da Cidade do Recife gastou cerca de cinco milhões de cruzeiros na restauração do prédio para receber a GMAR, um trabalho que levou oito meses para ser concluído. Segundo a documentação, os trabalhos de reparo foram desenvolvidos com objetivo de devolver ao velho casarão as características arquitetônicas próprias do Clube Internacional. A matéria já citada destaca que “foi possível restaurar o antigo mezanino do salão de danças”, e enfatiza que “o brasão do mais aristocrático clube recifense agora será perpetuado nos portões de ferro e nos ladrilhos dos corredores”.²

Se o historiador quiser tentar compreender o significado dos labirintos, construído pelos homens, não deve fechar os olhos nem tampouco o coração. (...). Na escolha do tema o historiador define o ponto de partida, começa a traçar sua trajetória. A sua escolha está cercada por questões que vive, alucinações da sua época, desejos e desencontros do seu tempo, sem que haja linearidade. (REZENDE, 1999: 13-14)

A inauguração da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, ocorrida na noite do dia 27 de março de 1981, é o ponto de partida investigação que tenta através dos labirínticos documentos – imprensa, projetos, relatórios e leis municipais –, desvelar os possíveis valores atribuído pelos atores sociais à implementação dessa Galeria com configuração de museu. A composição do seu acervo também é tema da investigação. Quais as formulações de sentidos dados ao primeiro acervo dessa Instituição? Quais os debates em torno dessas escolhas? As obras apresentaram “raridade, exemplaridade, preciosidade”?

Michel de Certeau nos alerta que “antes de saber o que a história diz de uma sociedade, é necessário saber como funcionava dentro dela. Essa instituição se inscreve num complexo que lhe permite apenas um tipo de produção e lhe proíbe outros” (1982: 76). Nesse caminho a história torna possível certas pesquisas em função de conjunturas e problemáticas do seu “tempo e lugar”. O tema de pesquisa do presente artigo é fruto de um trabalho de dissertação em percurso, todavia, teve início um pouco antes, no Museu do Homem do Nordeste, da Fundação Joaquim Nabuco/MEC, onde atuei como assistente de pesquisa, participei de projetos de exposições e encontrei alguns dos documentos que uso nesse trabalho.

“A tarefa do historiador é imensa e necessariamente incompleta, pois os enigmas sempre exigirão novas leituras, dependendo do tempo e do espaço que são / foram / serão

² As informações sobre a restauração física do prédio foram tiradas da matéria do *Jornal do Commercio* do domingo, dia 29 de março de 1981.



produzidos” (REZENDE, 1999: 13). Assim, caminho para a pesquisa sabendo quão escorregadia é a história e como localizada no tempo é minha narrativa.

A implantação de um museu de arte

Os museus constituem espaço privilegiado para produção e reprodução do conhecimento na sociedade em que ele se localiza, visto que trabalham com matéria viva e presente – a cultura material ressaltável com a qual, nem sempre, a escola e o ambiente familiar podem contar. Esses espaços também contribuem para a construção da noção de arte, que é experimentada em sua integral singularidade, independente dos quadros de significação que originaram as obras ali expostas.

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

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

A primeira ação neste sentido aconteceu no palácio de Luxemburgo, no ano de 1818, com a criação do “museu dos artistas vivos”, tendo sido contemplados à época os escultores Thowaldsen e David a’Angers e os pintores Turner e Gustave Moreau (SCHAER, 1993:



100).³ A valorização dos artistas e a comercialização de suas produções de arte moderna ganharam impulso em 1929, com a fundação do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), nos Estados Unidos.

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

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

A concepção do moderno busca um bem maior para a coletividade, por meio do aprimoramento de hábitos e de costumes (*mos/moris*), elegendo valores morais (*moralis*), acalentados com desvelo, incluindo-se outros, éticos, de elevar o Brasil à condição de país atualizado e justo, sendo a criação de museus um *locus* ideal. Esses valores, em parte, confluem com os do governo, que procura incutir o reconhecimento de uma nação forte como seu paradigma, os Estados Unidos. O museu com tais obras incorpora para si tanto os valores já associados ao moderno, quanto aqueles museológicos advindos do Museu de Arte Moderna (MoMA) nova-iorquino. Lourenço (1999) acrescenta que a imagem da arte moderna é vitoriosa e unida a valores positivos – arrojo, heroísmo, ousadia, audácia, entusiasmo,

³ A historiadora Fernando Tozzo Machado traçou o percurso dos primeiros museus de arte que valorizavam artistas vivos: “A partir dos anos de 1870, muitos museus públicos dos países europeus, e principalmente os franceses, adquiriram obras de artistas inovadores. Roland Schaer (1993, p. 100) ressalta que na Alemanha, no ano de 1989, o conservador (profissional de museu) alemão Hugo Van Tschudi, da Galeria Nacional de Berlin, sofreu pressão de artistas e críticos após adquirir Manet, Monet, Ronoir e Cézanne, tendo de se demitir do Museu alguns anos após. A Galeria Nacional de Arte de Roma, hoje de Arte Moderna e Contemporânea, foi inicialmente criada no ano de 1883 para exibir artistas vivos e recém falecidos. A partir do século XX, no ano de 1911, a Galeria Italiana incorpora a arte do século XIX, além das estrangeiras e premiadas pelas Bienais Internacionais de Veneza (LA STORIA, s.d.)” (MACHADO. 2009: 10).



coragem, progresso e destemor –, atraindo o poder político em especial, o econômico, para criação de tais museus (1999).

Em 1997, a Galeria Metropolitana de Arte do Recife – que em 1982 já havia mudado de nome para Galeria Metropolitana de Arte Aloísio Magalhães– é transformada no Museu de Arte Moderna de Pernambuco (Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhaes – Mamam). Sobre essa transformação a historiadora e crítica de arte, Joana D’arc Lima, faz uma inicial, mas não superficial, análise da tardia construção de um MAM, em Pernambuco, no Artigo “*Um Museu de Arte Moderna na Contramão da Utopia Modernista: arquivo/acervos em disputas*”⁴. O exame proposto pela autora fica mais interessante ao lembrarmos que o estado já possuía um Museu de Arte Contemporânea (MAC-PE) desde 1966, administrado pela Fundação de Patrimônio Histórico e Artístico do Estado de Pernambuco (Fundarpe)⁵.

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

A partir de sua vocação jurídica, os museus de arte podem surgir de três maneiras distintas. Há os museus particulares, ou formados a partir de coleções privadas – tal qual o Instituto Ricardo Brennand localizado no Recife –, outros são criados por meio de associações civis de direito público – como os Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo e do Rio de Janeiro –, por fim, há também os que são criados por órgãos públicos, esse é o caso da GMAR, criado em 1981, pela Prefeitura da Cidade do Recife.⁶

⁴ LIMA, Joana D’Arc de Sousa. Um Museu de Arte Moderna na Contra Mão da Utopia Modernista: Arquivo/Acervos em disputas. In MONITA, Rebeka (Org.). Fotografia: discussões e discursos no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães. Recife: Bureau de Cultura e Turismo, 2015

⁵ Sobre a memória e as “narrativas-de-si” em torno da composição do acervo do MAC-PE e de outros oito MACs brasileiros, ver: OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Memória e arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros. 2009.326 f. Tese (Doutorado em História)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

⁶ Sobre a vocação jurídica dos museus ver: MACHADO, Fernanda Tozzo. Os museus de arte no Brasil moderno: os acervos a formação e a preservação. Dissertação – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SPS: [sn.], 2009.



O órgão responsável pela implantação da GMAR e, posteriormente, pela administração, foi a Fundação de Cultura Cidade do Recife (FCCR), criada pelo decreto-lei nº 13.535, em 1979, sancionada pelo prefeito Gustavo Krause. O artigo segundo da lei de criação da FCCR diz que:

*A Fundação de Cultura Cidade do Recife terá por finalidade a indução das atividades culturais, com ênfase na cultura popular, consubstanciada no desempenho das seguintes atividades: **preservar o universo cultural e a memória Nacional, nos limites da Cidade do Recife; despertar na comunidade o gosto e o amor por sua própria cultura, através de eventos culturais e programas de participação comunitária; incentivar a produção artística e literária, de modo a desenvolver o gosto e a preservação da cultura em suas diversas formas e manifestações; executar programas de recuperação e preservação de documentos, sítios e monumentos históricos da Cidade do Recife; e realizar programas de criação, recuperação e manutenção das casas de espetáculos da Cidade.** (Lei Municipal da Cidade do Recife nº 13.535/1979. Grifos nossos)*

Esse artigo da lei de criação da FCCR nos faz ver alguns dos valores socioculturais que a recém-chegada Fundação de Cultura municipal deveria seguir a fim de despertar na sociedade recifense. Podemos destacar os anseios na preservação do universo cultural e na memória nacional, o desejo em despertar na comunidade o gosto pela cultura local, bem como o objetivo de incentivar a produção artística e literária. Sob a égide da FCCR, a Galeria Metropolitana de Arte do Recife aparece como um braço executor desses valores, com ênfase na preservação do universo cultural e o incentivo à produção artística.

O Projeto Museológico e Museográfico⁷ para implantação da GMAR foi produzido, a pedido da FCCR, pela Coordenação de Museologia da Fundação Joaquim Nabuco/MEC (Fundaj). Coordenada pelo Museólogo Aécio de Oliveira, a equipe contava com outros museólogos e técnicos como Regina Maria Batista e Amélia Couto. O Projeto, que se encontra nos arquivos do Museu do Homem do Nordeste/ Fundaj, mostra que, com base nas informações fornecidas pela Fundação de Cultura Cidade do Recife, “a preocupação da equipe da Fundaj foi de instalar uma Galeria que tivesse a dupla função de galeria e museu”⁸. A proposta de duas exposições simultâneas, uma permanente e outra temporária, foi pensada a

⁷ Hoje os termos mais usados no campo da museologia são “museológico” e “expográfico”, respectivamente. Para mais informações ver: INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS – IBRAM. Subsídios para a elaboração de planos museológicos. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus – Ibram, 2016.

⁸ Projeto Museológico e Museográfico: Arquivo do Museu do Homem do Nordeste.



partir da constituição do acervo, bem como da possibilidade de mostrar outras coleções que não apenas a da prefeitura.

O projeto teve as seguintes metas e objetivos:

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

Refletindo sobre as “intenções e realidades” dos museus de arte no Brasil, Maria Cecília Lourenço lembra que “inúmeras intenções são proferidas ao serem inaugurados os museus de arte” (1999: 29). Entre os discursos da inauguração da GMAR que atravessaram o tempo e podemos hoje analisar, encontramos as intenções da Prefeitura da Cidade do Recife na matéria do *Jornal do Commercio* de Pernambuco do domingo, 29 de março de 1981 – a mesma matéria comentada no começo do artigo. Lá encontramos que a criação da Galeria-museu faz parte do projeto cultural do Prefeito Gustavo Krause, que incluía a

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

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

A argumentação que encontramos na matéria divulgada pela imprensa pernambucana dialoga com o artigo segundo da Lei de criação da Fundação de Cultura Cidade do Recife, órgão responsável pela criação e administração da Galeria-museu, ou seja, havia um alinhamento dos valores almejados, que perpassava a preservação do universo cultural e a



memória Nacional, nos limites da Cidade. As criações da FCCR e da Galeria Metropolitana de Arte do Recife faziam parte de um projeto maior que tinha pôr regente local o Prefeito Gustavo Krause. Segundo o historiador Allan Cavalcante Luna (2014), é durante a administração municipal de Krause (1979-1982), período de desmantelamento político e de crise econômica, que é reelaborado o projeto de reaproximação do poder público, para com os novos sujeitos coletivos que emergiam nos bairros da cidade – vale lembrar que esse é o período que o Estado começa a perder adesão e o considerável grau de legitimidade que conseguira nos anos de milagre (1969-1973).

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

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

Voltando a atenção para os discursos em torno do novo espaço para as artes, a partir de um olhar atento ao texto do jornal, também visualizamos como o acervo exposto era apreciado pela GMAR e Prefeitura:

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

Além disso, quase um andar inteiro com 32 estandartes dos clubes carnavalescos do Recife, entre eles um de 1889, de Vassourinhas. São verdadeiras peças de artesanato, de autores anônimos, emprestadas pelos clubes e blocos.” (Jornal do Commercio de Pernambuco, domingo, 29 de março de 1981).



Fazendo uma análise dos artistas nominalmente selecionados pelo jornal, vimos que a Galeria-museu inaugurou com obras de João Câmara, Vicente do Rego Monteiro, Lula Cardoso Ayres, Abelardo da Hora, Francisco Brennand e Wellington Virgolino, todos artistas da região, porém, igualmente todos, com atuação artística, no mínimo, nacional.

João Câmara, desde o começo da década de 1970, havia se firmado definitivamente no cenário artístico nacional, sobretudo, a partir de uma série de exposições individuais realizadas em duas galerias particulares do Rio de Janeiro e de São Paulo (Bonino e Ipanema, respectivamente), comprovado pelo sucesso de vendas. A série exposta – e motivo de polêmica – na GMAR foi a série *Cenas da Vida Brasileira 1930-54*, produzida entre 1974 e 1976, lançada em abril de 1976 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e em setembro no Museu de Arte de São Paulo (MASP). “A crítica carioca, tomada pelo impacto da obra, manifestou-se em peso sobre a exposição, com falas de críticos como Ronaldo Brito, Frederico Moraes e Roberto Pontual” (CASTRO, 2016: 679); Vicente do Rego Monteiro (1989-1970) tem uma trajetória entre as cidades do Recife, Rio de Janeiro e Paris, Eduardo Dimitrov (2013) lembra que apesar de Vicente do Rego Monteiro ter se destacado já no início da década de 1920, compondo o grupo de expositores da *Semana de Arte Moderna de 1922*

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

Lula Cardoso Ayres (1910-1987) tem em sua trajetória artística a participação nas três primeiras Bienais de São Paulo, entre 1951 e 1955. Já em 1960, realizou exposição retrospectiva no MASP, organizada por Pietro Maria Bardi. Era uma referência artística nacional a época da abertura da Galeria-museu da Prefeitura da Cidade do Recife⁹; Abelardo da Hora, considerado o líder do Ateliê Coletivo do Recife¹⁰ – coletivo artístico que rompeu com o sistema acadêmico de ensino implantado pela Escola de Belas Artes – é o artista do qual Aracy Amaral denomina “artista de temática social” (AMARAL, 2006), autor de várias

⁹ Atualmente a caixa cultura do Recife exhibe a exposição “Lula Cardoso Ayres: Arte, Região e Tempo”, com curadoria de Clarissa Diniz, Eduardo Dimitrov e Jamille Barbosa. A exposição fica em cartaz entre 15 de junho de 2017 e 27 de agosto do mesmo ano.

¹⁰ O artista José Cláudio atribui ao Ateliê coletivo, e principalmente à figura de Abelardo, um papel divisor de águas na história da pintura pernambucana, entre todos os artistas consagrados do estado de Pernambuco, Abelardo da Hora e Ladjane Bandeira eram os únicos que não provinham de família aristocrática (DIMITROV, 2013).



esculturas de “tipos populares” espalhadas pela cidade do Recife, foi filiado ao PCB, razão que o manteve próximo dos acontecimentos nacionais e internacionais do mundo da arte, atuando sobretudo na profissionalização dos artistas plásticos (BRITO, 2016);

De Francisco Brennand, entre tantos trabalhos, podemos lembrar que realizou diversos painéis e murais cerâmicos em várias cidades do Brasil e dos Estados Unidos. Em 1971, iniciou a restauração de uma velha olaria de propriedade paterna, transformando-a em ateliê, onde expõe permanentemente objetos cerâmicos, painéis e esculturas, sendo hoje um ponto turístico da cidade do Recife; Wellington Virgolino talvez tenha sido o integrante da primeira geração do *Atelier Coletivo* que melhor se adequou a esse sistema das artes em Pernambuco baseado num circuito de lojas de decoração. Eduardo Dimitrov lembra que

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

A partir desse brevíssimo olhar sobre as trajetórias dos artistas destacados no jornal e, conseqüentemente, destacados pela Galeria-museu e pela Fundação de Cultura Cidade do Recife, podemos inferir que esse acervo e essa exposição inaugural preservou e valorizou o universo artístico e cultural nacional, inclusive, ultrapassando os limites da Cidade do Recife. Já os objetivos de “despertar na comunidade o gosto e o amor por sua própria cultura” também são vistos na instituição, em especial com os 32 estandartes dos clubes carnavalescos do Recife, dentre eles um de 1889, do tradicional clube da cidade, o Clube Vassourinhas. Estandartes de uma tal beleza e singularidade que eram considerados “verdadeiras peças de artesanato” pela prefeitura.

Patrimônio incorporado: o acervo

A abertura da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, espaço institucional de preservação, legitimação e divulgação da arte, agitou o cenário artístico pernambucano. Todos os artistas estavam ansiosos pela exposição inaugural e pelo desejo de compor seu acervo. A Galeria-museu recifense, como vimos, foi criada sob a égide e administração da Fundação de Cultura Cidade do Recife (FCCR), órgão público da municipalidade. Com isso e entendendo as reflexões da historiadora Fernanda Tozzo Machado (2009), vamos ver que o patrimônio incorporado a essa Instituição é público por excelência, e coube à constituição da FCCR, suas



respectivas legislações, que são os atos que garantem a pesquisa, permanência e a conservação do acervo. Maria Cecília Lourenço (1999) acrescenta que a base material de um museu é seu acervo, criada, difundida, mantida e ampliada com base em valores estabelecidos, pela demanda ou por estudos, sendo habitual o interesse para que as peças do acervo atestem raridade, exemplaridade, preciosidade.

Lourenço (1999) também nos lembra que os museus instalados pelo poder público reúnem obras, em geral, deslocadas das várias unidades, compostas por paisagens e personagens regionais de interesse apenas iconográfico, “quase para justificar a cerimônia inaugural, sendo incomuns os selecionados por algum tipo de valor e pela natureza tipológica esclarecida no nascedouro” (1999: 31). A coleção dos museus de arte, normalmente, é carente desde a formação, devido a alguns aspectos crônicos, entre os quais: ausência de pareceres de especialistas sobre o mérito, conservação e autenticidade. Há também protecionismo e ingerência dos negócios da arte no aceite de obras, indefinição de tipologia, ausência de pesquisas sistemáticas sobre lacunas, até para a aceitação de doações, falta de propostas qualificadas para exibição, ausência de extroversão e de intercâmbio, dados catalográficos incompletos e parciais, inexistência de registros das obras direcionados para múltiplos aspectos, sejam biográficos, exposicionais e sobre o próprio autor, com cuidado constante em atualizá-los por técnico com formação especializada (1999: 30-31).

Mesmo contextualizando e definindo bem seu objeto, o historiador não deve silenciar a diversidade, produzindo um discurso homogêneo, porém faz-se mostrar como as histórias se interpenetram, se chocam, sobretudo, na perspectiva das representações, na construção do imaginário (REZENDE, 1999).

Analisando os documentos, o Projeto Museológico e Museográfico de implementação do espaço e seu relatório, observamos que o acervo da Galeria Metropolitana de Arte do Recife foi formado por obras pertencentes à própria Prefeitura da Cidade do Recife, espalhadas por diversos órgãos da Prefeitura, que a Fundação de Cultura municipal reuniu e em seguida decompôs em três grandes grupos: 1) denominada de “Coleção de Arte Popular”¹¹, composta pela coleção da antiga Galeria Nêga Fulô – que pertencia a pesquisadora Flávia Martins¹² e foi adquirida pela Prefeitura do Recife –, obras da coleção de

¹¹ Relatório do Projeto Museológico e Museográfico. Arquivo do Museu do Homem do Nordeste.

¹² Junto com sua mãe, Sílvia Coimbra, Flávia Martins diretora da Galeria Nêga Fulô Artes e Ofícios no Recife entre 1969 e 1980. Também coordenou e participou de diversos projetos e pesquisas envolvendo arte popular, cultura e artesanato, como o importante livro “O reinado da Lua – Escultores populares do Nordeste”, do qual foi coautora.



Abelardo Rodrigues¹³ e da feira de artesanato; 2) chamada de “Coleção Vicente do Rego Monteiro”¹⁴, possuindo um conjunto de obras deste pintor¹⁵, mas que reunia também obras de diversos artistas; 3) e, separada das demais, a “Coleção Cenas da Vida Brasileira”¹⁶, composta apenas pela série de João Câmara Filho.

A palavra coleção associa-se a voluntarismos, em que um sujeito elege objetos como parte reveladora de sua existência, seja por lazer, capricho, amuleto ou vaidade. (...). Nem sempre a palavra coleção possui aqui significado restrito, mas, também indica conjunto fechado e privado, transferido ou não para instituições.

O acervo implica no processo cotidiano de reconhecimento e de formulação de sentidos. Pressupõe o debate e a eleição de critérios, o estabelecimento de plano de metas, dentro de padrões especialmente formulados segundo a realidade existente. (LOURENÇO, 1999: 9)

A partir dessas definições traçadas por Maria Cecília Lourenço (1999), percebemos que a Galeria-museu tem início com um acervo composto também por coleções, das mais diversas origens. De todas as coleções e obras, apenas duas foram adquiridas intencionalmente pela Prefeitura a fim de compor o acervo da Instituição, a coleção da Galeria Nega Fulô e a coleção da série *Cenas da Vida Brasileira 1930-54*, e das duas, apenas a compra da série do pintor João Câmara Filho reverberou no cenário artístico local. Joana D’Arc de Souza Lima (2014), comenta que no início da década de 1980, João Câmara matinha boas relações com os órgãos públicos de cultura e com seus representantes, sobretudo com o secretário de Planejamento Luiz Otávio Cavalcanti. Segundo as negociações, a coleção foi comprada pela Prefeitura da Cidade do Recife e depois entregue para a guarda da FCCR antes da inauguração da Galeria-museu.

Em entrevista a esta historiadora, o artista Paulo Bruscky¹⁷ discute a falta de política pública de aquisição de obras para os museus e em especial para a GMAR. Sobre a compra da

¹³ Junto com Hermilo Borba Filho, Abelardo Rodrigues é autor do importante livro "Cerâmica Popular do Nordeste", produzido pelo Ministério da Educação e Cultura, a partir da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, RJ, 1969. Um dos maiores colecionadores de arte sacra do país, foi homenageado com a criação de um museu com seu nome no estado da Bahia, onde hoje se encontra o seu acervo.

¹⁴ Relatório do Projeto Museológico e Museográfico. Arquivo do Museu do Homem do Nordeste.

¹⁵ Segundo a historiadora Joana D’arc Lima, o artista Vicente do Rego Monteiro “negociava” seus trabalhos com o poder público, sobretudo, em troca de passagens aéreas, para realizar seus deslocamentos entre Recife e Paris (LIMA, 2015).

¹⁶ Relatório do Projeto Museológico e Museográfico. Arquivo do Museu do Homem do Nordeste

¹⁷ Artista multimídia voltado desde os anos de 1970 as ações de vanguarda e experimentalismo. Em 1975 foi escolhido pelos críticos de arte brasileiros como um dos cem melhores artistas do Brasil na meia década de 1970, participando da exposição “Arte agora!/Brasil 70-75”, no MAM-RJ. Atualmente participa da Bienal de Veneza, onde fez performance criticando o atual governo brasileiro.



série *Cenas da Vida Brasileira* de João Câmara Filho, afirma que “não houve uma política de aquisição, foi exclusivo para João Câmara e a Guaianases¹⁸. Não houve [...] um estudo ou uma política de aquisição, foi uma coisa assim, entre Gustavo Krause e João Câmara”. (BRUSCKY, 2010, apud LIMA, 2015).

Essa ação da Prefeitura do Recife não recebeu apenas crítica por parte dos artistas da cidade. Frederico Fonseca afirma que, quando se deparou com a série, ficou em choque, ela lhe suscitou reflexões sobre seu percurso poético e deslocamentos em seus trabalhos e no de parte de outros artistas de sua geração: “Não sei se para a geração mais nova, mas, para a nossa geração, aquilo foi um soco no estômago. Fabuloso! Quantas vezes meu irmão e eu vínhamos aqui [no museu] para olhar. [...]”. E acrescenta:

Um ateliê aberto, uma aula de pintura aberta ao público, para a minha geração; eu, Aprígio Fonseca, Rodolfo Mesquita; porque era e é um dos alicerces nossos, de formação. Ele, João Câmara, Anchises de Azevedo, Ismal Caldas e Montez Magno. (FONSECA, 2010, Apud LIMA, 2015).

O relato de Wilton de Souza¹⁹, de uma geração anterior à de João Câmara, corrobora a provocação e as reflexões desencadeadas pela obra de Câmara entre os artistas. Considera que, principalmente, essa série modificou o fazer da gravura de muitos artistas no Recife: “A gravura dele exerceu uma influência muito forte numa série de gravadores, pintores e desenhistas também da geração dele. Mas, na dos jovens que viviam aquele trabalho pela primeira vez...” (SOUZA, 2010, Apud LIMA, 2015).

Na imprensa, a Prefeitura do Recife reverberou a preciosidade do seu acervo. Destacou o valor econômico, avaliado “em 31 milhões de cruzeiros pela companhia que realizou o seguro contra o fogo”²⁰, e a singularidade da coleção nas obras de artista Vicente do Rego Monteiro enfatizando que eram “todas da fase parisiense do artista”. Outro exemplo do caráter ímpar do acervo da Galeria-museu é a natureza morta do Louis Marcoussis, polonês

¹⁸ Aqui o artista Paulo Bruscky se refere a Oficina Guaianases de Gravura, uma iniciativa dos artistas João Câmara e Franklin Delano, que instalaram prensas e equipamentos de litogravuras no ateliê de Câmara, na rua Guaianases, no Bairro de Campo Grande, Recife, e abriram o espaço para outros artistas. A iniciativa foi bem recebida pelos artistas da região, que a transferiram para um espaço maior no Mercado da Ribeira, em Olinda. A Oficina Guaianases de Gravura encerrou suas atividades em 1998 e todo material foi doado ao Departamento de Teoria da Arte da UFPE (CÂMARA FILHO, 2003: 253).

¹⁹ Artista plástico, foi o primeiro diretor da GMAR, chegando depois da inauguração, indicado por possuir experiência como coordenador da da Galeria Telles Júnior, que funcionava na Casa da Cultura de Pernambuco. Teve duas atuações como gestor da GMAR, nesse primeiro momento da Galeria, em seguida atuou diretamente na transformação da casa em Museu, em 1997. A partir daí, na função de Gerente de Acervo, sua vida voltou-se cada dia mais aos cuidados com as obras.

²⁰ Transformar cruzeiro em reais



considerado precursor do movimento cubista europeu, na obra datada de 1926, e que "até hoje ninguém sabe explicar como veio parar na Prefeitura do Recife"²¹.

O trabalho técnico junto ao acervo ficou a cargo da equipe de museólogos da Fundação Joaquim Nabuco, que, segundo essa equipe, traduziu as preocupações de ordem museológica, museográfica, ergonômica, especialmente no que tange à linguagem estética e informativo-didático do acervo – litografias, aquarelas, tinta óleo, desenhos, monotípias, tapeçaria, talhas, esculturas em madeira, barro e metal –, além dos aspectos de conservação e preservação.

No relatório de execução do Projeto de montagem da exposição, que é assinado por Maria Regina Batista, à época diretora da Divisão de Museografia da Fundação Joaquim Nabuco, e pela pesquisadora e intermediária entre a Fundaj e a FCCR de todo o projeto, Maria Amélia Azevedo Couto, encontramos os detalhes da apresentação do acervo aos profissionais da Fundaj. Segundo consta, o primeiro passo foi dado pelo presidente-diretor da Fundação de Cultura Cidade do Recife, Leonardo Dantas²², que solicitou que a equipe da Fundaj tomasse a orientação museológica e expográfica para a Galeria Metropolitana do Arte do Recife, não sem antes frisar os planos para o espaço: a Galeria viria a receber permanentemente obras preciosas de artistas famosos recolhidas pela Fundação de Cultura Cidade do Recife, bem como divulgaria amplamente os artistas nordestinos na pintura, na cerâmica, na madeira.

O estudo da formação da Galeria Metropolitana de Arte do Recife propicia, entre outras coisas, a constatação de que obras ingressam em determinado acervo num quadro de relações das mais diversas possíveis. Porém, com o decorrer do tempo novas significações são dadas pelos atores sociais responsáveis pelos discursos, que criam valores e acabam por ser outorgados pelo poder e pela sociedade. Nesse percurso, as obras são carregadas de várias

²¹ A partir das reflexões da historiadora Joana D'arc, suspeitamos que essa tenha vindo com Vicente do Rego Monteiro, a partir de suas viagens entre Paris e Recife.

²² Figura importante do cenário cultural pernambucano, Leonardo Dantas é bacharel em Direito, historiador e jornalista. Atuou como jornalista desde moço. Foi redator do *Jornal do Commercio* e do *Diário de Pernambuco*, além de Pesquisador do Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Portugal) e diversos arquivos da Europa. Dantas também foi diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco, no período compreendido entre 1975 e 1979, além de ter sido o primeiro diretor-presidente da Fundação de Cultura Cidade do Recife entre 1979 e 1983. Também ocupou a Diretoria de Assuntos Culturais da Fundarpe, entre 1983 e 1987, e foi Diretor Geral da Editora Massangana da Fundação Joaquim Nabuco, entre 1987 e 2003. Atualmente, é consultor do Instituto Ricardo Brennand dando suporte ao colecionador e amigo Ricardo Brennand quanto de suas obras.



camadas de significados, que acrescentam e, algumas vezes, subsomem as proposições individuais pensada pelos seus criadores.

Na Galeria Metropolitana de Arte do Recife, diversas obras artísticas, das mais distintas composições, de artistas consagrados a ânímos, foram postas em exposição com objetivo inicial de reforçar na sociedade recifense o gosto artístico e cultural da região Nordeste. Todavia, a exposição contou com um acervo composto por obras respeitadas internacionalmente já à época da inauguração da exposição, incluindo uma vinda do Velho Mundo. Ali, em um lindo casarão em estilo neoclássico, às margens do rio Capibaribe, na rua da Aurora, cartão postal da cidade, foi inaugurado um espaço para as artes e os artistas, locais e do mundo, que funciona até hoje.

Referências

- BRITO NETO, José Bezerra. Circuitos Operacionais das Artes: Memória em torno da profissionalização dos artistas plásticos em Pernambuco nos anos 1060. In. SANTHIAGO, Ricardo (Org.). História oral e arte: Narração e criatividade. São Paulo: Letras e Voz, 2016.
- CAMARA FILHO, João. João Câmara: Trilogia. São Paulo: Takano Editora, 2003.
- CASTRO, Eduardo. Cenas Da Vida Brasileira No Recife: A Trajetória De Um Artista E Uma Obra. In: Anais do Encontro Democracia e Diversidade: produção e socialização do conhecimento histórico: XI Encontro Estadual de História da ANPUH de Pernambuco. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2017, 674-687.
- CERTEAU, Michel de. A Escrita da História. [Tradução: Maria de Lourdes Menezes; revisão técnica: Arno Vogel] Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1983.
- CHARTIER, Roger. A história ou a leitura do tempo. [Tradução: Cristina Antunes] 2. Ed.; Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.
- DIMITROV, Eduardo. Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano. Tese do PPGA da FFLCH da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2013.



DINIZ, Clarissa. Crachá: aspectos da legitimação artística (recife-Olinda, 1970 a 2000).

Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2008.

DURAND, José Carlos. Política Cultural e Economia da Cultura. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc SP, 2013

LIMA, Joana D'Arc de Sousa. Um Museu de Arte Moderna na Contra Mão da Utopia Modernista: Arquivo/Acervos em disputas. In MONITA, Rebeka (Org.). Fotografia: discussões e discursos no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães. Recife: Bureau de Cultura e Turismo, 2015

LOURENÇO, Maria Cecília França. Museus Acolhem o Moderno. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

LUNA, Allan Cavalcante. O Discreto charme da democracia: os movimentos de bairro e o festim da participação popular nas periferias do Recife (1979-1988). Dissertação do PPGH da UFPE: Recife, 2014, p. 75-99

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

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Memória e arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros. 2009.326 f. Tese (Doutorado em História)- Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

REZENDE, Antônio Paulo. Desencantos Modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte. Recife: FUNDARPE, 1997.