



ESTUDOS UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura
v. 39, n. 2, 2022

60
anos



100 anos da
Semana de 22

Modernismo no Brasil e
em Pernambuco



PROEXC
PRÓ-REITORIA DE
EXTENSÃO E CULTURA



ESTUDOS
UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Reitor

Alfredo Macedo Gomes

Vice-Reitor

Moacyr Cunha de Araújo Filho

Pró-Reitor de Extensão e Cultura e Presidente do Conselho Editorial

Oussama Naouar

Editor

Adriano Dias de Andrade

Assistentes Editoriais

Artur Villaça Franco

Rodrigo Ferreira dos Santos

Conselho Editorial UFPE

Alfredo Cordiviola (Letras), Bernadete Perez Coelho (Ciências Médicas), Carlos Newton Júnior (Artes), Edvânia Tôrres Aguiar Gomes (Geografia), Flávia da Silva Clemente (Serviço Social), Flávio Henrique Albert Brayner (Educação), Janete Maria Lins de Azevedo (Educação), Maria Eliete Santiago (Educação), Marília Montenegro Pessoa de Mello (Ciências Jurídicas), Paulo André da Silva (Educação), Ricardo Oliveira da Silva (Química)

Conselho Científico

Ana Mae Barbosa (USP), Giane da Paz Ferreira da Silva (UFPE), José Dias dos Santos (UFPE), José Mauro dos Santos Filho (UFPE), Luiz Costa Lima (PUC-Rio), Maria Eliete Santiago (UFPE), Mário de Faria Carvalho (UFPE), Maurício Alves da Motta Sobrinho (UFPE), Miguel Angelo Laporta Nicolelis (Duke University), Rogério Luiz Covaleski (UFPE), Sérgio Alves de Souza (UFPE), Suranjit Kumar Saha (Wales University), Susana Novick (Universidad de Buenos Aires), Tania Bacelar de Araujo (UFPE), Theotônio dos Santos (UFRJ)



ESTUDOS UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura
v. 39, n. 2, 2022

60
anos



100 anos da
Semana de 22

Modernismo no Brasil e
em Pernambuco



PROEXC
PRÓ-REITORIA DE
EXTENSÃO E CULTURA

Estudos Universitários

Revista de Cultura

v. 39, n. 2, jul./dez. 2022

Editor

Adriano Dias de Andrade

Marina de Lima Coutinho da Silva

Tiago dos Santos Calaça

Assistentes Editoriais

Artur Villaça Franco

Rodrigo Ferreira dos Santos

Projeto Gráfico

Karla Vidal (Pipa Comunicação)

Revisores

Ana Beatriz Lessa Rosendo

Andressa Lira Bernardino

Isabel Padilha de Castro Perazzo de Andrade

Diagramação

Augusto Noronha e Karla Vidal

(Pipa Comunicação)

Catalogação na fonte: Bibliotecária Kalina Ligia França da Silva, CRB4-1408

Estudos Universitários, Revista de Cultura / [UFPE]. – Vol. 1, n. 1, (1962)- . – Recife : Ed. Universitária da UFPE, 1962-
v.

Trimestral, jul/set. 1962-out./dez. 1974; semestral, jan./jun.1975- jul./dez. 1985; irregular, 1997-2003; semestral, 2009-

Edições de jul. 1962 – ago. 1964 tem o título: Estudos Universitários, Revista da Universidade do Recife.

Edição: vol. 39, n.2, jul./dez. 2022, tem o editor: PROExC.

Inclui referências bibliográficas.

ISSN 2675-7354 (online).

1. Semana de Arte Moderna (1922 : São Paulo, SP). 2. Ensino superior – Periódicos. 3. Modernismo (Arte) – Brasil. 4. Modernismo (Literatura) – Brasil. 5. Cultura. I. Universidade Federal de Pernambuco.

378

CDD (23.ed.)

UFPE (BC2022-089)



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

PROPESQI
PRÓ-REITORIA DE
PESQUISA E INOVAÇÃO



A Estudos Universitários é um periódico apoiado pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação (PROPESQI) e pelo Sistema Integrado de Bibliotecas (SIB), da Universidade Federal de Pernambuco, por meio do Edital n. 01, PROPESQI/UFPE, de 10 de fevereiro de 2022.

Avaliadores *ad hoc*

Este número contou com a indispensável colaboração dos seguintes pesquisadores, que atuaram como avaliadores *ad hoc*. Agradecemos a todas e todos que contribuíram para a qualidade técnica e textual do volume 39, número 2, 2022, da *Estudos Universitários: revista de cultura*, da Universidade Federal de Pernambuco.

Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro

Universidade Federal de Sergipe

Isabelly Cristiany Chaves Lima

Universidade Estadual da Paraíba

Manuella Mirna Enéas de Nazaré

Universidade de Pernambuco

Vanusia Amorim Pereira dos Santos

Instituto Federal de Alagoas

Wagner Silveira Feloniuk

Universidade Federal do Rio Grande

Yuri de Lima Ribeiro

Centro Universitário de João Pessoa

Coordenação de Gestão Editorial e Impacto Social - CGEI/Proexc, UFPE
Av. Prof. Moraes Rego, 1235 - Cidade Universitária, Recife, Pernambuco
CEP: 50670-901. Fone: +55 (81) 2126.8130

E-mail: estudosuniversitarios@ufpe.br

Envio de trabalhos e normas: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/estudosuniversitarios/index>

As obras reproduzidas neste volume integram a exposição “Modernismo em Pernambuco: Recepção e Desdobramentos”, em cartaz de agosto a dezembro de 2022, no Centro Cultural Benfica, Proexc/UFPE.



Gilvan Samico - A moça e o pássaro (1972).

Foto: Maria Clara Costa/Centro Cultural Benfica.



ESTUDOS
UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura

60
anos

Editorial

NAOUAR, Oussama; ANDRADE, Adriano Dias de. 100 anos da Semana de 22 – Modernismo no Brasil e em Pernambuco. Editorial. *Estudos Universitários: revista de cultura*, UFPE/ Proexc, Recife, v. 39, n. 2, p. 7-20, jul./dez. 2022.

<https://doi.org/10.51359/2675-7354.2022.256329>

ISSN Edição Digital: 2675-7354



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição 4.0 Internacional.

100 anos da Semana de 22 - Modernismo no Brasil e em Pernambuco

Além das roupas de mescla
Ou cáqui, que às vezes veste
O povo quase sem roupa
Da paisagem do Nordeste.

Nordeste que tem no mapa
A cor azul, imprevista,
Que salta nos nossos olhos
Até perder-se de vista.

Mas dentro do mapa inteiro
Parece um trecho afogado
Debaixo das alpercatas
Do povo nordestino;

Ou atolado no mangue
Da terra, que seca ou medra,
Como se fosse o Nordeste
Quase mangue e sempre pedra.

Marcus Accioly (A Caatinga, 1968)

O v. 39, n. 2, da *Estudos Universitários: revista de cultura (EUs)*, da Universidade Federal de Pernambuco, propôs como tema *os 100 anos da Semana de 22 – Modernismo no Brasil e em Pernambuco*. Com o intuito de revisar criticamente expressões modernistas e seus rebatimentos na sociedade ao longo das décadas, esta edição aborda o centenário como forma de explorar as origens e os desdobramentos dos movimentos modernistas no Brasil e, principalmente, em Pernambuco, onde encontraram ecos na Literatura, na

Arquitetura, nas Artes Plásticas, dentre outros círculos que afirmam orientações modernistas.

As mudanças políticas e culturais do começo do século XX impactaram as “tendências” do fazer artístico e as discussões intelectuais daquela época. As excursões de Mário de Andrade, ao íntimo de um país que começava a mesclar os tradicionais cenários rurais a um grande movimento de industrialização, davam indícios de uma enorme diversidade de expressões culturais - manifestas, por exemplo, em cantigas populares e danças dramáticas -, além de conferir destaque ao exercício da pesquisa estética.

No Nordeste, desde o início da década de 1920, há movimentos modernistas de feições próprias, que não se filiam ou são subalternos ao movimento paulistano, contando ainda com uma espécie de “amadurecimento” da estética modernista na produção de 1930, que, por exemplo, coloca em pauta as políticas de acesso à cultura. Há nomes, que se destacam em suas produções intelectuais, culturais e estéticas, da monta de: *Gilberto Freyre*, *Graciliano Ramos*, *Guita Charifker*, *Jorge de Lima*, *José Lins do Rego*, *Rachel de Queiroz*, *Tereza Costa Rêgo*, dentre muitos outros.

O Recife, como centro de efervescência cultural e importância política, tem relevo significativo na historiografia dos movimentos modernistas brasileiros. Embora essa relevância tenha sido “periferizada”, para usar a palavra de Bruno Albertim, em entrevista que integra este volume, tendo em vista a institucionalização de *uma* história oficial sobre *um* movimento modernista brasileiro, que toma como índice apenas o movimento paulistano, a leitura histórica reafirma a importância do Recife e dos artistas pernambucanos na constituição de *outro* modernismo brasileiro. Exemplo

dessa agitação artística e intelectual é a realização de uma exposição, em 1930, com 90 obras de artistas como *Picasso* e *Joan Miró*, da chamada “Escola de Paris”, sob a curadoria do artista plástico recifense *Vicente do Rêgo Monteiro*, no Salão Nobre do Teatro Santa Isabel.

A própria revista *Estudos Universitários*, cuja fundação data de 1962, no âmbito da criação do Serviço de Extensão Cultural da Universidade do Recife, é testemunha das expressões modernistas no país e, sobretudo, em Pernambuco, tendo publicado, na segunda metade do século XX, muitos nomes representativos desses movimentos.

Mais recentemente, no âmbito do patrimônio histórico imóvel, exemplares significativos da arquitetura moderna aparecem em estado de abandono ou, até mesmo, foram demolidos, revelando o descuido com o legado modernista. O livro *Obituário Arquitetônico* (2007), do prof. Luiz Amorim, por exemplo, registra o cenário de descaso de muitas obras arquitetônicas de expressão modernista em Pernambuco. Esse abandono patrimonial suscita casos como a demolição, em 2019, da antiga sede da Agência Estadual de Meio Ambiente, obra do arquiteto Delfim Fernandes Amorim, além dos problemas de infraestrutura e conservação que levaram à desocupação – no mesmo ano – do Edifício Holiday, ambos na cidade do Recife, sendo este último o tema de um artigo neste volume.

Esta edição apresenta *ensaio, entrevista, resenha e estudos* de pesquisadores renomados, que são referências em seus campos de atuação e têm produzido pesquisas e reflexões seminais sobre os movimentos modernistas no país. O volume traz o ensaio *Modernismo “emparedado”: curadoria como embate de representações a partir do Nordeste*, de *Pedro Ernesto Freitas Lima*, Doutor em Artes,

Professor da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), que discute como exposições realizadas por curadores nordestinos nas últimas décadas têm questionado representações identitárias sobre a “nordestinidade”.

Na seção de estudos, estão dispostos os trabalhos: *Movimento Regionalista: programa, feitos e legado ao Recife*, de *Telma de Barros Correia*, Doutora em Arquitetura e Urbanismo, Professora aposentada do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU/USP), que trata do Movimento Regionalista no Recife, na década de 1920, como um amplo movimento cultural de renovação da produção artística, literária e arquitetônica; *Europa, França e Recife: um modernismo de mais de cem anos*, de *Guilah Naslavsky*, Doutora em Arquitetura e Urbanismo, Professora da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), atualmente em estágio pós-doutoral na Columbia University, Nova Iorque, Estados Unidos, e *Sônia Maria de Barros Marques*, Doutora em Sociologia, Professora da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), que propõem uma narrativa do Modernismo em Pernambuco, destacando o pioneirismo dos atores locais com visibilidade internacional mesmo em período anterior à semana paulistana; *Moradia digna e preservação do modernismo arquitetônico na cidade do Recife: breve análise da omissão administrativa no Edifício Holiday*, de *Emerson Alexandre Eloy da Silva*, Graduando em Direito pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e *Leonio José Alves da Silva*, Doutor em Direito, Professor da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), que discutem a situação na qual se encontra o Edifício Holiday, marco da arquitetura moderna pernambucana, sob a ótica jurídica da responsabilidade estatal.

Ainda na seção de estudos, o leitor poderá conferir os artigos: *Joaquim Inojosa e a divulgação do Modernismo na Argentina: Cartas de Bráulio Sánchez-Sáez e Luis Emilio Soto (1925)*, de Giuseppe Roncalli Ponce Leon de Oliveira, Doutor em História Social, Professor da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), que trata de Joaquim Inojosa e de sua correspondência com os escritores argentinos Bráulio Sánchez-Sáez e Luis Emilio Soto, abordando a atuação de Inojosa frente à divulgação do Modernismo na Argentina; e *Macunaíma de Andrade, de Arlindo Daibert: da Antropofagia Modernista ao Açogue Brasil*, de Ermelinda Maria Araújo Ferreira, Doutora em Letras, Professora da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), que aborda os percursos antropofágicos e intersemióticos do artista juiz-forano Arlindo Daibert (1952-1993).

Neste volume, *Bruno Albertim*, jornalista, curador e Mestre em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), concede entrevista a *Talles Colatino*, Mestre em Teoria da Literatura pela UFPE e coordenador do Instituto de Arte Contemporânea (IAC/UFPE), na qual aborda o movimento modernista e expõe temas importantes para a compreensão do que foi o Modernismo em Pernambuco, sob várias dimensões.

Na seção de resenha, Flávio Brayner, Doutor em Ciências da Educação, Professor Emérito da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), apresenta o livro *A brasilidade modernista – sua dimensão filosófica* (PUC Rio, 2016), de Eduardo Jardim, que confronta pensamentos comuns acerca do Movimento Modernista de 22, como a sua divisão cronológica e a utilização apenas de “índices artísticos” para avaliar o movimento, além do foco em si mesmo como origem de um modernismo nacional e de um sentimento de brasilidade, ignorando outras influências e repercussões relevantes.

Por fim, na seção de gêneros literários, a revista publica o poema *Eu, eu, eu*, de *Fabiana dos Santos Louro*, Mestranda em Educação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). O poema é inspirado no texto *Tempo de ouvir o “Outro” enquanto o “Outro” ainda existe, antes que haja só o Outro... ou pré-manifesto neo-animista* (Edições tinta-da-china/Fundação Calouste Gulbenkian, 2009), de Ruy Duarte de Carvalho.

Além dos trabalhos já mencionados, abre esta edição o texto *Estudos Universitários: revista de cultura, 1962-2022 - Preservação digital de 60 anos de patrimônio intelectual brasileiro*, de *Adriano Dias de Andrade*, Doutor em Letras (Linguística), Editor da Estudos Universitários (gestão 2020-2022) e Coordenador de Gestão Editorial e Impacto Social da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Pernambuco (CGEI/Proexc/UFPE), *Andressa Lira Bernardino*, Bacharel em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), *Artur Villaça Franco*, Bacharel em Ciência Política, Assistente Editorial da Estudos Universitários e Servidor Técnico-Administrativo da Universidade Federal de Pernambuco (CGEI/Proexc/UFPE), *Isabel Padilha de Castro Perazzo de Andrade*, Bacharel em Engenharia Civil e graduanda em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); e *Oussama Naouar*, Doutor em Educação, Filosofia e História das Ideias, Professor do Departamento de Letras, Presidente do Conselho Editorial da Estudos Universitários e Pró-Reitor de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Pernambuco (Proexc/UFPE). Neste artigo, os autores relatam o projeto de digitalização de todo o acervo impresso da Estudos Universitários, bem como a sua disponibilização em ambiente digital de livre acesso. Este texto e a ação relatada

encerram as atividades concernentes ao aniversário de 60 anos da *Estudos Universitários*, celebrado em 2022.

Tomando como mote o centenário da Semana de Arte Moderna, que aconteceu em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, e a imprescindível reafirmação historiográfica de *outros movimentos modernistas* no país, especialmente o de Pernambuco, esta edição abriga discussões importantes e atualizadas acerca do contexto que originou movimentos modernistas, além de suas repercussões culturais, intelectuais e estéticas. Trata-se, portanto, de um volume que se soma às iniciativas de publicações que buscaram, em 2022, problematizar e compreender a importância de movimentos culturais de expressões modernistas no Brasil.

Recife, novembro de 2022.

Oussama Naouar

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Doutor em Educação, Filosofia e História das Ideias
Presidente do Conselho Editorial, Pró-Reitor de Extensão e Cultura - Proexc/UFPE
E-mail: oussama.naouar@ufpe.br

 <https://orcid.org/0000-0002-9175-3280>

 <http://lattes.cnpq.br/7253950282205343>

Adriano Dias de Andrade

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Doutor em Letras (Linguística)
Editor, Coordenador de Gestão Editorial e Impacto Social - Proexc/UFPE
E-mail: adriano.dandrade@ufpe.br

 <https://orcid.org/0000-0002-4199-0069>

 <http://lattes.cnpq.br/4420455187125578>

Referências

AMORIM, Luiz. *Obituário arquitetônico*. Recife: Editora do autor, 2007.

ACCIOLY, Marcus. A Caatinga. In: ACCIOLY, Marcus. Cancioneiro. *Estudos Universitários: revista de cultura*, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, v. 8, n. 1, p. 1-44 (anexo), jan./mar. 1968.



Ladjane Bandeira - Moleque (1950).

Foto: Maria Clara Costa/Centro Cultural Benfica.



Sumário

ESPECIAL

- 21 Estudos Universitários: revista de cultura, 1962-2022. Preservação digital de 60 anos de patrimônio intelectual brasileiro
Adriano Dias de Andrade, Andressa Lira Bernardino, Artur Villaça Franco, Isabel Padilha de Castro Perazzo de Andrade, Oussama Naouar

ENSAIO

- 57 Modernismo “emparedado”: curadoria como embate de representações a partir do Nordeste
Pedro Ernesto Freitas Lima

ESTUDOS

- 79 Movimento Regionalista: programa, feitos e legado ao Recife
Telma de Barros Correia
- 117 Europa, França e Recife: um modernismo de mais de cem anos
Guilah Naslavsky, Sônia Maria de Barros Marques

179 Moradia digna e preservação do modernismo arquitetônico na cidade do Recife: breve análise da omissão administrativa no Edifício Holiday
Leonio José Alves da Silva, Emerson Alexandre Eloy da Silva

213 Joaquim Inojosa e a divulgação do Modernismo na Argentina: cartas de Bráulio Sánchez-Sáez e Luis Emílio Soto (1925)
Giuseppe Roncalli Ponce Leon de Oliveira

243 *Macunaíma de Andrade*, de Arlindo Daibert: da Antropofagia Modernista ao *Açougue Brasil*
Ermelinda Maria Araújo Ferreira

ENTREVISTA

281 As modernidades plásticas de um Pernambuco (re)inventado - Bruno Albertim, por Talles Colatino
Bruno Albertim, Talles Colatino





RESENHA

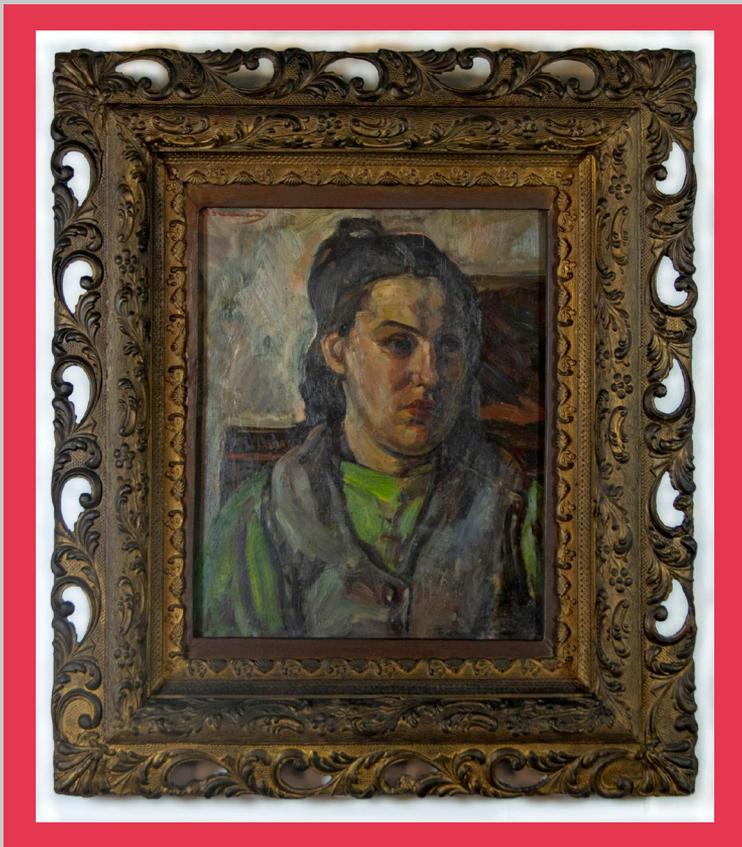
301 *A Brasilidade modernista – sua dimensão filosófica*, de Eduardo Jardim

Flávio Brayner

POEMA

309 Eu, eu, eu

Fabiana dos Santos Louro



Francisco Brennand - Retrato de mulher (1953).
Foto: Maria Clara Costa/Centro Cultural Benfica.



ESTUDOS
UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura

60
anos

Especial

Texto de autores convidados. Recebido em: 30 set. 2022. Aprovado em: 20 out. 2022.

ANDRADE, Adriano Dias de; BERNARDINO, Andressa Lira; FRANCO, Artur Villaça; ANDRADE, Isabel Padilha de Castro Perazzo de; NAOUAR, Oussama. Estudos Universitários: revista de cultura, 1962-2022. Preservação digital de 60 anos de patrimônio intelectual brasileiro. *Estudos Universitários: revista de cultura*, UFPE/ Proexc, Recife, v. 39, n. 2, p. 21-56, jul./dez. 2022.

<https://doi.org/10.51359/2675-7354.2022.256354>

ISSN Edição Digital: 2675-7354



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição 4.0 Internacional.

Estudos Universitários: revista de cultura, 1962-2022. Preservação digital de 60 anos de patrimônio intelectual brasileiro¹

*Estudos Universitários: revista de cultura, 1962-2022.
Digital preservation of 60 years of Brazilian intellectual
heritage*

Adriano Dias de Andrade

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Doutor em Letras (Linguística)
Editor da Estudos Universitários
Coordenador de Gestão Editorial e Impacto Social - Proexc/UFPE
E-mail: adriano.dandrade@ufpe.br
 <https://orcid.org/0000-0002-4199-0069>
 <http://lattes.cnpq.br/4420455187125578>

Andressa Lira Bernardino

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Bacharel em Letras
E-mail: andressaliraberardino@gmail.com

1. Além dos autores listados neste trabalho, o projeto de digitalização dos números antigos da Estudos Universitários contou com a participação dos pesquisadores *Ana Beatriz Lessa Rosendo, Andreza Kaisa dos Santos Gomes, Andrezza Maria Gomes Cachoeira, Fernanda Barbosa da Silva, Isaac Nery da Costa Cavalcanti, João Gabriel Pereira da Silveira, Louisie Oliveira Freitas Monteiro, Rodrigo Ferreira dos Santos e Tiago dos Santos Calaça*, a quem agradecemos pelas indispensáveis colaborações para execução das atividades. O trabalho contou com a imprescindível assessoria técnica das equipes da Biblioteca da Faculdade de Direito do Recife e do Memorial Denis Bernardes/Biblioteca Central, integrantes da rede de bibliotecas da Universidade Federal de Pernambuco. Agradecemos nominalmente aos colegas: *Alexandre Valdevino da Silva, Andréia Alcântara dos Santos, Jefferson Luiz Alves Nazareno, Tony Bernardino de Macedo e Wagner Carvalho*.

 <https://orcid.org/0000-0001-6132-3645>

 <http://lattes.cnpq.br/6368567601879136>

Artur Villaça Franco

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Bacharel em Ciência Política

E-mail: artur.villaca@ufpe.br

 <https://orcid.org/0000-0002-7397-7176>

 <http://lattes.cnpq.br/2367990124029697>

Isabel Padilha de Castro Perazzo de Andrade

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Bacharel em Engenharia Civil; Graduanda em Letras

E-mail: isabel.padilha@ufpe.br

 <https://orcid.org/0000-0003-1928-7876>

 <http://lattes.cnpq.br/1186944143935569>

Oussama Naouar

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Doutor em Educação, Filosofia e História das Ideias

Presidente do Conselho Editorial

Pró-Reitor de Extensão e Cultura - Proexc/UFPE

E-mail: oussama.naouar@ufpe.br

 <https://orcid.org/0000-0002-9175-3280>

 <http://lattes.cnpq.br/7253950282205343>

Resumo

O presente artigo tem como objetivo registrar o processo de digitalização dos números publicados no formato impresso pela *Estudos Universitários: revista de cultura* (EUs), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), de 1962 a 2019. As atividades foram realizadas no primeiro semestre de 2022, nas dependências do Memorial Denis Bernardes (Biblioteca Central) e da Biblioteca da Faculdade de Direito do Recife (FDR), ambos integrantes do sistema de bibliotecas da UFPE. Apresentamos,

neste trabalho, as etapas vivenciadas para a digitalização dos volumes, destacando ferramentas, aplicativos e *softwares* utilizados ao longo da atividade. Comentamos, ainda, a trajetória do periódico a partir de um olhar panorâmico sobre as edições publicadas, desse modo revelando fases editoriais – com diferentes tendências e preocupações diante de contextos histórico-políticos distintos. Pode-se dizer que uma grande ruptura ocorreu em 1964, pouco depois do nascimento da revista, com a Ditadura Civil-Militar e consequente exílio de membros do corpo editorial fundante. Muito do que foi vivenciado pela EUs ao longo da segunda metade do século XX até o presente momento nos leva à compreensão de sua importância enquanto patrimônio cultural material, e portanto coloca como imprescindíveis estratégias como as aqui descritas para a garantia da preservação do acervo.

Palavras-chave: Universidade do Recife. Serviço de Extensão Cultural. Paulo Freire. Estudos Universitários. Digitalização.

Abstract

The present article aims to record the process of digitization of the issues published in printed format by Estudos Universitários: revista de cultura (EUs), of the Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), from 1962 to 2019. The activities were carried out in the first semester of 2022, in the premises of the Denis Bernardes Memorial (Main Library) and the Library of the Recife Law School (FDR), both integrants of UFPE's library system. In this paper, we present the steps we went through to digitize the volumes, highlighting the tools, applications, and software used throughout the activity. We also comment on the journal's trajectory, through a panoramic analysis of its volumes, thus revealing editorial phases - with different tendencies and concerns in the face of distinct historical-political contexts. It can be said that a major rupture occurred in 1964, shortly after the birth of the journal, with the civil-military dictatorship and the consequent exile of members of the founding editorial board. Much of what was experienced by EUs throughout the second half of the twentieth century until the present moment leads us to address its importance as a material cultural heritage, and therefore

makes strategies such as the ones described here essential to ensure the preservation of the collection.

Keywords: University of Recife. Cultural Extension Service. Paulo Freire. Estudos Universitários. Digitization.

A mensagem, os ecos repetem sem medo,
Gritam além dos infinitos selvagens,
E os pássaros cantam, junto à cadeia:
O coração do mundo é bruto, mas foi salvo.

Deborah Brennand (Cadeado Negro, 1971)

Para início de história

Criada em 1962 no âmbito das atividades do Serviço de Extensão Cultural (SEC) – atual Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (Proexc) – sob a coordenação de Paulo Freire e Luiz Costa Lima, à época professores da Universidade do Recife (UR) – atual Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) –, a *Estudos Universitários: revista de cultura* (EUs) foi pensada como um veículo de relação universidade-sociedade, numa perspectiva que compreende a cultura como “um ato de coragem, em uma busca de aproximação com a realidade, sendo, em suma, a resultante da aceitação pelo homem dos desafios que lhe endereça a existência carregada dos problemas próprios à área particular, em que lhe foi dado viver.” (LIMA, 1962, p. 5).

Essa movimentação, naqueles efervescentes anos 1960, intentou discutir questões relevantes para uma compreensão de cultura e para a educação no Ensino Básico e Superior, assim como endereçou ao debate público a produção acadêmica e literária desenvolvida por nomes de relevo no país e, sobretudo, em Pernambuco,

Extensão cultural

O Reitor João Alfredo justificou com lucidez o sentido do Serviço de Extensão Cultural, que acaba de criar na Universidade do Recife. Disse que, e estas as suas palavras textuais, as Universidades modernas sobretudo as que, como a nossa, se localizam em regiões que realizam esforços no sentido do progresso social, são constantemente solicitadas a assumir formas de participação mais dinâmica, que nem sempre se enquadram dentro das atividades tidas como tradicionalmente universitárias. No Nordeste, salienta, estas solicitações constituem imperiosa exigência, à qual não nos podemos furtar se quisermos criar condições para uma progressiva universalização da cultura e uma real integração da Universidade no realismo regional.

Eis as razões com que o Reitor João Alfredo justifica o novo departamento «destinado a contribuir para a integração ativa da Universidade ao estudo e equacionamento dos problemas regionais».

Tais problemas cada vez mais aumentam e se caracterizam, de modo que, para tratá-los em conexão com a realidade de cada um, seria indispensável um órgão específico dentro de um núcleo de cultura como é a Universidade. Pois é erro considerá-la simples nucleamento de escolas superiores entregues à rotina didática, sem uma interferência também efetivamente coordenadora no campo da cultura geral e comum a todas as unidades universitárias.

O que se torna indispensável agora é que o S.E.C. não exista simplesmente. Prove a existência através de iniciativas em coerência com o seu programa e a confiança pública em torno dele.

Falso nacionalismo

Estranho nacionalismo, êsse de «Novos Rumos». Entende o semanário comunista no seu último número em circulação, que o Brasil deve comprar navios lá fora, uma vez que sua indústria naval não atende às exigências de nossa frota mercante. Acha, assim, o semanário, que nessas condições deveríamos adquirir barcos mercantes. Mas, onde? Nalgum dos países da esfera comunista, é claro!

Para «Novos Rumos», nacionalismo é tudo aquilo que favoreça a Rússia e seus satélites desde a difusão de uma idéia até a compra de um navio. A publicação vermelha finge ignorar que atingimos, há pouco, a cifra de 200.000

Figura 1. Trecho de matéria sobre o SEC no Diário de Pernambuco, 1962.

Fonte: Diário de Pernambuco, 1962.

Marcadamente interdisciplinar, ao longo do tempo, o bojo temático da revista estende-se por assuntos e áreas diversas. Nas suas edições, a EUs pôde publicar textos fundacionais como *O professor universitário como educador* (EUs, v. 1, 1962) e *Conscientização e Alfabetização - uma nova visão do processo* (EUs, v. 4, 1963), ambos de Paulo Freire, sendo este último a respeito do que viria a ser considerado “método Paulo Freire”, àquela época ainda nas primeiras etapas de sua composição.

Ao longo dos anos, tiveram trabalhos publicados na EUs autores como *Gilberto Freyre, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Luiz Costa Lima, Hermilo Borba Filho, Afrânio Coutinho, Henriqueta Lisboa, Ariano Suassuna, Décio Pignatari, Manuel Correia de Andrade, Nelson Saldanha, José Antônio Gonsalves de Mello, Newton Sucupira, Miguel Nicolelis, Sérgio Machado Rezende* e o próprio *Paulo Freire*. Esse conjunto de vozes nacionais, ecoando em *continuum* até os presentes volumes, revela de que modo o periódico traça, desde a sua gênese, caminhos ambiciosos – e antropofágicos – para se pensar a complexidade da cultura nacional na formação da consciência de um fazer acadêmico de olhos voltados para a sociedade.

Apesar de sua importância, o acesso a esse conteúdo era limitado, já que só estava disponível àqueles que pudessem fazer consultas presenciais dos volumes disponíveis nos acervos das bibliotecas da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Isto porque, até 2019, a EUs publicou números exclusivamente no formato impresso, migrando para o formato digital somente em 2020. A recente mudança, além de repensar o impacto ambiental das publicações físicas, objetivou dar maior notoriedade e circulação aos textos publicados, bem como promover a democratização do acesso ao saber produzido pela academia – em intercâmbio com

outros atores sociais –, através da disponibilização livre e gratuita da EUs em ambiente virtual.

Nesse cenário, com o objetivo de promover a preservação digital do acervo da revista e de “devolver” à sociedade um patrimônio intelectual de mais de meio século, a Coordenação de Gestão Editorial e Impacto Social (CGEI) da Proexc, ente responsável desde 2020 pela editoração e publicação da revista, realizou no primeiro semestre de 2022 a digitalização de todos os números antigos, publicados entre 1962 e 2019.

Este acervo já está integralmente disponível no *site* da revista (cf. Figura 2), no Portal de Periódicos da UFPE. Além da facilidade de acesso a textos que evidenciam os tempos pelos quais a revista passou, o processo de digitalização compromete-se com a preservação do patrimônio físico, pois dispensa o manejo dos antigos exemplares em detrimento de seu alcance gratuito em ambiente virtual.

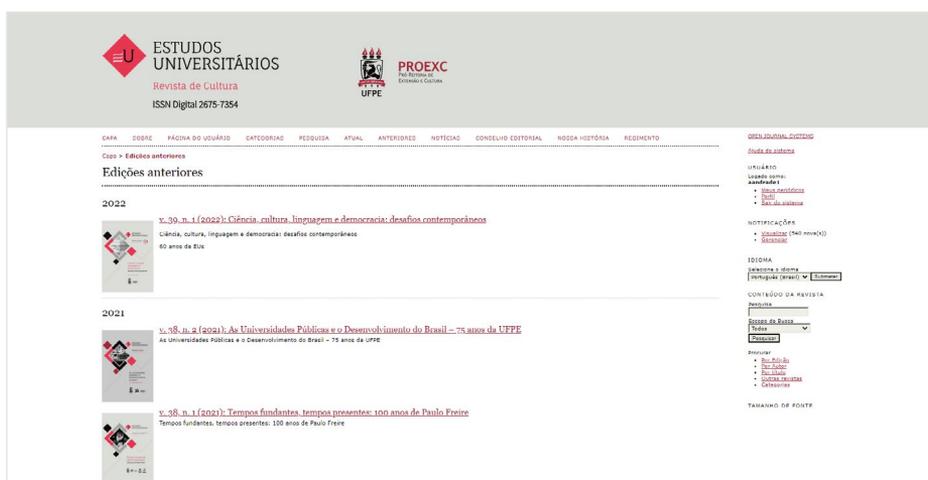


Figura 2. Site da Estudos Universitários, seção Anteriores.

Fonte: Estudos Universitários, 2022.

Ademais, o conteúdo agora disponibilizado contribui de forma inestimável para a preservação da memória da UFPE, que tem origem como Universidade do Recife. Esta, fundada a partir da junção das antigas Faculdade de Direito do Recife, Faculdade de Medicina do Recife, Faculdade de Filosofia de Pernambuco, Escola de Belas Artes e Escola de Engenharia de Pernambuco, nasce em 1946, sendo, portanto, apenas 16 anos mais velha do que a Estudos Universitários. Assim, a revista constitui um documento histórico que acompanha a trajetória da própria UFPE.

No presente trabalho, registramos o processo de digitalização do periódico, destacando ferramentas, instituições e sujeitos sem os quais essa atividade de resgate não seria possível. Para isso, em vias de contextualização, apresentamos o panorama histórico-político que acompanhou a fundação e gestão da EUs ao longo das décadas. Em seguida, refletimos sobre a importância da atividade de preservação digital. A partir disso, adentramos as etapas adotadas para digitalização do periódico, relatando a utilização de *softwares*, programas e máquinas; a busca pelos exemplares em bibliotecas da universidade; e as estratégias adotadas pelo grupo de estudantes e servidores técnico-administrativos envolvido na realização da atividade.

Continuidade e rupturas

Por meio da Portaria nº 2, em 1962, o reitor João Alfredo Gonçalves da Costa Lima e Paulo Freire unem-se, com outros colaboradores, para a criação do Serviço de Extensão Cultural (SEC), proposta que emerge como apropriação de dispositivos acadêmicos em função de problemas sociais, atingindo a base de um pensamento

crítico universitário que tenta aprimorar-se sem dar as costas a problemas basilares como a alfabetização. Além de estreitar as relações entre sociedade e universidade, nesse período inicial o serviço localiza a produção acadêmica dentro de um contexto político amplo, que reconhece a necessidade de emancipação de sujeitos e a relação com processos educacionais formais e não formais.

Dentre as propostas implementadas neste período, está a gênese da *Estudos Universitários: revista de cultura* (EUs), periódico que, por sua relação direta com o SEC, acaba chamando atenção do aparato repressivo que dá corpo à Ditadura Civil-Militar, em 1964. A partir deste ano, a turbulência sofrida na administração da revista molda o início de uma longa história editorial marcada por continuidades e rupturas.

Para compreender a formação do SEC, em 1962, é preciso visualizar o cenário tumultuado de reivindicações que o precede, tornando seu surgimento um reforço ao coro que pedia reformas estruturais no país desde a década de 1950. Referente a este período, Veras e Mendonça (2004/2005, p. 13) pontuam que “as reformas de base representavam o piso comum, não de todo coeso, de reivindicações dos setores progressistas nacionais” e, assim, dentre tantas reformas propostas para o setor agrário, eleitoral, bancário, surgem também as reivindicações para uma reforma universitária. Nesse contexto, em 1956, dá-se a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) – órgão subordinado ao Ministério da Educação – como uma forma de institucionalização das reivindicações desenvolvidas no âmbito universitário. O Iseb proporciona, então, debate e experimentação da democratização da cultura através de ações como o MCP – Movimento de Cultura Popular (VERAS, 2004/2005).

Neste período, destacamos a atuação do professor Paulo Freire, que, na fase preliminar do que contemporaneamente podemos chamar de “seu método”, “[...] é menos um pedagogo do desenvolvimento do que da ‘consciência crítica’, do ‘diálogo’ e da ‘democracia’” (VERAS, 2010, p. 105). A inferência desse momento de sedimentação de ideias – com forte expectativa por reformas universitárias e com movimentação de greves estudantis no Ensino Superior – soma-se à proposta de surgimento do SEC.

Com a constituição do SEC, vê-se o ordenamento de uma série de propostas de atuação social, colocando a jovem Universidade do Recife como laboratório para o pioneirismo de ações extensionistas no Brasil. Entre as ações, verificamos o lançamento da *Estudos Universitários: revista de cultura*, que consta já no primeiro Boletim de atividades do SEC. De acordo com Veras (2010, p. 115), faziam parte da equipe embrionária do periódico “os mestres da tipografia amadora Orlando da Costa Ferreira e José Laurenio, o estudante de Direito Juracy Andrade, o professor de Ciências Políticas Roberto Cavalcanti de Albuquerque, o educador Paulo Pacheco, o mecânico Severino Vieira e o próprio Paulo Freire”.

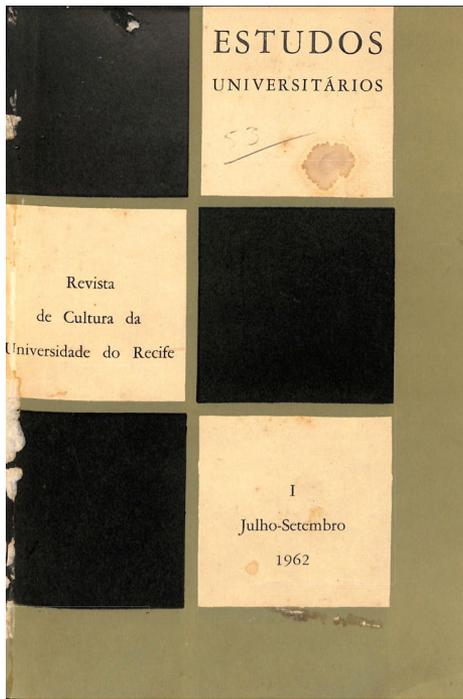


Figura 3. Capa da primeira edição da Estudos Universitários.
Fonte: Estudos Universitários, 1962.

A periodicidade da *Estudos Universitários*, que inicialmente se pretendia trimestral, sofreu diversas alterações nos últimos 60 anos. Houve períodos de publicação trimestral, semestral, anual; períodos com publicações geminadas, que tinham o objetivo de abarcar números anteriores não publicados, e períodos sem publicações. Ao longo desse tempo, destacam-se as pausas: de 1964 a 1965, referente ao afastamento de Luiz Costa Lima, Paulo Freire e seus parceiros, durante a instauração da ditadura militar, até o estabelecimento de uma nova equipe editorial; o período de 12 anos sem publicações entre 1986 e 1996; além de anos de lançamentos esporádicos, que não tiveram todas as publicações numericamente previstas.

Em 1964, o Regime Militar impõe o exílio e conseqüente desligamento de Paulo Freire das atividades do SEC. A revista – retomada em 1966 – fica sob encargo do professor, poeta e crítico literário César Leal. Reconhecido apoiador de poetas emergentes desde sua participação como redator do Suplemento Literário, no *Diário de Pernambuco*, César Leal continua, na revista *Estudos Universitários*, um compromisso de reconhecimento de autores contemporâneos.

A esta leva de autores novos, muitos publicados por César Leal desde sua atuação na Suplemento, Tadeu Rocha chama de Geração 65, movimento literário inicialmente conhecido como Grupo de Jaboatão – formado por jovens poetas situados em Jaboatão dos Guararapes –, e posteriormente ampliado para romancistas, poetas, dramaturgos e ensaístas da região Metropolitana do Recife (ROCHA, 1970, p. 139 *apud* GASPAR, 2013, n. p.).

Acessar os primeiros passos da *Estudos Universitários* é, portanto, acessar parte da história intelectual e cultural brasileira, nos seus esforços diante das limitações e contradições que surgem do próprio projeto de autonomia, que já admite algumas limitações: “A *Estudos Universitários* se inicia com uma posição marcada, mas crê não poder torná-la vitoriosa se parte em busca de uma coerência cartesiana, ainda impossível na atualidade brasileira [...]” (LIMA, 1962, p. 5). Sem resposta imediata capaz de condensar o problema, sabe-se que o caminho constrói-se em conjunto, dando espaço à diversidade, num esforço de reconhecer que “a cultura é a emersão de um enfrentamento diário com o desafio da existência” (LIMA, 1962, p. 5).

Para sua realização, a longa trajetória da revista contou com diferentes cenários editoriais. Após o período encerrado pelo

professor César Leal e por períodos de inconsistências editoriais, nos quais a editoração dos números da revista circulava por distintos departamentos da UFPE, entre os anos de 2016 e 2019, na gestão do reitor Anísio Brasileiro, as edições ficaram sob o encargo da Editora UFPE, dirigida à época pelo professor Lourival Holanda. Nesse período, foram publicados 4 volumes de numeração geminada, sob a editoria do professor Eduardo César Maia.

A partir de 2020, no início da gestão do reitor Alfredo Gomes, a EUs retorna às origens institucionais, voltando a ser integralmente editada no âmbito da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (Proexc). Assim, como parte de sua reestruturação administrativa (Portaria Normativa nº 21, de 29 de julho de 2020), no esteio da recém-chegada gestão do Pró-Reitor professor Oussama Naouar, é criada a Coordenação de Gestão Editorial e Impacto Social (CGEI), ente responsável pela implantação e execução de uma nova política editorial no âmbito da Proexc, na qual se abrigam as atividades de editoração da revista. Para a implantação dessa nova coordenação e dos novos processos editoriais da EUs, assume o papel de coordenador e editor Adriano Dias de Andrade. Assim, desde 2020, os processos editoriais e administrativos da EUs foram reconfigurados a partir dos seguintes eixos:

- i. sustentabilidade* – encerramento da versão impressa e implementação da versão digital, o que permite economia de recursos, maior circulação e inclusão social de leitores com deficiência visual;
- ii. equipe executiva* – com a definição de equipe de profissionais dedicados aos processos editoriais, na esfera da Proexc/UFPE;

- iii. *processo de publicação* – através da implementação da avaliação *ad hoc* (*blind review*);
- iv. *foco e escopo* – com o estabelecimento de política editorial consistente com a pluralidade da UFPE; com a proposição de regimento para a revista, publicado na forma de resolução da Universidade (Boletim Oficial v. 57, de 15 de fevereiro de 2022);
- v. *circulação, impacto e preservação* – com a publicação digital e com o processo de digitalização de todos os números publicados de forma impressa de 1962 a 2019.

Desse modo, a EUs segue como periódico de relevância local e nacional, pronto a responder a perguntas contemporâneas, suscitadas a cada novo desafio social e histórico, como é o caso da complexa pandemia de Covid-19, cujos efeitos ainda se fazem sentir a nível mundial e que foi tema do volume 37 (2020), que inaugurou a atual fase editorial da revista.

Preservação digital e patrimônio intelectual

Em seu artigo acerca da importância de periódicos acadêmico-científicos, Tenopir e King (2001) apresentam o resultado de entrevistas com pesquisadores dos Estados Unidos, os quais afirmam que os periódicos são seu maior recurso informacional. Os autores também mostram um constante aumento nos números de periódicos lidos por ano por cientista, entre 1970 e 2001. Além disso, os dados mostram que leitores do meio acadêmico leem mais do que os de fora desse meio e que, em ambos os meios, aqueles “com

trabalho reconhecido através de prêmios de desempenho leem mais, em média, do que os que nunca obtiveram prêmio algum” (TENOPIR; KING, 2001, p. 2). Esses dados sugerem uma relação entre a leitura e a produção de textos acadêmicos.

No entanto, embora a busca por periódicos mostrasse constante crescimento, um dos impedimentos era o custo elevado das assinaturas. Logo, a disponibilidade digital seria uma grande aliada no acesso aos mais diversos artigos, inclusive a produções mais distantes e variadas. Para além dos serviços de qualificação dos periódicos digitais – como as revisões pelos pares, a indexação e os resumos –, a possibilidade de leitura acessível em computadores permite aos leitores consumir mais artigos de qualidade (TENOPIR; KING, 2001, p. 4-6). Foi mostrado ainda que, para um trabalho de pesquisa, artigos menos relevantes, mas digitais, serão escolhidos em detrimento de artigos mais relevantes impressos (TENOPIR; KING, 2001, p. 7). Isto é, a acessibilidade de um texto impacta diretamente na sua repercussão.

A importância dos periódicos acadêmico-científicos é estabelecida mundialmente. No entanto, num cenário inicial, a produção do então chamado “Terceiro Mundo” não tinha expressão internacional (BORGES, 2010). Por muito tempo, o prestígio e o alcance de publicações periódicas se limitavam a pesquisadores e periódicos do Norte desenvolvido, motivo para a evasão de pesquisadores de países periféricos, com baixo investimento em ciência e tecnologia, para outros que tivessem uma cultura de investimento científico estabelecida.

Segundo Borges (2010), dois fatores foram decisivos para a mudança desse cenário no Brasil: as políticas para desenvolvimento de Ciência, Tecnologia e Inovação (CT&I), com investimentos

na pesquisa e produção científica; e a Iniciativa de Arquivos Abertos (OAI), “que viabilizou o acesso livre à produção científica permitindo a disseminação do conhecimento científico de forma mais dinâmica, tornando mais visível a produção científica de diversas áreas do conhecimento” (BORGES, 2010, p. 14). Esses incentivos impulsionam a produção científica e a escrita acadêmica num ciclo que se retroalimenta, pois é majoritariamente da leitura de periódicos que se produzem novas pesquisas e artigos. Ademais, juntamente com o acesso livre, a produção científica brasileira já tem um considerável reconhecimento internacional.

Derivado da Iniciativa de Arquivos Abertos, o sistema de Acesso Aberto (do inglês, Open Access, OA) surgiu como uma alternativa às assinaturas tradicionais dos periódicos acadêmicos, numa esperança de melhorar a comunicação acadêmica “ao tornar o conteúdo largamente acessível e ao fornecer um alívio às bibliotecas de continuarem com os grandes aumentos de preço das assinaturas” (LEWIS, 2012, p. 493, tradução nossa). O OA pretende fornecer, digitalmente, acesso total ou parcial ao produto de pesquisas, seja ele um artigo em seu esboço ou em sua versão final (existem níveis de acesso aberto), buscando também reduzir burocracias quanto aos direitos autorais, com licenças abertas (*open licenses*). O teórico de negócios Clayton Christensen considerou a possibilidade de que todos os artigos de uma revista estivessem disponíveis gratuitamente no momento de sua publicação uma “inovação disruptiva” (LEWIS, 2012, p. 493, tradução nossa). Ou seja, a proposta do acesso aberto completo seria uma quebra de paradigmas de produção e distribuição científica.

Os ambientes digitais de acesso livre

A Estudos Universitários passou a adotar o *software* de acesso aberto Open Journal Systems (OJS) em 2020, a partir de seu volume 37, números 1/2, *Uma compreensão sistêmica da Covid-19*.



Figura 4. Capa do volume 37, números 1/2, da EUs.
Fonte: Estudos Universitários, 2020.

O OJS busca fornecer uma infraestrutura editorial para a autopublicação de periódicos. Em seu *website* aparece a seguinte definição:

OJS é uma solução de acesso aberto para gerenciar e publicar artigos acadêmicos. Originalmente desenvolvido e distribuído pelo PKP em 2001 para melhorar o acesso à pesquisa, é a plataforma de publicação de periódicos em acesso aberto mais utilizada atualmente, com mais de 25.000 periódicos usando-a mundialmente. OJS é gratuito [...] Você é livre para baixar, usar e modificar o programa sem custos. OJS é gratuito para periódicos mundo afora com o intuito de tornar a publicação de acesso aberto uma opção para mais periódicos, já que esse sistema pode aumentar a leitura de um periódico e, conseqüentemente, sua contribuição para o bem-estar geral numa escala global. (OPEN..., 2022, tradução nossa).

O OJS se torna, então, uma opção gratuita para que os próprios editores de revistas acadêmicas publiquem seus periódicos, sem que haja uma exigência de conhecimentos tecnológicos mais especializados, que fujam do escopo de um pesquisador universitário, sendo necessário apenas um certo letramento digital para escrita e edição de textos, envio de *e-mails* e uso de navegadores (WILLINSKY, 2005, p. 507). Com o surgimento e uso em larga escala do OJS, o acesso aberto digital se mostra determinante para uma mudança da produção científica e de seu consumo, tornando a disponibilidade de periódicos acadêmicos verdadeiramente acessível globalmente.

Para além da acessibilidade de arquivos produzidos originalmente no formato digital, é possível também abrigar no OJS arquivos elaborados inicialmente de forma física. Para tanto, o processo se torna mais complexo, já que requer uma etapa de transmutação, de passagem do conteúdo que está disponível apenas em volumes físicos para o meio digital. Isso se dá normalmente por meio da *digitalização*, mas, se apenas o conteúdo textual for de interesse, existe a possibilidade da transcrição.

No projeto apresentado neste artigo, realizamos a digitalização dos volumes antigos da EUs (1962-2019) levando em conta a importância do acesso aberto à informação cultural e acadêmico-científica, mas também a relevância local e nacional da revista e a necessidade de sua preservação, por seu contexto histórico e por seu conteúdo exclusivo, inédito em plataformas digitais e em outros meios de circulação.

O valor social da EUs se torna ainda mais evidente quando consideramos o Artigo 216 da Constituição Federal de 1988, que define *patrimônio cultural* como os bens “de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (BRASIL, 1988, p. 125). Esses bens podem ser materiais, sendo eles “imóveis, como cidades históricas, sítios arqueológicos e paisagísticos e bens individuais; ou móveis, como coleções arqueológicas, acervos museológicos, documentais, bibliográficos, arquivísticos, videográficos, fotográficos e cinematográficos” (PATRIMÔNIO..., 2022a); ou imateriais, isto é, “práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares” (PATRIMÔNIO..., 2022b). Sendo assim, o acervo da Estudos Universitários se caracteriza como patrimônio cultural, do tipo material móvel, e sua conservação é da maior importância histórica para Pernambuco e para o Brasil.

Seguindo os critérios apresentados por Greenhalgh (2011), podemos afirmar que os volumes antigos da revista também podem ser classificados como uma obra rara, considerando:

seu valor histórico-cultural, como o período em que foi publicado, a escassez de exemplares conhecidos, primeiras edições de autores consagrados, primeira vez em que surge um determinado assunto, edição com tiragem limitada, presença de gravuras originais, possuir dedicatória de pessoa ilustre ou ter pertencido a alguém importante (GREENHALGH, 2011, p. 160).

Assim, a conservação dos volumes antigos da EUs é novamente respaldada, devendo a coleção dos seus exemplares ser tratada com medidas específicas para sua preservação. Em bibliotecas, esse trato particular com obras raras gera um paradoxo, já que, se por um lado o objetivo de uma biblioteca é a disponibilidade de seu conteúdo, por outro lado ela deve fazer de tudo para a conservação dessas obras (GREENHALGH, 2011, p. 161).

A digitalização se mostra, então, uma alternativa importante para contornar esse dilema. Tendo em vista que a ação do homem é um dos grandes causadores de deterioração de um acervo impresso, a sua disponibilização em meio digital supriria toda a demanda em torno de seu conteúdo de texto e, possivelmente, de imagens (REIFSCHNEIDER, 2008, p. 67 *apud* GREENHALGH, 2011, p. 161). Posteriormente à digitalização e à sua disponibilização para acesso aberto, o manuseio dos volumes se justificaria apenas para consultas de seus elementos físicos, mediante justificativa (GREENHALGH, 2011, p. 161-162).

A digitalização não significa o descarte do material original, mas sim uma oportunidade para sua preservação em condições próprias e otimizadas, com o mínimo de interferências possível. Esse acervo seria conservado como patrimônio cultural e consultado apenas em caso de absoluta necessidade, servindo também para respaldar as informações contidas numa digitalização. Greenhalgh

(2011) defende a digitalização também como forma de aumentar o acesso à informação, já que os volumes digitalizados podem ser dispostos para consulta aberta, como é o caso da EUs. Dessa forma, um acervo de 60 anos de obras raras, com a contribuição de autores consagrados, com muitos textos inéditos, indisponíveis fora dos volumes físicos da revista, se torna acessível para qualquer pessoa com acesso à *internet*, impulsionando o processo de universalização de conhecimento e, assim, incentivando a pesquisa e a produção cultural e acadêmico-científica.

A constituição de um acervo digital

Realizada pela Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (Proexc), por meio da Coordenação de Gestão Editorial e Impacto Social (CGEI), o processo de digitalização dos números antigos da EUs, desenvolvido no primeiro semestre de 2022, contou com o apoio do Memorial Denis Bernardes (Biblioteca Central) e da Biblioteca da Faculdade de Direito do Recife, integrantes do Sistema de Bibliotecas da UFPE, os quais disponibilizaram seus acervos e estruturas para a realização dos trabalhos, além de valiosa assessoria técnica para o manuseio das obras e a utilização de equipamentos e *softwares*.

Fez-se necessário o cumprimento de algumas etapas para garantia de que todo o acervo seria contemplado. Utilizamos, primeiramente, a plataforma *Pergamum* para localizar os exemplares disponíveis nas diversas bibliotecas da Universidade Federal de Pernambuco e, a partir disso, elaboramos uma tabela com as informações dos exemplares e suas respectivas localizações. Logo constatou-se que os primeiros 5 volumes da revista, de 1962 a 1963, que compreende o período fundacional da revista no âmbito

do SEC e com a coordenação de Luiz Costa Lima e Paulo Freire, encontravam-se na Faculdade de Direito do Recife (FDR), estando os demais na Biblioteca Central (BC), mais especificamente no acervo do Memorial Denis Bernardes (MDB).

Após esse mapeamento e o contato com as equipes do MDB e da Biblioteca da FDR, os bolsistas e servidores técnico-administrativos da CGEI/Proexc, em parceria com os servidores dos setores citados, puderam montar um esquema para encontrar fisicamente os volumes e organizar a digitalização do acervo a partir das datas de publicação, das edições mais antigas às mais recentes. A partir da separação dos volumes encontrados, a equipe passou a frequentar diariamente a Biblioteca Central para digitalização do acervo. Em média, era digitalizado um volume por dia. A velocidade desse processo variou de acordo com as condições físicas dos exemplares e com a extensão de cada volume.

A digitalização dos volumes da Biblioteca Central se iniciou em 7 de março de 2022, sob a supervisão e orientação de Alexandre Valdevino da Silva, servidor daquele órgão. Nessa fase do projeto, foram digitalizados exemplares publicados desde o ano de 1966 até 2014. Já a digitalização dos 5 primeiros volumes, compreendendo os anos de 1962 e 1963, foi realizada na Biblioteca da FDR, por Artur Villaça Franco, servidor da CGEI/Proexc, sob a supervisão e orientação do Coordenador da Biblioteca Jefferson Luiz Alves Nazareno e do bibliotecário-documentalista Wagner Carvalho, entre o final de março e início de abril de 2022.

O manuseio do acervo se deu sempre com o uso de máscaras e luvas para evitar a contaminação humana. Por serem edições originais antigas, as páginas e as costuras costumavam apresentar algum desgaste; ademais, muitos dos exemplares eram encapados em

couro, e alguns números foram compilados num só volume. Esses fatores dificultavam a abertura e a manipulação dos tomos, que demandavam muito cuidado.

Tanto na FDR quanto no MDB, utilizamos a máquina de escaneamento Fujitsu ScanSnap SV600 e seu *software*, ScanSnap Organizer. A máquina é um *scanner* de mesa que não entra em contato direto com as páginas, diminuindo a possibilidade de danos físicos durante a digitalização. Os cinco primeiros volumes foram digitalizados uma página por vez, enquanto os volumes subsequentes seguiram o formato de paginação dupla.



Figura 5. Fujitsu ScanSnap SV600.

Fonte: Fujitsu, 2022.

O processo consistiu na digitalização inicial e na edição, página por página, de todos os volumes. Isto é, primeiramente eram digitalizadas todas as páginas de um volume; em seguida, era feita a edição, que incluía o alinhamento e o recorte das páginas, processo fundamental para dar unidade ao arquivo digital e para tornar a leitura a mais agradável possível. Posteriormente, os arquivos

finais, compilados no formato PDF, eram salvos fisicamente no computador do MDB e da Biblioteca da FDR e em um *pendrive* e, também virtualmente, no Google Drive da CGEI, para garantir seu armazenamento seguro.

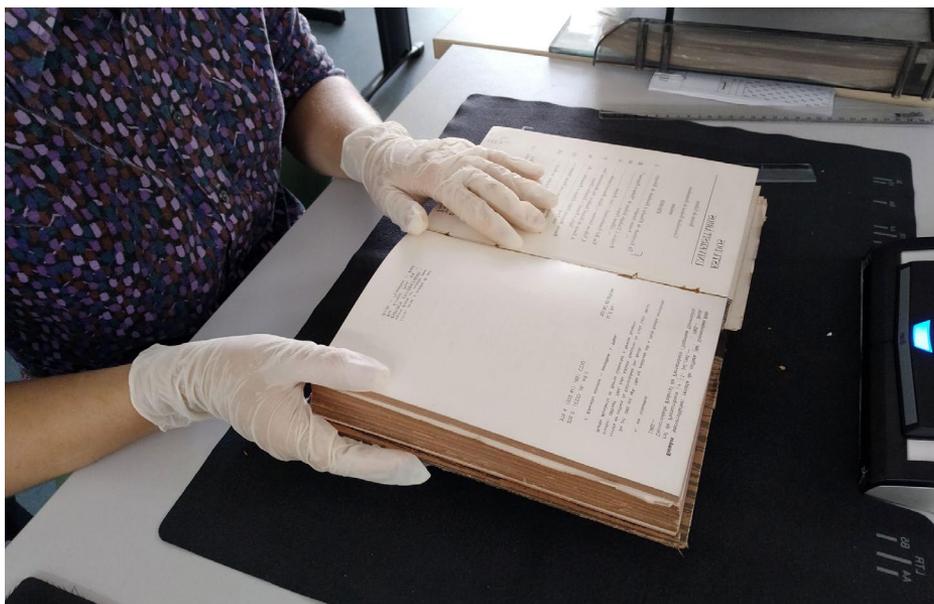


Figura 6. Processo de digitalização de volume antigo no Memorial Denis Bernardes, Biblioteca Central da UFPE.

Fonte: Coordenação de Gestão Editorial e Impacto Social/Proexc, 2022. Foto: Andressa Bernardino.

Após a finalização da digitalização dos volumes, foi feito *upload* de todos os arquivos digitais, por meio de edições completas no formato PDF/A, para o *site* da Estudos Universitários, em ambiente OJS/Portal de Periódicos da UFPE. Essa etapa foi encaminhada por Adriano Dias de Andrade, editor da Estudos Universitários (gestão 2020-2022).

Uma vez finalizada a etapa de inclusão digital das edições completas, os arquivos das edições foram particionados e, em seguida, passamos a incluir no *site* também os textos individuais que compõem cada número. Essa inclusão fez-se necessária para facilitar o acesso não somente às edições completas, mas também aos textos individuais de cada autor/a, o que permite a utilização dos metadados de forma mais eficaz e auxilia na recuperação das informações pelas tecnologias de buscas utilizadas na internet. Essa etapa foi realizada pela equipe de servidores e bolsistas da CGEI/Proexc.

No dia 30 de setembro de 2022, em cerimônia comemorativa aos 60 anos da EUs, no Auditório João Alfredo, na Reitoria da UFPE, *campus* Recife, foi apresentado e entregue à comunidade acadêmica e à sociedade em geral todo o acervo digitalizado da EUs. Na ocasião, compuseram a mesa do evento o reitor da UFPE, Prof. Alfredo Macedo Gomes, o Pró-Reitor de Extensão e Cultura e Presidente do Conselho Editorial da EUs, Prof. Oussama Naouar, a Diretora da Biblioteca Central, Andréia Alcântara, o Conselheiro da EUs e conferencista na ocasião, Prof. emérito Flávio Brayner, e o editor da EUs Adriano Dias de Andrade. No auditório, estavam presentes os conselheiros da EUs Profa. Flávia da Silva Clemente, Profa. Janete Maria Lins de Azevedo e o Prof. Paulo André da Silva, além de estudantes, professores e servidores técnico-administrativos representantes de diversos centros da UFPE, bem como participantes externos à instituição.



Figura 7. Card de divulgação da Cerimônia de 60 anos da EUs.
Fonte: Coordenação de Gestão Editorial e Impacto Social/Proexc, 2022.



Figura 8. Cerimônia de 60 anos da EUs, 30 set. 2022.
Fonte: Coordenação de Comunicação e Informação/Proexc, 2022. Foto: Elilson Góis.

A consecução do processo, do início da digitalização à publicação de todos os números (edições completas e textos individuais) no *site*, durou pouco mais de seis meses, sendo as atividades finalizadas em outubro de 2022. Assim como os volumes recentes, os números antigos em formato digital também estão disponíveis para o acesso livre e gratuito no Portal de Periódicos da UFPE.

Um olhar sobre o acervo

Ao analisarmos de forma panorâmica o acervo completo da revista, percebemos as marcas de sua história contada por meio dos textos publicados. Podemos, assim, fazer recortes interpretativos dos dados obtidos com a compilação desse arquivo. Ao total, 62 volumes da EUs foram digitalizados. Esses volumes abrangem desde o volume 1, de 1962, até o volume 32, n. 1/2/3, de 2014. Os volumes 33, 34, 35 e 36, publicados de 2016 a 2019, no período em que a EUs foi editada pela Editora UFPE, também foram lançados apenas no formato impresso, no entanto, não foi preciso digitalizá-los, uma vez que a Editora dispunha dos originais em formato PDF, os quais foram recuperados e, também, incluídos no *site*.

Como dito anteriormente, devido às várias rupturas e instabilidades editoriais em seus 60 anos, a EUs não apresentou, durante muito tempo, uma periodicidade consistente, lançando, às vezes, 4 volumes por ano, como nos anos de 1966, 1969 e 1971, ou então passando por hiatos de quase dez anos sem novos volumes, como foi o caso entre os anos 1985 e 1997. Por esse motivo, às vezes, é difícil estabelecer uma numeração precisa, aparecendo momentos de divergências cronológicas ou aparente erro nas informações pré-textuais (apresentação, prefácio etc.) e de indexação bibliográfica

(ficha catalográfica), sendo necessário um estudo bibliográfico e histórico aprofundado para dirimir as dúvidas que apareceram ao decorrer deste processo de digitalização.

Destaca-se a presença da contribuição de autores que já eram ou vieram a ser consagrados na formação intelectual do século XX. Muitos desses textos não foram publicados em outros espaços e, assim, estavam indisponíveis para a ampla consulta até este momento. Em seu primeiro exemplar, a revista apresentou textos de Gilberto Freyre, Paulo Freire, Celso Furtado, entre outros autores que influenciaram diversos setores da academia brasileira e mesmo do pensamento público sobre o país.

Algumas contribuições marcam bem a mudança de direcionamentos da revista a partir da intervenção militar. Seus idealizadores, Luiz Costa Lima e Paulo Freire contribuíram significativamente para a primeira fase da revista (1962-1963). No entanto, Costa Lima só voltou a figurar nas páginas da revista novamente quase quarenta anos depois, quando escreveu o ensaio *Uma certa revista* para o volume 24/25 da EUs, 2004, que marcou uma nova retomada da revista. Mais recentemente, no volume 38, número 1, 2021, Costa Lima concedeu uma entrevista ao periódico. Por sua vez, Freire se fez novamente representado, de forma substancial, mas indireta, na edição especial que rememora o centenário de nascimento do Patrono da Educação do Brasil, *Tempos fundantes, tempos presentes: 100 anos de Paulo Freire*, a mesma edição em que figura a entrevista de Costa Lima.

Se avaliarmos a frequência de publicação, destacamos sete autores que publicaram 10 ou mais vezes na EUs: em primeiro lugar, César Leal, que foi editor da revista por 38 anos, publicou 32 vezes, sem contar as apresentações e editoriais; Luiz Costa Lima, também

editor do periódico, publicou 18 vezes na EUs; Nelson Saldanha, jurista e professor de Direito consagrado, também publicou 18 vezes; depois, Leônidas Câmara, poeta, crítico literário e professor da UFPE, publicou 15 vezes; seguido de Luiz Delgado, escritor e professor da Faculdade de Direito do Recife/UFPE, que publicou 14 vezes; Manuel Correia de Andrade, historiador, geógrafo, advogado e professor, que publicou 12 vezes na EUs; e Gláucio Veiga, advogado e professor da UFPE, que publicou 10 vezes no periódico.

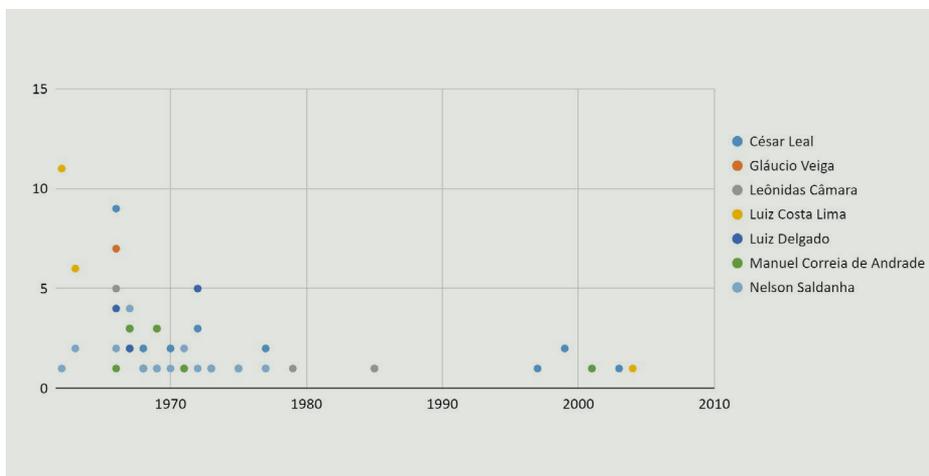


Figura 9. Autores numericamente expressivos ao longo dos anos na EUs.

Fonte: Elaborado pelos autores, 2022.

Quando olhamos para os temas abordados pela revista, sua produção é majoritariamente relativa aos estudos culturais e sociais, com consideráveis ensaios políticos. Enquanto isso outras importantes áreas do conhecimento estão representadas por textos de nomes de peso como: os engenheiros Jaime Gusmão (v. 10, n. 1, 1970) e Sérgio Rezende (v. 18, n. 3/4, 1985), a geógrafa Rachel Caldas Lins (v. 13, n. 4, 1973), o físico Carlo Borghi (v. 6, n. 1,

1966), o psicólogo Paulo Rosas (v. 6, n. 3, 1966) e os médicos Arnaldo di Lascio (v. 13, n. 4, 1973), Galdino Loreto (v. 13, n. 4, 1973) e Adonis de Carvalho (v. 21, n. 4, 2003).

Destacamos, também, a iniciativa de publicações de escritores e poetas locais pela revista. É inegável a importância que César Leal, também poeta, deu à publicação de conteúdos literários. Como uma espécie de anexo ao final das edições, em separatas, muitos escritores, principalmente os da chamada Geração 65, encontraram na revista Estudos Universitários a possibilidade de divulgação de suas obras. A partir do v. 7, n. 2/3, de 1967, quase todo número de sua gestão contou com a publicação de um livro de poesias ou estudos literários ao final do exemplar. Através dessa iniciativa, foram publicados livros como *Cancioneiro*, de Marcus Accioly (v. 8, n. 1, 1968), *O Cadeado Negro*, de Deborah Brennand (v. 11, n. 1, 1971), *Hábito ou vício*, de Lula Côrtes (v. 11, n. 4, 1971) e *O triunfo das águas*, do próprio César Leal (v. 7, n. 4, 1967).

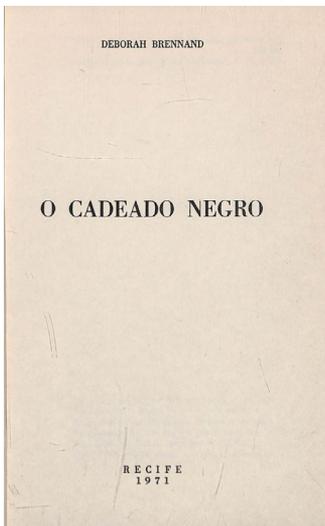


Figura 10. Capa da publicação de *O cadeado negro*, de Deborah Brennand, na EUs. Fonte: Brennand, 1971.

O fortalecimento de um eixo intelectual em Pernambuco é inovador não somente na proposta das primeiras edições, sob coordenação de Paulo Freire e Luiz Costa Lima, ou na publicação de livros inteiros de poesia pernambucana, nas separatas das edições, no período César Leal, mas na forma como se realiza ao longo da história da EUs, pois não almeja, para isso, um fechamento do pensamento em seu próprio círculo. A valorização do local acontece na mesma medida em que recepciona debates de diversos pesquisadores do Brasil e do mundo – inclusive, com inéditas traduções –, promovendo, assim, um intercâmbio do pensamento acadêmico.

Algumas considerações finais

A digitalização dos números antigos da *Estudos Universitários*, conforme relatamos neste trabalho, é um exemplo de como o esforço colaborativo de setores diversos da UFPE pode resultar em uma ação eficiente e eficaz. Em poucos meses, o projeto foi realizado e o público geral e acadêmico agora têm acesso a importantes produções culturais, artísticas e científicas, da segunda metade do século passado, prontas para serem exploradas e fomentar reflexões e questionamentos destinados a reverberar na sociedade, bem como suscitar novas empreitadas acadêmico-científicas.

A história do Brasil e a construção de uma Universidade pública e democrática certamente exigem a realização de ações capazes de alterar rotas e deixar marcas permanentes na trajetória das instituições. A EUs é resultado de uma dessas ações, que, em 1962, conseguiu registrar a vontade de uma mudança institucional e imprimir uma marca na trajetória da Universidade e na bibliografia oriunda de periódicos acadêmicos no país.

Em 2022, a EUs celebra 60 anos de história com a digitalização de todo o seu acervo. A disponibilização livre e irrestrita deste material para pesquisadores e para a sociedade continua, assim, um legado orgânico performado pela própria EUs ao longo das seis últimas décadas, pois representa a incessante aposta da revista na democratização do saber científico e de outros saberes que se interseccionam ao fazer acadêmico.

Desse modo, a EUs se reinventa para o mundo digital e conectado com a certeza de conhecer a sua origem e os responsáveis pelos passos que a levaram até aqui, mas, ainda mais importante, com a clara consciência da importância de fortalecer o letramento acadêmico-científico e cultural e de promover a incessante defesa de uma universidade pública e autônoma, com qualidade e relevância cada vez mais reconhecidas pela sociedade.

Referências

BORGES, C. de O. *A importância dos periódicos de acesso aberto para o desenvolvimento da ciência e tecnologia do país*. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Biblioteconomia) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

BRASIL. [Constituição (1988)]. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Presidência da República, [1988]. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/constituicao1988/arquivos/ConstituicaoTextoAtualizado_EC%20125.pdf. Acesso em: 18 out. 2022.

BRENNAND, D. Cadeado negro. *Estudos universitários: revista de cultura*, Recife, v. 11, n. 1, 1971.

DIARIO DE PERNAMBUCO. *Extensão cultural*. Recife, ed. 75, 1962.
Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&pesq=Servi%C3%A7o%20de%20Extens%C3%A3o%20Cultural&hf=memoria.bn.br&pagfis=15734. Acesso em: 19 out. 2022.

ESTUDOS UNIVERSITÁRIOS: revista de cultura. Recife: Editora UFPE; Proexc, v. 37, n. 1/2, 2020. Edição especial.

FUJITSU ScanSnap SV600. [2022]. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.fujitsu.com/br/products/computing/peripheral/scanners/scansnap/>. Acesso em: 17 out. 2022.

GASPAR, L. Geração 65. *Pesquisa escolar - FUNDAJ*, Recife, 15 ago. 2013.
Disponível em: <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/geracao-65/>. Acesso em: 18 out. 2022.

GREENHALGH, R. D. Digitalização de obras raras: algumas considerações. *Perspectivas em Ciência da Informação*, Belo Horizonte, v. 16, n. 3, p. 159–167, jul./set. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pci/a/nFVk53mcgMfypnkQF4hCzBh/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 18 ago. 2022.

LEWIS, D. W. The Inevitability of Open Access. *College & Research Libraries*, Chicago, IL, EUA, v. 73, n. 5, p. 493–506, 2012. Disponível em: <https://crl.acrl.org/index.php/crl/article/view/16255>. Acesso em: 8 set. 2022.

LIMA, Luiz Costa. Introdução. *Estudos Universitários*, Recife, v. 1, n. 1, p. 5–6, jul./set. 1962.

OPEN Journal Systems. *Public Knowledge Project*, 2022. Disponível em: <https://pkp.sfu.ca/ojs/>. Acesso em: 8 set. 2022.

PATRIMÔNIO material. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), 2022a. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/276>. Acesso em:

PATRIMÔNIO imaterial. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), 2022b. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>. Acesso em:

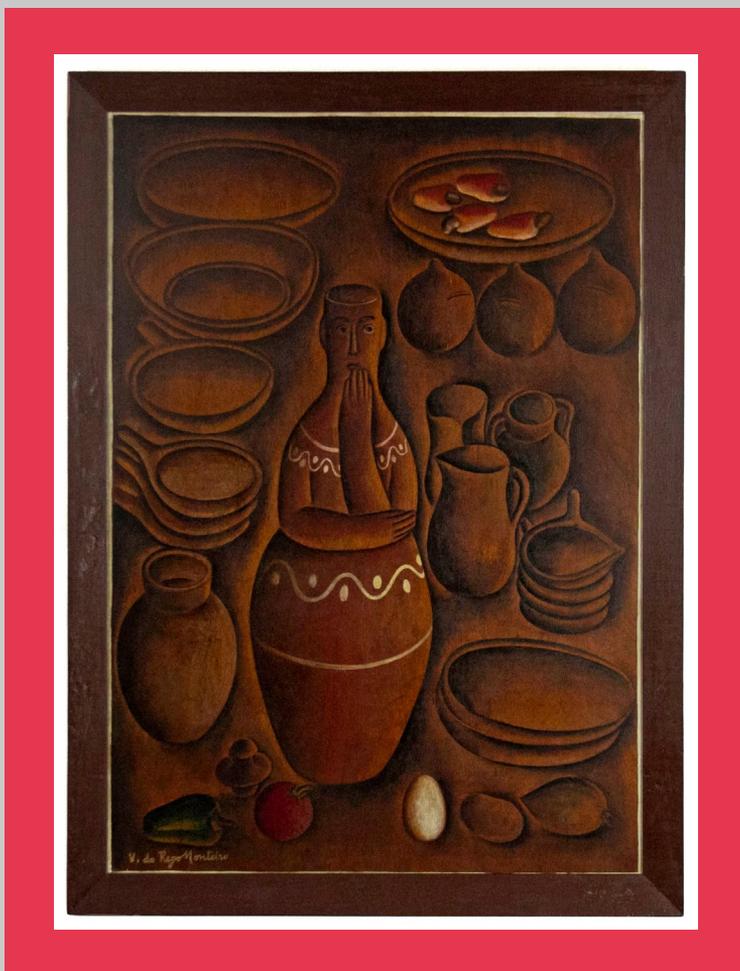
POLÍTICAS Editoriais. *Estudos Universitários: revista de cultura*, Recife, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/estudosuniversitarios/about/editorialPolicies#focusAndScope>. Acesso em: 18 nov. 2021.

TENOPIR, Carol; KING, Donald W.. A importância dos periódicos para o trabalho científico. *Revista de Biblioteconomia de Brasília*, Brasília, n. 1, v. 25, 2001, 15–26. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/v/70824>. Acesso em: 8 set. 2022.

VERAS, D. B. *Sociabilidades letradas no Recife: a Revista Estudos Universitários (1962-1964)*. 2010. 232 f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7618/1/arquivo687_1.pdf. Acesso em: 18 nov. 2021.

VERAS, D. B.; MENDONÇA, D. Educação popular e reforma universitária: Paulo Freire e a criação do Serviço de Extensão Cultural da Universidade do Recife (1962-1964). *Estudos Universitários*, Recife, v. 24-25, n. 5-6, p. 11–22, dez. 2004/2005. Disponível em: https://www.ufpe.br/documents/38978/1182937/revista_estudos_universitarios24-25.pdf/ab1207ef-92be-46b1-83a5-7cd364316ab8. Acesso em: 19 nov. 2021.

WILLINSKY, J. Open Journal Systems: an example of open source software for journal management and publishing. *Library Hi Tech*, Reino Unido, v. 23, n. 4, p. 504–519, 2005. Disponível em: <https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1108/07378830510636300/full/html>. Acesso em: 8 set. 2022.



Vicente do Rego Monteiro - Cerâmica do Nordeste (sem data).
Foto: Maria Clara Costa/Centro Cultural Benfica.



ESTUDOS
UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura

60
anos

Ensaio

Texto de autor convidado. Recebido em: 22 jul. 2022: Aprovado em: 20 set. 2022.

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. Modernismo “emparedado”: curadoria como embate de representações a partir do Nordeste. *Estudos Universitários: revista de cultura, UFPE/ Proexc, Recife*, v. 39, n. 2, p. 57-78, jul./dez. 2022.

<https://doi.org/10.51359/2675-7354.2022.254641>

ISSN Edição Digital: 2675-7354



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
[Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Modernismo “emparedado”: curadoria como embate de representações a partir do Nordeste¹

Brazilian Modernism confronted: curatorship as a clash of identity representations from the Northeast of Brazil

Pedro Ernesto Freitas Lima

Universidade Estadual do Paraná (Unespar)

Doutor em Artes

E-mail: ped.ernesto.din@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-7580-8600>

 <http://lattes.cnpq.br/5379538202080398>

Resumo

A curadoria de arte, por meio do evento exposição e do arranjo temporário de obras, pode questionar cânones e narrativas hegemônicas, estratégia essa empregada para tensionar e questionar processos que inventam e reproduzem representações identitárias, muitas delas vinculadas à “brasilidade” imaginada pelo modernismo paulista. Parte dessas representações foram produzidas a partir de determinadas alteridades relacionadas aos diferentes regionalismos, entre eles certa “nordestinidade”, as quais foram operadas sobretudo enquanto objeto de representação. Partindo de um caso emblemático de curadoria, no qual obras canônicas do nosso modernismo são confrontadas com produções contemporâneas produzidas por artistas negros e mestiços localizados fora do eixo hegemônico do Sudeste do país, propomos discutir como uma série de exposições realizadas por curadores nordestinos nas últimas duas décadas têm

1. Este trabalho tem origem na tese de Doutorado em Artes defendida pelo autor em 2020, na Universidade de Brasília. (Cf.: Lima, 2020b).

questionado representações identitárias sobre “nordestinidade” e seu uso enquanto construção de “autenticidade” para a “brasilidade”. Essas curadorias lidam com tensões referentes à distribuição de poder, que legitima certas narrativas em detrimento de outras, e com a dimensão ética da curadoria ao equacionar representação e representatividade.

Palavras-chave: Curadoria. Arte contemporânea. Representações identitárias. Modernismo. “Nordestinidade”.

Abstract

Art curatorship, through the handling of exhibitions and through the temporary arranging of art works, can question canons and hegemonic narratives, a strategy used to tension and question processes that invent and reproduce identity representations, many of them linked to the “Brazilianness” imagined by the modernism produced in São Paulo. Part of these representations were produced from certain alterities related to different regionalisms, including a certain “northeasternness”, which were operated mainly as an object of representation. Starting from an emblematic case of curatorship, in which canonical works of Brazilian modernism are confronted with contemporary art works produced by black and mixed race artists that live outside the hegemonic Brazilian Southeast, we propose to discuss how a series of exhibitions held by Northeastern curators in the last two decades have questioned identity representations of “northeasternness” and its use as a construction of “authenticity” for “Brazilianness”. These curatorships deal with tensions regarding the power distribution, which legitimizes certain narratives at the expense of others; and with the curatorship’s ethical dimension when equating representation and representativeness.

Keywords: Curatorship. Contemporary Art. Identity representations. Brazilian modernism. “Northeasternness”.

O evento exposição de arte, por meio da prática da curadoria, pode constituir um importante meio para o questionamento de narrativas artísticas e historiográficas canônicas, bem como o de representações identitárias cristalizadas na arte e na cultura. No

contexto da efeméride do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, essa possibilidade curatorial tem sido empregada por uma série de exposições, tanto temporárias como também de acervos institucionais que, juntamente a outros tipos de eventos, tais como seminários e publicações, refletem sobre ressonâncias e desdobramentos da Semana que ainda reverberam na produção de representações relacionadas à “brasilidade”. Essas representações acionaram alteridades específicas para construir sua “autenticidade”, tais como o indígena, o negro, o trabalhador, o homem rural, entre outras.

Essa questão, embora não como argumento principal da exposição, pode ser percebida na curadoria de *Pinacoteca: Acervo* (2020-2025), realizada na Pinacoteca de São Paulo, especialmente em certas aproximações entre obras propostas pelo Núcleo de Pesquisa e Curadoria dessa instituição, sob coordenação da curadora-chefe Valéria Piccoli. Destacamos a sala 19, intitulada *Corpo: metáfora social*, na qual foram aproximadas obras que representam homens e mulheres, geralmente negros, vinculados a trabalhos precários e de baixa remuneração. Entre elas, um interessante diálogo foi proposto a partir daquelas que, pertencentes a diferentes períodos, tratam de representações masculinas: *Mestiço* (1934), de Cândido Portinari, está ao lado de *Amolação interrompida* (1894), de Almeida Júnior, de fotografias da série *Objetos para tampar o sol de seus olhos* (2010), de Paulo Nazareth, e de *Bananal* (1927), de Lasar Segall. Ainda, esse conjunto, disposto em uma das paredes da galeria, dialoga com fotografias da série *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste* (2013), de Jonathas de Andrade, instaladas no centro da sala (Figura 1).



Figura 1. Vista da sala 19 da exposição *Pinacoteca: Acervo (2020-2025)*, curada pelo Núcleo de Pesquisa e Curadoria da Pinacoteca de São Paulo.

Fonte: Fanan *apud* Cypriano (2020). Em primeiro plano, Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste (2013) de Jonathas de Andrade. No fundo, da esquerda para a direita, *Mestiço* (1934) de Cândido Portinari, *Amolação interrompida* (1894) de Almeida Júnior, e *Objetos para tampar o sol de seus olhos* (2010) de Paulo Nazareth.

Tais obras representam corpos que o modernismo das décadas de 1920 e 1930 transformou em tipos referentes ao “autêntico” e ao “brasileiro”, por meio de um programa interessado em criar uma brasilidade constituída pela miscigenação, na qual o elemento racial “negro” foi positivado e compreendido enquanto paradigma das relações artísticas, culturais e identitárias (CONDURU, 2008, p. 56). As homogeneidades produzidas nesse processo – o homem, o negro, o mulato, o mestiço, o caipira, entre outros –, de caráter alegórico, mítico e quase a-histórico, representadas nas pinturas de Portinari, Júnior e Segall, são perturbadas pelas obras dos artistas contemporâneos Paulo Nazareth e Jonathas de Andrade.

Dialogando de modo mais evidente com a pintura de Segall, retrato que representa Olegário, negro sobrevivente da escravidão, cercado por uma plantação de bananas (QUEVEDO, 2020, p. 125), Paulo Nazareth se fotografou utilizando pitorescos adereços na cabeça feitos com folhas de bananeira, expondo a narrativa utilizada pelo modernismo de produzir a “autenticidade” a partir da relação do homem com o seu meio. Ainda, o trabalho de Nazareth, ao discutir as estratégias de exotização a partir de um autorretrato, dá relevo para o processo recorrente entre pintores modernistas, entre eles Segall, de tratar seus modelos de modo anônimo para produzir tipos e alegorias. Já Jonathas de Andrade, ao apresentar uma multiplicidade de retratos, resultado de convocatória direcionada para homens comuns que se consideravam representantes do “homem nordestino”, questiona a possibilidade de representações identitárias sintéticas e universalizantes em uma única imagem.

É fundamental lembrar que tanto Paulo Nazareth quanto Jonathas de Andrade não se identificam enquanto homens brancos, e suas origens localizam-se fora do eixo hegemônico Rio-São Paulo, sendo o primeiro mineiro e o segundo alagoano, com formação artística em Pernambuco. Esse dado é importante uma vez que, ao produzirem representações sobre o mestiço e o homem nordestino a partir de suas próprias experiências biográficas, Nazareth e Andrade invertem a lógica do modernismo paulista em relação a quem cabia produzir imagens – naquele contexto, a intelectualidade paulista – e a quem cabia fornecê-las, caso do Nordeste e de outras regiões interioranas do país narradas enquanto “espaços da saudade”, índices do arcaico, do remoto, e do telúrico (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 77), logo, espécies de “reserva de brasilidade”. Ou seja, as representações alegóricas

e míticas, muitas delas expressas em figuras hieráticas, de identidades cristalizadas produzidas pelo modernismo, agora são “emparedadas”² e oferecidas enquanto repertório de imagens para artistas contemporâneos que as interrogam e produzem outras representações, questionadoras e alternativas. A presença de Nazareth e Andrade – eles mesmos autodeclarados mestiço e negro, respectivamente – pode ser compreendida como uma estratégia de embate, descrita por Clarissa Diniz (2020) como a presença de alteridades enquanto ícones corporificados que “ameaçam [...] ícones que – como a arte moderna brasileira – historicamente os suprimiram ao julgar representá-los” (2020, p. 73).

Tal perturbação está vinculada à dimensão biográfica e à autorrepresentação identitária desses artistas, o que remete à importância da agenda da representatividade que, nas últimas décadas, por meio de enunciações das mais diversas alteridades, tem ganhado importância ao tensionar a arte enquanto domínio da representação³ e da ficcionalização. Essa problemática não

2. Propomos que o termo “emparedar” seja compreendido aqui de modo ambíguo, tanto enquanto ato de colocar e dispor na parede como também questionamento e interpelação dirigida a algo. Em nosso caso, rejeitamos a ideia de enclausuramento que o termo também carrega.

3. O debate sobre representação nas artes mantém uma relação complexa com a representação sob perspectiva pós-colonial discutida nas Ciências Humanas, problemática essa inviável de ser aqui tratada, dada sua extensão. Em linhas gerais, poderíamos dizer que tal conflito pode ser sintetizado na noção artística de representação enquanto *produção*, implicada na noção de que “a arte não nasce da natureza, mas de certa ideia dela” (HUCHET, 2012, p. 231-232), a qual é tensionada, no atual contexto de demanda por representatividade, pela perspectiva de representação enquanto substituição, “falar por” (SPIVAK, 2010, p. 31), e nos seus desdobramentos ético e político, o que pode incorrer em violências epistêmicas (HUCHET, 2012).

está circunscrita à esfera da produção poética, mas implica em um importante problema para a difusão e circulação de obras, em que localizamos a curadoria e demais instâncias mediadoras e institucionais. Além de artistas que discutem a “mestiçagem”, a “negritude”, a “nordestinidade” e, em última instância, a “brasilidade”, se reconhecendo dentro dessas alteridades, como vimos acima, curadores também têm proposto exposições para refletir sobre recortes identitários aos quais, eventualmente, se circuncrevem. No contexto pernambucano das últimas duas décadas, curadores como Moacir dos Anjos, Cristiana Tejo, Clarissa Diniz, entre outros, lidam com diversas estratégias e negociações para enfrentar tanto os ecos que ainda ressoam do modernismo na produção de representações identitárias e culturais relacionadas à “brasilidade” e aos regionalismos como também a configuração institucional do poder de enunciação que tornou essas representações pregnantes e naturais.

À luz dessa problemática, apresentaremos algumas exposições de arte contemporânea realizadas entre 1999 e 2019, em sua maior parte curadas por nordestinos, que, mobilizando diversos modos de representações sobre o Nordeste, questionaram narrativas e representações identitárias hegemônicas, especificamente aquelas produzidas a partir do Sudeste do país no contexto do nosso modernismo. Discutiremos como a curadoria, a partir de proposições ensaísticas e temporárias, confronta tempos e espaços de modo a, como coloca Marisa Flórido Cesar (2015), revisar a história da arte e “desestabilizar as leituras autorizadas, projetando sobre a obra novas abordagens, outras vizinhanças.” (2015, p. 59). Em nosso caso, refletiremos sobre como a curadoria participa do processo de redistribuição de lugares de enunciação, questio-

nando o Nordeste enquanto fornecedor de imagens para a construção de uma identidade “brasileira” totalizante produzida a partir do Sudeste.

É necessário lembrar que propostas como a mencionada, a da Pinacoteca, devem ser contextualizadas em relação à recente preocupação das próprias instituições em reavaliar o modo como suas coleções foram construídas e narradas, geralmente reproduzindo e legitimando narrativas hegemônicas. São muitas as estratégias: novas políticas de aquisição e exibição de seus acervos, lançando novos olhares que produzem outras temporalidades e espacialidades, como notamos acima; mudanças estruturais a respeito do perfil de seus profissionais contratados e agentes diversos que participam desses processos; programas curatoriais e educativos preocupados em dialogar com questões sociais prementes, entre outras. Com essas estratégias, as instituições buscam modificar a imagem de si enquanto espaços elitistas e inacessíveis, reivindicando uma condição mais inclusiva e democrática, o que não exclui desses processos certas contradições e outros tipos de problemas.

É necessário ter como pressuposto que a curadoria não implica em neutralidade, nem com as obras nem com os contextos nos quais são realizadas. A recifense Cristiana Tejo ressalta diferenças entre atuar como curadora no Nordeste e fazer o mesmo no eixo hegemônico Rio-São Paulo:

Em São Paulo, ser curador de arte contemporânea é alimentar um sistema minimamente estruturado que anda com certa desenvoltura à parte das pressões políticas e ainda buscando equilíbrio com a esfera econômica. No Nordeste, significa romper com estruturas arraigadas de clientelismo, paternalismo e coronelismo político, combater o arrefecimento da postura crítica de ponta, reverter o

resultado da depauperação dos centros de pesquisa, ressignificar a relação com o passado e a tradição, fornecer novas linhas de força da história da arte local sem ser localista e contribuir para o suporte da criação artística experimental e o adensamento crítico local. (TEJO, 2010, p. 162).

Considerando essas especificidades, Moacir dos Anjos e Cristiana Tejo, nos âmbitos da curadoria e da gestão museal, propuseram iniciativas que, desde o final dos anos 1990, vêm interrogando processos de legitimação e institucionalização de obras de arte que empregaram representações identitárias elaboradas pelo regionalismo – particularmente aquele associado a Gilberto Freyre e a outros intelectuais pernambucanos –, algumas delas reverberadas pelo modernismo paulista, enquanto “régua” para aferir a “qualidade” das obras⁴. Entre essas iniciativas, muitas delas atravessadas por discussões sobre identidade na perspectiva pós-colonial de autores como Stuart Hall, Homi Bhabha e Paul Gilroy, está a exposição *Nordestes*, realizada por Moacir dos Anjos em 1999, no Sesc Pompeia, em São Paulo. Naquela ocasião, Anjos propôs discutir o termo “artista nordestino” a partir da produção de artistas de arte contemporânea da região⁵. Para o curador, por meio de tais obras, “a cultura regionalista se amolece e se rede-

4. O complexo processo de institucionalização de obras de arte via a “régua” da “nordestinidade” regionalista em Pernambuco foi discutido por mim em outro momento, a partir da análise de diversos eventos entre os anos 1930 e 1990 (LIMA, 2020a).

5. Estiveram presentes na exposição Alexandre Nóbrega, Alice Vinagre, Delson Uchôa, Eduardo Frota, Efrain Almeida, Gil Vicente, José Guedes, José Patrício, José Rufino, Marcelo Coutinho, Marcelo Silveira, Marepe, Martinho Patrício, Oriana Duarte e Paulo Pereira.

fine como o conjunto de modos individuais de enunciar embates e negociações entre lugares simbólicos diversos que se comunicam e se tocam” (ANJOS, 2000, p. 54).

Esse “amolecimento” do regionalismo pode ser percebido, por exemplo, no modo como a madeira esteve presente na exposição, por meio dos trabalhos de Marcelo Silveira, Paulo Pereira e Eduardo Frota. Costumeiramente, a madeira foi empregada em produções que passaram a ser compreendidas como “tipicamente nordestinas”, seja enquanto material para a produção de objetos como os ex-votos (VALLADARES, 2013, n. p.), seja enquanto tema de pinturas, desenhos e gravuras figurativas – muitas delas representando paisagens e temas, entre eles a seca e o “sertão” –, cuja interpretação muitas vezes estava condicionada pelo local de origem do artista⁶.

Em *Nordestes*, a curadoria parece questionar esse condicionamento de sentido ao expor trabalhos escultóricos realizados em madeira muito diversos entre si (Figura 2). Não sendo figurativos e narrativos, e propondo outros modos de articulação com o espaço, seus sentidos não são tão explícitos e, conseqüentemente, essas obras deslocam narrativas de caráter regionalistas que pudessem

6. O artista paraibano Marcelo Coutinho, em depoimento a Jane Pinheiro, relata como o grupo *Camelo* de arte contemporânea foi pensado como uma forma de fazer frente às abordagens cristalizadoras que condicionam a produção nordestina à biografia do artista: “Quando pensamos na mais clara característica de uma visualidade tipicamente nordestina, dificilmente não nos virá à mente a expressão bidimensional da gravura, do desenho, e especialmente da pintura. A força de uma iconografia de cunho popular, regional, também é uma das marcas profundas desta cultura. Provavelmente, a ausência desses elementos seja uma das características mais fortes que justifiquem a organização do grupo *Camelo*”. (COUTINHO, 1997 *apud* PINHEIRO, 1999, p. 37).

relacioná-las à seca ou à religiosidade popular, por exemplo. Os arranjos com madeira retorcida, de Silveira e Pereira, provocam estranhamento e evocam o insólito, enquanto que o trabalho de Frota, construído a partir de rigoroso enfileiramento de argolas de madeira que resultam em estruturas tubulares, remete à tradição geométrica construtiva e a processos estandardizados.



Figura 2. Vista da exposição *Nordestes* (1999), curada por Moacir dos Anjos e realizada no SESC Pompeia, São Paulo.

Fonte: Kussik (2019). No primeiro plano, está a obra *Sem título* (1999) de Marcelo Silveira. Ao fundo, sobre a parede branca, trabalhos de Paulo Pereira (*Sem título*, 1999). Ao fundo e à direita, disposto no chão, *Sem título* (1998) de Eduardo Frota.

No catálogo da exposição, Anjos expõe sua estratégia enquanto curador que atua a partir do Nordeste, particularmente do Recife, preocupado com a distribuição das relações de poder e seu impacto nas enunciações:

Uma exposição de artistas nordestinos formulada a partir do Nordeste também exerce o importante papel de inverter o sentido hegemônico em que corre o fluxo de informações sobre as artes visuais no país, sempre mais volumoso da região Sudeste para os demais espaços regionais do que no sentido oposto. [...] A exposição [*Nordestes*], nesse sentido, busca reduzir o caráter assimétrico das trocas culturais feitas no país, baseadas mais em relações radiais a partir dos “centros” do que transversalmente entre espaços da “periferia”; procura, desta forma, conectar “zonas de silêncio”. (ANJOS, 1999, n. p.).

O questionamento das relações “radiais a partir dos ‘centros’”, apontadas por Anjos, é uma estratégia também empregada por Marcelo Campos em *Sertão contemporâneo* (2008-2009), exposição realizada na Caixa Cultural Salvador e na Caixa Cultural Rio de Janeiro, outra curadoria que questiona representações cristalizadas produzidas para o Nordeste, especialmente por meio da ideia de “sertão”, tema fundamental para parte da literatura modernista, especialmente para o chamado Romance de 1930. Interessado em investigar o “sertão” enquanto paisagem, documento e fábula, não enquanto uma categoria física, mas cultural, Campos solicitou aos artistas, tanto nordestinos como de outras partes do país⁷, que viajassem para alguma região do Nordeste associada àquele mito e produzissem obras que dialogassem com o formato de diário, a partir de procedimentos de anotações, rascunhos e relatos (CAMPOS, 2008, p. 6). Para o curador, “buscar

7. Entre os dias 23 de março e 27 de abril de 2008, expuseram, na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, Brígida Baltar, Efrain Almeida, José Rufino e Rosângela Rennó. Entre os dias 9 de setembro e 8 de outubro de 2009, expuseram, na Caixa Cultural de Salvador, além dos artistas mencionados, Delson Uchôa e Luiz Zerbini.

o sertão é buscar um lugar inventado. [...] O ponto de partida é uma geografia preexistente, relatada por escritores, pintores, cientistas. Ao sertão, chegamos antes de chegar, partindo de construções imagéticas e literárias.” (CAMPOS, 2008, p. 5).

Algumas produções artísticas realizadas no contexto desse projeto são testemunhas do conflito entre expectativas de alguns artistas, baseadas em estereótipos e imagens clichês, e do “sertão” encontrado durante a viagem. Brígida Baltar, por exemplo, quando esteve, em 2008, no Vale do Cariri, região entre os estados do Ceará e Pernambuco, para realizar seu trabalho, não encontrou o sertão árido e de chão rachado como esperava, mas uma região úmida, habitada por lagos, açudes e mandacarus em flor. Ao buscar um “relato legitimador” sobre o “sertão brasileiro”, a artista observou: “[a]parecia um carcará, um mandacaru, mas sempre ficava a dúvida: é isso o sertão?” (BALTAR *apud* CAMPOS, 2008, p. 41). A frustração de expectativa da artista carioca se assemelha a outros relatos de viajantes que, ao chegarem a lugares fortemente significados por meio de representações na cultura, caso do “Sertão” e do Nordeste, percebem o descompasso entre o que é dito e o que é visto sobre determinada geografia, o que indica a não necessária coincidência entres esses regimes de enunciação⁸.

Ainda em *Sertão contemporâneo*, o “sertão” úmido e colorido também pode ser associado ao trabalho *Fiação* (2009) de Delson Uchôa, artista interessado em explorar, por meio de obras coloridas, luminosas e abstratas, uma paleta cromática que seria

8. Durval Muniz de Albuquerque Júnior discute alguns relatos desse tipo, entre eles o da jornalista Chiquinha Rodrigues (1896-1966). (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999).

característica do Nordeste, contrastando com as cores terrosas e ocre, geralmente associadas à parte da região. O debate sobre esse aspecto foi aprofundado em outra exposição, *Zona tórrida – certa pintura do Nordeste*, realizada em 2012, no Santander Cultural, em Recife, sob curadoria de Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz. Nela, o trabalho de Uchôa e de outros artistas foram acionados a partir de um modelo de cor denominado pelos curadores como tórrido – originário da zona tórrida, isto é, o Nordeste –, como contraponto ao projeto da “cor caipira”, pretensamente nacional, do modernismo paulista (HERKENHOFF; DINIZ, 2012, p. 13). Aqui, a contestação da hegemonia do modernismo paulista, em relação à produção de representações, se deteve sobre a impossibilidade de concepção de um único sistema cromático para o país.

Tanto *Nordestes* como *Sertão contemporâneo* se interessam por “nordestes” não enquanto espaços geográficos delimitados de modo fixo, mas enquanto representações que são delineadas simbolicamente. Essa noção é aprofundada na exposição *À Nordeste*, realizada em 2019 pelos curadores Clarissa Diniz, Bitú Cassundé e Marcelo Campos no Sesc 24 de Maio, em São Paulo. Realizada após vinte anos da exposição de Anjos mencionada acima, a exposição *À Nordeste* se interessava pela região enquanto posição relativa de enunciação. Para Clarissa Diniz, que nos concedeu entrevista meses antes de sua abertura, a curadoria propunha abordar o Nordeste:

como posição relativa que se altera, que se transforma e é usada estrategicamente como posição ou oposição a algo ou em aliança a algo, enfim, que isso seja bem móvel, como estratégia... de luta entre ser e não ser Nordeste, se apresentar como sendo do Nordeste,

diluir essa ideia, porque isso é de fato estratégico pra certas inserções ou para certas retiradas, e a gente entende que a produção de arte também entende essas dimensões estratégicas de ser ou não ser Nordeste, [...] desse Nordeste que é sempre relativo... como as centralidades implicam em processos de nordestinização. (LIMA, 2020b, p. 276).

Partindo de uma “história social das identidades”, como colocam os curadores, a exposição considerava o atravessamento da arte por processos históricos e de disputa de poder implicados nas construções de hegemonias por meio da diferença, isto é, pela distinção em relação ao “outro”, ciente de que, conforme Clarissa Diniz, o “regional é um problema de quem taxa alguém de ‘regional’” (LIMA, 2020b, p. 277).

As perspectivas de enunciação convocadas nesta exposição foram múltiplas. Dividiam o mesmo espaço artistas canônicos, segundo uma perspectiva nacional, como Portinari; artistas pernambucanos próximos da perspectiva regionalista freyreana dos anos 1930, como Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres; artistas associados ao nicho da chamada “arte popular”, como Mestre Vitalino, Véio e Espedito Seleiro; jovens artistas com produções associadas ao Nordeste, celebrados por galerias no eixo Rio-São Paulo e com carreira consideravelmente internacionalizada, como Bárbara Wagner e o já mencionado Jonathas de Andrade; e aqueles interessados na produção de conteúdos veiculados pelas redes sociais, como memes e *gifs*, caso da *digital influencer* Alcione Alves e do coletivo Saquinho de Lixo⁹, entre outros.

9. Coletivo que atua na rede social Instagram formado por Douglas Layme, Davi Xavier, Isabelle Strobel, Sofia de Carvalho e Aslan Cabral (LIMA, 2020b, p. 277).

A celebrada pintura *Retirantes* (1944) de Portinari, marco canônico da segunda geração do nosso modernismo, obra importante no processo de sedimentação da seca, da fome e da emigração na “invenção do Nordeste”, foi exposta entre uma cópia do cartaz do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), do baiano Glauber Rocha, projetado pelo designer também baiano Rogério Duarte, e o *Autorretrato na garrafa* (1945), pintura do cearense Antonio Bandeira (Figura 3). No arranjo proposto pela curadoria, as esqueléticas figuras de Portinari, convalescentes diante da fome e da morte, contrastam com a insurgência representada na atitude altiva do ator Othon Bastos interpretando Lampião, no cartaz do filme; e com a corpulenta autorrepresentação de Bandeira, ampliada pela distorção da garrafa posicionada entre a figura e o espectador, que retrata um homem agente, empenhado em uma atividade criativa em seu espaço doméstico. Ainda, a contemporaneidade entre as pinturas modernistas contrastantes de Portinari e Bandeira – este último viveu parte de sua vida estudando em Paris – expõe relações de poder que dizem respeito a como certas narrativas prevalecem sobre outras nos processos de construção e fixação de representações do Nordeste, lançando luz, novamente, para a problemática sobre representação e representatividade.



Figura 3. Vista da exposição *À Nordeste* (2019) em São Paulo, curada por Clarissa Diniz, Bitú Cassundé e Marcelo Campos, SESC 24 de Maio, São Paulo.

Fonte: Kussik (2019). Da esquerda para a direita, cópia do cartaz do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Rogério Duarte, *Retirantes* (1944) de Cândido Portinari, e *Autorretrato na garrafa* (1945) de Antonio Bandeira.

Outra provocação importante de *À Nordeste* foi dirigida às narrativas que inventaram a região a partir da masculinidade, encarnada naquilo que Albuquerque Júnior denomina como “‘falo’ nordestino” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, n. p.). Para o autor, o Nordeste foi concebido a partir de uma masculinidade “viril”, inclusive projetada sobre as mulheres “macho” da região, associada às condições naturais adversas – o que justificaria o homem nordestino ser “cabra” e “de fibra”, por exemplo – e pelo patriarcalismo, muitas vezes operado como distintivo em relação à “feminização” e à “desvirilização” do “sul” do país moderno, urbanizado e instruído (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 50-57). Para provocar e ques-

tionar essas representações, além da grande presença de artistas mulheres, a curadoria também exibiu uma notável quantidade de artistas transgênero e não binários, entre elas Jota Mombaça, Saara Elielson, Pêdra Costa, Tertuliana Lustosa e Saraelton Panamby. Ainda, recursos cenográficos ampliaram essa provocação, como a opção por substituir, nos textos presentes no espaço expositivo, os artigos e desinências indicadores de gênero feminino e masculino pelo “x”, e na escolha da cor rosa para constituir a identidade visual da exposição.

A presença dessas artistas, que transitam entre os pólos dicotômicos de gênero, estabelecida pelas perspectivas hegemônicas biologizantes, e que portanto se situam nos “entre-lugares” marginais onde novas identidades aparecem (BHABHA, 2013, p. 20), referem-se às novas enunciações que nos interpelam acerca da necessidade de repensarmos noções teórico-metodológicas e propormos novas práticas, entre elas curatoriais e no âmbito de disciplinas como a História da Arte e a Teoria da Arte. Desse modo, como proposto pela perspectiva decolonial, ampliaremos as possibilidades de construções de novas narrativas e sentidos ao desnaturalizarmos e desuniversalizarmos noções que fundamentaram as epistemologias que colonizaram o nosso saber, ser e poder (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 42) e que forjaram nosso olhar.

Em síntese, ao nos determos sobre questionamentos de representações modernistas a partir do Nordeste por meio de curatorias, buscamos enfatizar as dimensões ética e política da prática curatorial no sentido de desnaturalizar cânones. Se a arte sempre operou para a “invenção do outro”, como afirma Diniz (2020, p. 72), em nossos dias tem se tornado incontornável pensarmos esses processos de ficcionalização à luz das demandas por repre-

sentatividade, agenciamento e participação política de diferentes alteridades¹⁰. Considerando que a ética curatorial e do fazer artístico não são coincidentes, dado o fato de implicarem em *loci* de sentidos distintos, o que conseqüentemente leva a curadoria a negociar com autorias pré-existentes, como afirmou Claire Bishop (2015, p. 274), trata-se aqui de nos atermos a como a curadoria lida com a tensão entre representação e representatividade. Em outras palavras, trata-se do encontro entre a arte, seus processos potentes de ficcionalização e sua considerada “autonomia relativa”, com a necessidade ética e política de repensar não só o modo como as alteridades são narradas e dadas a ver, como também o lugar delas em relação às estruturas institucionais e aos espaços de poder. Que outros modernismos, “empadernamentos” e enunciações continuem vindo à tona.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do “falo”. Uma história do gênero masculino (1920-1940)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Fundaj, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999. p. 45-46.

ANJOS, Moacir dos. Desmanche de bordas: notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque; RESENDE, Beatriz (org.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 45-59.

10. Essas problemáticas se aproximam da valorização, participação e agenciamentos de alteridades diversas em eventos recentes dos circuitos da arte contemporânea. Sobre a alteridade indígena, por exemplo (DINIZ, 2020; PITTA, 2021).

ANJOS, Moacir dos. Arte em trânsito. *In*: ANJOS, Moacir dos. *Nordestes* [catálogo de exposição]. São Paulo: Sesc Pompeia, Fundação Joaquim Nabuco, 1999.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BISHOP, Claire. O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador *auteur*. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 16, v. 2, n. 27, p. 270-282, dez. 2015.

CAMPOS, Marcelo. *Sertão contemporâneo* [catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Caixa Cultural Rio de Janeiro, 2008.

CESAR, Marisa Flórido. Curadoria: deslocamentos, impasses, possibilidades. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 16, n. 26, p. 41-50, dez. 2015.

CONDURU, Roberto. Entre o ativismo e a macumba: arte e afrodescendência no Brasil contemporâneo. *Revista Vis*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 55-67, jan./jun. 2008.

CYPRIANO, Fabio. Pinacoteca do Estado: Acervo radical. *ARTE!Brasileiros*, São Paulo, 21 dez. 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/pinacoteca-acervo-amplia-representatividade/>. Acesso em: jul. 2022.

DINIZ, Clarissa. *Street fight*, vingança e guerra: artistas indígenas para além do “produzir ou morrer”. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 68-88, jan./jul. 2020.

FANAN, Levi. Vista da sala 19 da exposição Pinacoteca: Acervo (2020-2025). *In*: CYPRIANO, Fabio. Pinacoteca do Estado: Acervo radical. *ARTE!Brasileiros*, 21 dez. 2020. Disponível em: <http://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/pinacoteca-acervo-amplia-representatividade/>. Acesso em: jul. 2022.

HERKENHOFF, Paulo; DINIZ, Clarissa. *Zona tórrida*: certa pintura do Nordeste [catálogo de exposição]. Recife: Santander Cultural, 2012.

HUCHET, Stéphane. Do ver ao mostrar, Representação e *Corpus* da arte. *In*: HUCHET, Stéphane (org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 217-262.

KUSSIK, Helena. À Nordeste: uma exposição de infinitas pluralidades. *Arte Sol*, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.artesol.org.br/conteudos/visualizar/A-Nordeste-uma-exposicao-de-infinitas-pluralidades>. Acesso em: jul. 2022.

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. “Nordestinidade”: narrativas de circulação, legitimação e institucionalização na arte. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 76, p. 34-49, ago. 2020a.

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. “Nordestinidade” quando?: identidade estratégica em curadorias de Moacir dos Anjos. 2020. 338 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020b.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 27-53.

PINHEIRO, Jane. *Arte contemporânea no Recife dos anos 90: Grupo Camelo, Grupo Carga e Descarga e Betânia Luna*. Orientadora: Danielle Perin Rocha Pitta. 1999. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Recife, 1999.

PITTA, Fernanda M. A ‘breve história da arte’ e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 3, p. 223–257, set./dez. 2021.

QUEVEDO Yuri *et al.* *Pinacoteca: acervo [guia de visitação]*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020. p. 125.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 31.

TEJO, Cristiana. Não se nasce curador, torna-se curador. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 149-163.

VALLADARES, Clarival do Prado. Ex-votos do sertão (1973). *Ricardo Camargo Galeria*, [s.l.], 2013. Disponível em: <http://www.rcamargoarte.com.br/expo/?expo=84>. Acesso em: 1 abr. 2019.



ESTUDOS
UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura

60
anos

Estudo

Texto de autora convidada. Recebido em: 11 maio 2022. Aprovado em: 15 set. 2022.

CORREIA, Telma de Barros. Movimento Regionalista: programa, feitos e legado ao Recife. *Estudos Universitários: revista de cultura*, UFPE/Proexc, Recife, v. 39, n. 2, p. 79-116, jul./dez. 2022.

<https://doi.org/10.51359/2675-7354.2022.255363>

ISSN Edição Digital: 2675-7354



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
[Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Movimento Regionalista: programa, feitos e legado ao Recife¹

Regionalist Movement: program, achievements and legacy to Recife

Telma de Barros Correia

Universidade de São Paulo (USP)

Professora aposentada, Arquiteta, Doutora em Arquitetura e Urbanismo

E-mail: tcorreia@sc.usp.br

 <https://orcid.org/0000-0001-8002-8748>

 <http://lattes.cnpq.br/9710818435783855>

Resumo

O artigo trata do Movimento Regionalista, que teve lugar no Recife na década de 1920, como segmento de um amplo movimento cultural – que se difundiu de forma simultânea em outros estados – de renovação da produção artística, literária e arquitetônica, ancorado na inovação de linguagem e em temas e motivos inspirados na cultura e na natureza do Brasil. Assim, o presente texto apresenta esse movimento através do Centro Regionalista do Nordeste, de ações governamentais e de iniciativas individuais de jornalistas, escritores, pesquisadores e colecionadores. Assinala, então, que o Movimento não se limitou às atividades do Centro Regionalista do Nordeste; que esse Centro significou muito mais que uma expressão da atividade intelectual de Gilberto Freyre; e que o Movimento deixou profundas marcas na paisagem do Recife, através prédios de arquitetura neocolonial e de jardins públicos com plantas tropicais.

Palavras-Chave: Regionalismo. Nordeste. Recife. Estilo neocolonial.

1. O artigo aborda temas tratados em livro da autora intitulado *Amaury de Medeiros e o Recife: arquitetura, cidade e higiene na década de 1920* (São Paulo: Intermeios, 2020).

Abstract

This article addresses the Regionalist Movement, which took place in Recife in the 1920s as a segment of a broad cultural movement – which spread simultaneously in other states – of renovation of artistic, literary and architectural production, anchored in the innovation of language and in themes and motifs inspired by Brazil’s culture and nature. Thus, the present paper introduces this movement through the Centro Regionalista do Nordeste (Northeast Regionalist Center), governmental actions and individual initiatives of journalists, writers, researchers and collectors. It points out, then, that the Movement was not limited to the activities of the Centro Regionalista do Nordeste; that this Center meant much more than an expression of the intellectual activity of Gilberto Freyre; and that the Movement left deep marks in the landscape of Recife, through buildings of neocolonial architecture and public gardens with tropical plants.

Keywords: Regionalism. Northeast. Recife. Neocolonial style.

Do Nativismo ao Regionalismo

Na década de 1920, de forma simultânea em alguns estados do Brasil, difundiu-se um amplo movimento cultural de renovação da produção artística, literária e arquitetônica, ancorado em inovação da linguagem e em busca de temas e motivos na cultura e na paisagem do país. Esse duplo compromisso permitiu que iniciativas vinculadas ao movimento pudessem ser apresentadas ou referidas com a ênfase colocada no seu viés de renovação (caso da Semana de Arte Moderna de 1922) ou no seu apreço pela cultura e pela paisagem local (caso do Centro Regionalista do Nordeste).

No campo da literatura, estavam entre os adeptos do movimento: Manuel Bandeira, Ascenso Ferreira, Joaquim Cardoso, Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Na música, a maior expressão foi Heitor Villa-Lobos. Nas artes plásticas, o vigor do movimento

é atestado pela produção de Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Cícero Dias e Fedora do Rego Monteiro. O movimento elegeu a arquitetura nacional herdada do passado como referência para uma renovação, cuja expressão foi o estilo neocolonial, que atraiu profissionais como Lúcio Costa, Ricardo Severo e Victor Dubugras, e contou com a simpatia de intelectuais influentes como José Marianno Filho e Monteiro Lobato. Representou, ainda, a arquitetura na Semana de Arte Moderna de 1922 através de projetos dos arquitetos Antônio Moya e Georg Przyrembel e recebeu apoio de governantes como Washington Luís (prefeito e governador de São Paulo), Carlos Sampaio (prefeito do Rio de Janeiro) e Sérgio Loreto (governador de Pernambuco).

Este artigo se concentra no segmento desse movimento que teve sede no Recife e ficou conhecido como Movimento Regionalista. Um de seus propósitos é contribuir para superar a tendência de restringir esse movimento à atividade do Centro Regionalista do Nordeste. Assim, o artigo aborda o Movimento Regionalista em suas várias dimensões, tratando de iniciativas individuais de jornalistas, escritores, pesquisadores e colecionadores, além de ações coletivas e de atividades governamentais. O artigo busca, ainda, assinalar o impacto do Movimento Regionalista sobre a forma da cidade do Recife, pela difusão de jardins públicos com plantas tropicais, construção de prédios de arquitetura neocolonial e pelo compromisso do governo Sérgio Loreto com a cidade herdada do passado.

O sentimento cultural regionalista que varreu o Recife na década de 1920 nutriu-se do nativismo pernambucano, acossado por mudanças culturais e na forma da cidade, impulsionadas nas duas primeiras décadas do século XX. O nativismo pernambucano fortaleceu-se ao longo do século XIX, em meio à difusão de ideias liberais

e lutas por maior autonomia política. Um exemplo bem conhecido desse período, em Pernambuco, foi quando em banquetes às vésperas da Revolução de 1817, o trigo foi substituído pela farinha de mandioca e brindes com aguardente foram feitos à Independência (TOLLENARE, 1978, p. 137). No decorrer do século, expressões desse nativismo se multiplicaram, entre elas a poesia de José da Natividade Saldanha, os reparos aos trajes e modos parisienses do médico Aquino da Fonseca, as críticas às cenas e temática europeia da pintura de Eduardo Gadault e a censura à introdução de tapetes e vidraças nas casas pelo médico José Joaquim de Moraes Sarmiento. Associações científicas e literárias, como o Instituto Arqueológico e Geográfico de Pernambuco e a Sociedade Literária José de Alencar, celebravam as lutas pela Independência, a natureza tropical e as expressões artísticas e literárias locais e regionais.

Nas duas primeiras décadas do século XX, o Recife presenciou atitudes contraditórias frente ao seu passado. Em 1908, após longa atividade de pesquisa e catalogação, Francisco Augusto Pereira da Costa publicou o livro *Folclore Pernambucano: subsídios para a história da poesia popular de Pernambuco*, no qual compilou poesias, quadras, provérbios, superstições e canções populares e descreveu festas e brincadeiras infantis. Contudo, o apreço pelo cenário e pelas tradições locais foi confrontado por um afã de reforma urbana e arquetônica, impulsionado pela Igreja e pelo Estado, que resultou na destruição de lugares de grande relevância para o Recife. A Igreja, entre 1907 e 1909, desfigurou o que restava do antigo engenho Casa Forte, palco de batalhas com os holandeses em 1645. Entre 1909 e 1913, por iniciativa do governo estadual, procedeu-se uma profunda reforma do bairro do Recife, que envolveu a demolição da igreja do Corpo Santo, dos arcos de Santo Antônio e da Concei-

ção e de muitos sobrados, bem como a alteração do sistema viário, com substituição de pátios, becos e ruas por avenidas ladeadas por prédios de arquitetura eclética. As investidas contra a cidade do passado tiveram continuidade nos anos seguintes, inclusive com a reforma da Sé de Olinda e do Palácio do Governo.

Nesse contexto, aflorou no Recife um forte sentimento regionalista, que teve entre suas expressões severas críticas à aceleração das mudanças culturais e no cenário urbano e arquitetônico local. Gilberto Freyre, ao retornar ao Brasil em março de 1923, dedicou-se a percorrer o que restara dos bairros antigos do Recife e a criticar os rumos das alterações em curso. Em sua coluna no *Diário de Pernambuco*, defendeu valores da arquitetura do passado e da fisionomia tradicional da cidade; lamentou o descaso pela cidade antiga; criticou a destruição de lugares, a reforma de prédios e a perda das tradições culinárias; e postulou a necessidade de formar e difundir um sentimento de apreço pelo passado e por valores locais. O influente jornalista Annibal Fernandes criticou a destruição e as reformas de igrejas, lamentou o declínio da qualidade da construção religiosa que estaria reduzindo a “verdadeiros monstrenços” as igrejas erguidas no interior de Pernambuco desde a segunda metade do século XIX e censurou a proliferação de *chalets* e “casas de catálogo europeu”, que associava a uma decadência arquitetônica atribuída ao “mau gosto dos proprietários, ignorância dos mestres de obras e intervenção estética dos engenheiros” (FERNANDES, 1928, p. 3).

Enquanto isso, intelectuais e jornalistas, como Manuel Caetano e Carlos Lyra Filho, entregavam-se ao estudo e à coleção de coisas do passado e da tradição local. Ascenso Ferreira construía um amplo repertório de lendas, toadas, poemas e anedotas, vinculado a temas regionais e populares. O médico Valdemar de Oliveira e o

jornalista e poeta Samuel Campello dedicavam-se a obras literárias e teatrais de viés regionalista. O professor Odilon Nestor rememorava o Recife de sua infância em poesias. Mário Sette e Humberto Carneiro escreviam romances e contos de cunho regional. Nelson Ferreira executava obras musicais de compositores locais e do folclore pernambucano. Manoel Bandeira (o desenhista) e Fedora Monteiro retratavam aspectos da paisagem local. A *Revista do Norte*, publicada por José Maria de Albuquerque e Mello, declarava interesse pelo cenário regional nas suas cores, tradições, paisagens, vida, usos, costumes e história, que conciliava com prosa solta, verso livre e poesia visual (BARROS, 1985). Fotos de um almoço oferecido na residência do poeta e jornalista Góes Filho, em maio de 1926, denunciavam esse clima regionalista, através de homens tocando viola, toalhas bordadas, plantas tropicais e convidados, entre os quais estavam o folclorista Luiz da Câmara Cascudo e o poeta Ascenso Ferreira (REVISTA..., 1926b).

Outra dimensão do regionalismo foi a difusão do estilo neocolonial em residências, como as erguidas pelo diretor do *Diário de Pernambuco* Carlos Lyra Filho e pelo industrial Othon Bezerra de Mello. A casa do industrial tem volume compacto, coberto por telhado em quatro águas prolongado por beirais ornados com “asas de andorinhas” e adornos concentrados em uma galeria frontal, dotada de colunas, arcos e voluta. A simetria dessa casa contrasta com a do jornalista, dotada de composição complexa de volumes (térreos, sobrados, torre, capela e pórticos) e longos panos de paredes furados por vãos de formas variadas (seteiras, óculos e janelas em verga reta ou arco abatido). Nela, a expressividade é buscada, também, na imponente escada externa e no balcão dotado de apliques de azulejo e pinhas de louça.



Figura 1. Casa de Carlos Lyra Filho na Rua Dom Bosco.
Fonte: Fotografia de Telma de Barros Correia (2018).

O Centro Regionalista do Nordeste: fundadores, sócios, programa e iniciativas

O Centro Regionalista do Nordeste foi fundado em abril de 1924, durante um encontro ocorrido na casa de número 382 da Rua do Paissandu, entre seis homens: Odilon Nestor de Barros Ribeiro (1875-1969), dono da casa, professor de Direito Internacional, redator do *Jornal do Commercio* e autor do livro de poesias *Juvenilia* e da obra *Direito Internacional Privado*; Amaury de Medeiros (1893-1928),

médico, diretor do serviço estadual de saúde do Departamento de Saúde e Assistência (DSA), e chefe do serviço federal de higiene em Pernambuco – Serviço de Profilaxia e Saneamento Rural; Antônio Ignacio de Barros Ribeiro (1888-1938), professor da Escola de Farmácia e secretário do DSA; Alfredo Alves da Silva Freyre Júnior (1875-1961), juiz de direito e professor de português; Gilberto Freyre (1900-1987), mestre em Artes pela Universidade de Colúmbia e redator de coluna no *Diário de Pernambuco*; e Alfredo de Moraes Coutinho Filho, médico, chefe da Inspetoria de Estatística, Propaganda e Educação Sanitária do DSA e autor do romance *Os novos bárbaros*. Além de fundadores, esses homens tiveram papel central no Centro: Gilberto Freyre foi seu secretário geral; Moraes Coutinho redigiu seu programa de ação; Amaury de Medeiros ofereceu o apoio logístico do governo do estado às realizações da entidade e foi responsável por colocar a agenda regionalista em prática em ações governamentais; e Odilon Nestor, presidente do Centro, teve a iniciativa de convocar o primeiro encontro do grupo, escolher os convidados e oferecer sua casa para as reuniões da entidade, nas quais eram planejadas a organização e a ação do grupo e eram apresentadas produções – artigos, poemas e livros – de sócios, em volta de uma mesa servida com chá, sequilhos, doces e sorvetes da região (RIALTO, 1928, p. 3; CORREIA, 2020a, p. 411-414).

Entre os outros sócios que foram se juntando ao Centro estavam professores, médicos, escritores, jornalistas e políticos. Um deles era Annibal Fernandes (jornalista, professor do Ginásio Pernambucano e Secretário de Justiça e Instrução do governador Sérgio Loreto), que como deputado estadual, no final da década de 1910, apresentou um projeto de lei de criação de uma Inspetoria

dos Monumentos Históricos. Outro sócio, o jornalista Luiz Cedro Carneiro Leão, como deputado federal em 1923, apresentou um projeto de lei que criava uma inspetoria para a defesa do patrimônio histórico, artístico e paisagístico nacional. Também integraram o Centro Carlos Lyra Filho (diretor e filho do proprietário do *Diário de Pernambuco*), França Pereira (presidente da Academia Pernambucana de Letras), Faria Neves Sobrinho (escritor, professor do Ginásio Pernambucano, ex-deputado federal e ex-senador), Samuel Hardman (secretário de agricultura de Sérgio Loreto e ex-deputado estadual), Júlio Celso de Albuquerque Bello (jornalista e memorialista, tio e cunhado de Estácio Coimbra), Pedro Allain (conselheiro municipal), Nestor Diógenes (juiz de direito), Coaracy de Medeiros (oficial de gabinete do governador Sérgio Loreto), e também nomes como Fernando Simões, José Bezerra Filho, Pedro Paranhos Ferreira, Nogueira Paranaguá, Edgar Teixeira Leite, Francisco de Arruda e Ulysses Freyre. Entre os sócios do Centro havia um grupo expressivo de médicos, do qual faziam parte professores da Faculdade de Medicina do Recife e chefes de serviços de saúde do DSA: Arsênio Tavares, Gouveia de Barros, Adalberto Lyra Cavalcanti, Aggeu Magalhães, Edgar Altino (diretor de Hospital Oswaldo Cruz), Olívio Bethlem Alvares e Octavio de Freitas (chefe do Serviço Contra a Tuberculose do DSA, fundador e presidente da Liga Pernambucana Contra a Tuberculose, professor e diretor da Faculdade de Medicina). As desconcertantes contradições entre a agenda preservacionista do Centro e o compromisso de vários desses médicos sanitaristas com a reforma da cidade antiga foram tratadas em outros trabalhos da autora (cf.: CORREIA, 2020a; CORREIA, 2020b).

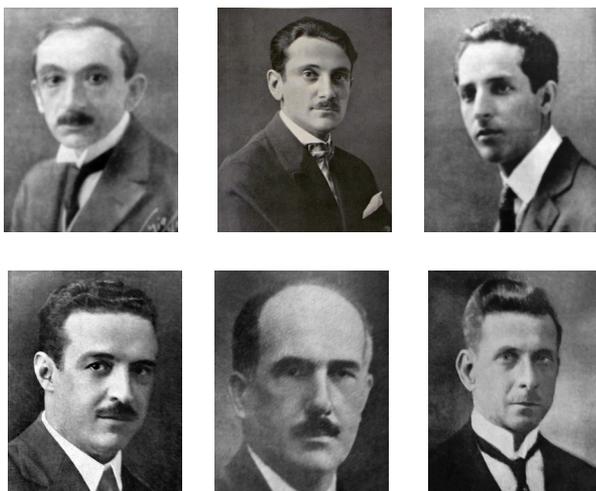


Figura 2. Odilon Nestor, Amaury de Medeiros, Alfredo de Moraes Coutinho, Luiz Cedro Carneiro Leão, Carlos Lyra Filho e Pedro Allain.

Fonte: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 46, jun. 1924.

Dois dias após a primeira reunião, foram anunciados, no *Diário de Pernambuco*, os propósitos do Centro: “defesa das nossas cousas e das nossas tradições, no aproveitamento delas como motivos de arte, no desenvolvimento dos interesses do Nordeste” (CENTRO..., 1924a, p. 1). Uma semana após o primeiro, foi realizado o segundo encontro do grupo, no qual Moraes Coutinho leu o programa de ação do Centro – que lhe havia sido encomendado – composto de cinco itens. O primeiro definia os objetivos da associação: “desenvolver o sentimento da unidade do Nordeste, já tão claramente caracterizada na sua condição geográfica e evolução histórica, e ao mesmo tempo, trabalhar em prol dos interesses da região nos seus aspectos diversos: sociais, econômicos e culturais”. Os três itens seguintes delimitavam os membros – “bons elementos da inteligência nordestina” –, definiam a associação como “livre das injunções das correntes partidárias” e sublinhavam seu propó-

sito de defender os interesses do Nordeste perante o governo da União. O quinto item estabelecia os métodos de ação: organizar conferências, exposições de arte, visitas e excursões; manter em sua sede biblioteca e sala de leitura, reunindo produções intelectuais do passado e do presente do Nordeste; promover congressos regionalistas; e editar a revista de cultura *O Nordeste*, dedicada ao estudo das questões nordestinas e ao registro da vida regional (CENTRO..., 1924b, p. 1).

Os regionalistas entendiam o Nordeste como uma unidade econômica, política, geográfica e cultural, que, sem modéstia, reconheciam como o berço da nação e dotada de uma vigorosa cultura, que julgavam capaz de resistir às investidas homogeneizadoras do capitalismo. Formularam para a região um projeto de âmbito social, econômico e cultural, com pretensão de mudanças, renovação e preservação de identidade. Tais propósitos foram reafirmados por seus fundadores. No artigo intitulado *Pernambuco e o problema sanitário do Nordeste*, publicado pela revista carioca *Ilustração Brasileira*, além de traduzir para o âmbito da saúde a abordagem regional, Amaury de Medeiros apontou os limites geográficos da região – compreendidos entre Alagoas e o Ceará, sem lembrar que coincidiam com a abrangência territorial da Confederação do Equador – e assinalou as afinidades entre os cinco estados:

O homem do nordeste, aqui ou ali, física e moralmente é sempre o mesmo, iguais são os seus costumes e mesmas as suas aspirações; as ligeiras diferenças, que se notam no povo do litoral, quase não conseguem chegar ao interior e o matuto e os sertanejos são inteiramente iguais em toda a região.

A terra também não difere, são iguais os coqueiros que bordam o oceano, são iguais os rios espraçados do litoral, iguais as árvores das florestas e o mato quase rasteiro do agreste, iguais os espinhos que cobrem as terras do sertão. O mesmo sol no verão e a mesma chuva no inverno, um a queimar por toda a parte a vegetação que o outro depois ressuscita. (MEDEIROS, 1924, p. 8).

Antônio Ignacio defendeu a abordagem regional como um meio de contornar tendências, que identificava no país, às generalizações e à desatenção aos “assuntos peculiares à nossa terra”. Postulou que o Centro era um produto do nacionalismo reforçado pela Primeira Guerra Mundial e, denunciando o eugenismo em alta, entendeu que ao “trabalhar pela nossa civilização” estaria cooperando com a “raça” (IGNACIO, 1924, p. 3). Gilberto Freyre indicou os aspectos da cultura do Nordeste que interessavam ao Centro conservar e usar como motivos para uma inovação das artes e da arquitetura: danças como cocos e maracatus e “histórias meio-lendas” que poderiam oferecer “motivos para estilização em bailados, em músicas, em pinturas murais”, além do “tipo de casa grande de engenho” que, “através da emoção e da técnica de arquitetos”, via como “nossa grande contribuição à arte e à vida do Brasil” (FREYRE, 1925, p. 3). Assinalou que o movimento não tinha um viés passadista: “Não tem a superstição do passado. Ama, porém, nas velhas coisas, a sugestão de brasilidade, o traço, a linha de beleza a ser continuada pelo Brasil” (FREYRE, 1926a, p. 3).

Entre os dias seis e doze de outubro de 1924, o Centro promoveu seu primeiro evento: *A semana das árvores*. Nele, o amor às árvores e o compromisso de protegê-las de destruição e mutilação foram expressos em palestras, apresentações musicais, poesias e em um concurso, que premiou a fotografia *A Jaqueira*,

de Horácio Alves. Cinco sessões da Semana foram realizadas em escolas (Escola Normal do Estado, Grupo Escolar Amaury de Medeiros e nos colégios Salesiano, Americano Batista e Santa Margarida), e duas integraram-se à programação da Exposição Geral de Pernambuco, que estava acontecendo no prédio recém-inaugurado do Quartel do Derby. A audiência era formada, sobretudo, por estudantes, professores, políticos (inclusive o vice-presidente da República Estácio Coimbra), membros da administração estadual, médicos e jornalistas.

Em todas as sessões houve apresentação musical e/ou literária. Apresentaram-se a banda da Força Pública, corais de estudantes e Mario Mello, Xicute Lacerda e Graziela Mello cantando modinhas. Entre as poesias apresentadas estavam *A árvore seca*, de Alberto Oliveira, *A vingança do cedro*, de Samuel Campello, *Árvore velha*, de Olegário Marianno, e *O poema verde de minhas árvores*, de Austro Costa. Os conferencistas trataram a árvore pelo viés artístico, literário, científico e urbanístico. A diversidade da flora nordestina foi tratada por Samuel Hardman na palestra intitulada *Nossas árvores*. Annibal Fernandes falou no Salão de Pintura da Exposição Geral de Pernambuco sobre *As árvores na pintura*, com ênfase no trabalho do paisagista Telles Júnior, que tinha telas expostas no recinto. *Nossas mestras, as árvores* foi o título da fala de Moraes Coutinho, que explorou a ação das árvores no pensamento religioso, na vida moral e no sentido do belo. *O Recife e as árvores* foi o tema abordado por Gilberto Freyre, que lastimou a derrubada das gameleiras, que atribuiu à “mania do reformismo para modernizar”, aos “caprichos de simetria dos senhores prefeitos” e à “estética dos engenheiros” (FREYRE, 1924, p. 4-5). *O encanto das árvores* foi o título da fala do estudante Djalma Tavares. Um tema recorrente foi

a árvore na literatura, abordado pelo redator do *Jornal do Commercio* Anísio Galvão em *As almas das árvores*; por Odilon Nestor, em *As árvores na poesia*; e por Amaury de Medeiros, em *A fisionomia das árvores*. O último também opinou sobre o tratamento que o poder público deveria dispensar às árvores que crescem em ruas e parques. No encerramento do evento, um pau d'arco foi plantado nos jardins da Escola Normal pela esposa do governador, Virgínia Loreto (CORREIA, 2020a, p. 422-428).

Outra iniciativa associada ao Centro Regionalista foi a publicação do *Livro do Nordeste*, em 1925, em comemoração ao centenário do *Diário de Pernambuco*. Seu organizador, Gilberto Freyre, o definiu como um “pequeno inquérito às tendências da vida nordestina [...] durante os últimos cem anos; espécie de balanço das nossas perdas e ganhos nesse período” (FREYRE, 1979, p. 3). A obra retrata a multiplicidade dos temas que interessavam aos regionalistas e a variedade de abordagens por eles adotadas, cuja convergência era o interesse pela história e pela cultura da região. Entre seus cerca de trinta colaboradores, Carlos Lyra Filho tratou da história do Diário, Júlio Bello escreveu sobre as festas de engenhos, Luiz Cedro abordou a vida de Dom Vital, Annibal Fernandes escreveu sobre o Recife, Samuel Hardman abordou agricultura e pecuária e Joaquim Cardozo escreveu sobre a poesia de Manuel Bandeira. Gilberto Freyre colaborou com três ensaios, que abordaram a vida social, a pintura e a cultura da cana. A história da medicina, música, literatura, economia, vida estudantil, jornalismo e teatro de Pernambuco foi tratada respectivamente por Octavio de Freitas, Euclides Fonseca, França Pereira, Gaspar Peres, Odilon Nestor, Manoel Caetano e Samuel Campello. O livro publicou o poema *Evocação ao Recife*, de Manuel Bandeira,

e foi ilustrado pelo outro Manoel Bandeira, com desenhos a bico de pena de aspectos do Recife antigo, com ênfase em lugares e prédios destruídos ou modificados.

O Primeiro Congresso Regionalista do Nordeste, ocorrido entre sete e onze de fevereiro de 1926, foi a iniciativa mais arrojada do Centro. Teve cinco sessões – a inaugural na Faculdade de Direito e as demais na sala de conferências do DSA – e envolveu discussões de teses, conferências, música, poesia, exposição, jantar regional e visitas a lugares antigos (engenho Megahype, sítio dos Guararapes, Olinda e Igarassu), a prédios de estilo neocolonial (Grupo Escolar Amaury de Medeiros e pavilhões dos hospitais Oswaldo Cruz e de Doenças Nervosas e Mentais) e à Vila Operária Paz e Trabalho. Os participantes eram, sobretudo, políticos, jornalistas, médicos, professores, poetas, cronistas e historiadores. Foi possível localizar na audiência Antônio Ignacio de Barros Ribeiro, Alfredo Freyre, Annibal Fernandes, Pedro Paranhos Ferreira, Octavio de Freitas, Francisco de Arruda, Samuel Hardman, Gennaro Guimarães (deputado), Coriolano de Medeiros, Avelino Cardoso, Lafayette Pereira, José Tavares de Albuquerque, Gastão Marinho, Francisco Boulitreau, Joaquim Inojosa (representante do governador da Paraíba), Salomão Filgueira (representante do governador do Rio Grande do Norte), Eladio Ramos (representante do governador de Pernambuco) e Manoel Cavalcanti de Carvalho (representante de *A Província*). Um relato de Gilberto Freyre inclui outros ouvintes, como Ulysses Pernambucano, Carlos Lyra Filho, Joaquim Cardoso, Mário Melo, Mário Sette, Júlio Bello, Manuel Caetano de Albuquerque e seu filho José Maria (FREYRE, 1996, p. 47-48). O programa temático do evento era abrangente:

I – Problemas econômicos e sociais

1. Unificação econômica do Nordeste. Ação dos poderes públicos e dos particulares.
2. Defesa da população rural. Habitação, instrução, economia doméstica.
3. O problema rodoviário do Nordeste. Aspecto turístico, valorização das belezas naturais da região.
4. O problema florestal. Legislação e meios educativos.
5. Tradições da cozinha nordestina. Aspecto econômico, higiênico e estético.

II – Vida artística e intelectual

1. Unificação da vida cultural nordestina. Organização universitária. Ensino artístico. Meios de colaboração intelectual e artística. Escola primária e secundária.
2. Defesa da fisionomia arquitetônica do Nordeste. Urbanização das capitais. Planos para as pequenas cidades do interior. Vilas proletárias. Parques e jardins nordestinos.
3. Defesa do patrimônio artístico e dos monumentos históricos.
4. Reconstituição de festas e jogos tradicionais. (CENTRO..., 1925, p. 3).

Esse programa indica a intenção de conservar (paisagem, arquitetura do passado, cultura e identidade regional) e renovar (economia, estradas, habitação, cidade, artes e educação), além de promover intercâmbio intelectual e artístico. Entre os temas das teses encaminhadas, estão: a questão florestal, a questão rodoviária, a integração econômica, as festas tradicionais, os jogos infantis e a defesa do patrimônio histórico e da arquitetura religiosa (PRIMEIRO..., 1926c, p. 4). Na sessão inaugural, Alfredo de Moraes Coutinho apresentou uma conferência sobre os objetivos do Centro, versos foram recitados pelo poeta e jornalista Samuel Campello e por Ascenso Ferreira, e o músico alagoano Manoel de Lima, “O Ceguiño”, tocou viola e realejo (PRIMEIRO..., 1926a, p. 3; PRIMEIRO...,

1926d, p. 1). Em outras sessões, Gilberto Freyre falou sobre *Estética e tradições da cozinha nordestina*, Luiz Cedro Carneiro Leão tratou do projeto de lei de defesa do patrimônio artístico nacional que havia apresentado à Câmara Federal, Odilon Nestor defendeu a criação de uma cadeira de estudos nordestinos em universidade a ser criada na Região, o médico sanitarista Gouveia de Barros intituiu sua fala de *A loucura das secas*, Amaury de Medeiros tratou do *Estilo colonial de arquitetura do ponto de vista da higiene moderna* e o urbanista Nestor de Figueiredo (presidente do Instituto Nacional dos Arquitetos) apresentou o trabalho *O urbanismo e a arquitetura das cidades* e leu três trabalhos enviados por colegas cariocas (de Nereu Pamplona, sobre a defesa do patrimônio artístico; de Moura Brasil do Amaral, sobre a regulamentação da profissão de arquiteto; e de Antônio Januzzi, acerca do “Problema das Casas Operárias”).

Entre as propostas aprovadas no evento estão: defender a adoção de uniformes de brim branco como traje de rigor no Nordeste; postular a arborização de ruas e jardins com vegetação da região; postular o uso de “estilo colonial” em edifícios públicos; solicitar aos governadores a constituição de comissões encarregadas de zelar pela conservação de construções de interesse histórico e artístico; encaminhar aos deputados federais um pedido de apoio para a aprovação do projeto de lei apresentado por Luiz Cedro visando à proteção do patrimônio histórico; sugerir às escolas realizarem visitas de seus alunos a prédios antigos; solicitar às autoridades eclesiásticas do Nordeste adotarem nos novos templos “o caráter tradicionalista” e evitarem a destruição e remodelação das igrejas, realizando nelas apenas obras de conservação ou adequações indispensáveis à higiene (CORREIA, 2020a, p. 433-434).



Figura 3. Netto Campello (Diretor da Faculdade de Direito), Odilon Nestor e Gilberto Freyre na sessão de abertura do Primeiro Congresso Regionalista do Nordeste.

Fonte: Revista de Pernambuco, Recife, ano 2, n. 21, p. 63, abr. de 1926.

O encerramento do congresso incluiu um jantar ao ar livre, no terraço do DSA, no qual foram servidas comidas regionais: peixe ao molho de coco, fritada de camarão, capão gordo, abacaxi, doce de caju em calda, queijo de coalho, água de coco, café de Bonito e licor de laranja. Em discurso, na ocasião, Amaury de Medeiros celebrou os que trabalham por “um país com personalidade, com caráter, com alguma cousa de nitidamente nacional” e “que vivem, silenciosamente, modestamente, colhendo documentos históricos e conservando obras de arte, colecionando receitas de bolos, aproveitando velhos azulejos, defendendo velhos portões e velhas árvores, reunindo, enriquecendo o folclore” (CONGRESSO..., 1926, p. 26). Gilberto Freyre sugeriu a realização de um segundo congresso em 1927, na Paraíba, e Ascenso Ferreira fechou o evento com versos de sua autoria, dentre eles *Lampião* (PRIMEIRO..., 1926b, p. 3; PRIMEIRO..., 1926e, p. 2).

O discurso regionalista reivindicava o Nordeste como um Brasil mais autêntico, deixava claro o desconforto com a influência cultural do Rio de Janeiro e a disposição de resistir a ela. Logo, suas ativi-

dades e propósitos foram interpretados na capital do país – onde deviam persistir traumas provocados pelo federalismo pernambucano do século XIX – como uma conspiração em defesa de interesses do Nordeste, de viés separatista. Coube aos fundadores do Centro desfazer tais apreensões. Antônio Ignacio assegurou que o regionalismo é “base ética e estética do nacionalismo integral” (IGNACIO, 1924. p. 3). Gilberto Freyre sustentou que o regionalismo visava “colaborar na obra de integração brasileira, em vez de simplesmente repetir o que do Rio vem, nestes últimos anos, repetindo dos piores modelos estrangeiros” (FREYRE, 1925, p. 3). Amaury de Medeiros produziu uma “declaração”, na qual alegou que o Centro era “apenas um agrupamento de intelectuais sob a presidência de um poeta que vive inteiramente alheado de interesses comuns e de política”, descreveu o congresso como “uma semana de poesia e de cordialidade a serviço da unidade nacional”, sublinhou o papel da memória na construção dessa unidade e enumerou o que interessava ao Centro conservar, guardar e reter:

[...] a conservação dos nossos monumentos históricos; nossos costumes; de nossa arte colonial, incentivada e polida, nosso folclore, nós aspiramos dar ao Brasil o caráter que será, talvez, o maior passo para a unidade nacional. Mostrando os encantos ingênuos do estilo colonial, nossa arquitetura urbana e rural, exaltando as receitas culinárias [...], revivendo os brinquedos infantis, realçando a poesia das lendas sertanejas. (MEDEIROS, 1926, p. 2).

O Congresso foi seguido por iniciativas por ele suscitadas. Uma delas foi a conferência de título *A arquitetura tradicional de Ouro Preto*, patrocinada pelo Centro Regionalista e realizada no DSA por Nestor de Figueiredo. A título de despedida do urbanista do Recife,

Odilon Nestor ofereceu uma ceia, onde foram servidos filhoses, bolo de bacía, tapioca, canjica e boas-noites, ao som de modinhas regionais (CEIA..., 1926, p. 2). Samuel Campello, redator de *A Província*, realizou uma pesquisa sobre toadas, que gerou o artigo *Mara-catus*, publicado pelo *Diário de Pernambuco*, e a opereta regional *Aves de Arribação*, encenada no Teatro do Parque pela Companhia de Vicente Celestino, com música do médico Valdemar de Oliveira, letra de Samuel Campello, cenários de Álvaro Amorim e patrocínio de Annibal Fernandes, Coaracy de Medeiros e Sérgio Loreto Filho (CORREIA, 2020a, p. 439-441).

No final de outubro de 1926, Gilberto Freyre anunciou que o Centro promoveria *O mês da cidade*, no interesse “de planejar a expansão e de defender de ultrages a fisionomia, a plástica e a alma das nossas cidades (as grandes como as pequenas) do Nordeste” (FREYRE, 1926b, p. 1). Contudo, não há indícios de que o evento tenha ocorrido.

O Regionalismo, a administração pública e o Recife

Amparado em influência junto ao sogro Sérgio Loreto, governador entre 1922 e 1926, e ao tio Antônio de Góes, prefeito do Recife entre 1922 e 1925, Amaury de Medeiros se empenhou em ações públicas de difusão da flora regional e do estilo neocolonial.

Amaury de Medeiros impulsionou a ação da prefeitura de arborização das ruas, promoveu a criação de parques e de jardins em volta de prédios públicos (escolas, hospitais etc.) e influenciou a feição que assumiram, chegando a se envolver na concepção de

alguns deles. É de sua autoria os projetos do Parque Oswaldo Cruz e do jardim da Escola Normal do Estado (depois incorporado ao Parque Treze de Maio), e é provável que tenha concebido o Parque do Derby e os jardins do Hospital de Doenças Nervosas e Mentais e do Hospital Oswaldo Cruz. As premissas projetuais de Amaury de Medeiros como paisagista podem ser localizadas em sua palestra na *Semana das árvores*. Nela, censurou o tratamento da vegetação pelo poder público, admitindo a necessidade de “orientar os ramos e conter os excessos” das árvores plantadas em ruas, mas criticando a poda que reduzia suas copas a formas rígidas. Em relação aos jardins públicos, defendeu que:

O melhor será deixar que as árvores vivam inteiramente a sua vida bravia para que os parques adquiram este aspecto sincero de pedaço de floresta, que por esquecimento ficou conservada no centro da casaria, dura e seca, e que seja o melhor possível e o mais vivamente possível um contraste com a cidade. Os parques devem dar a impressão de que os motivos decorativos ali reunidos são motivos reais que o acaso juntou e que por ali ficaram com a sua fisionomia natural. (ECHOS..., 1924, p. 4).

Assim, os jardins que concebeu traziam algo da mata nativa e dos quintais recifenses, na disposição e na presença de espécimes da flora local, além de conciliar preocupações sanitárias e propósitos estéticos. De um lado, visavam sanear terrenos baldios e usar a natureza domesticada como respiro entre as construções e como espaço para práticas julgadas saudáveis. De outro, buscavam embelezar a cidade, incorporando à sua paisagem retalhos de uma natureza tropical moldada pelas ferramentas projetuais do pitoresco e mobilizada como moldura para prédios públicos. O

Parque Oswaldo Cruz, inaugurado em outubro de 1923, em frente ao prédio do DSA, é um jardim tropical de viés pitoresco. Em sintonia com o espírito regionalista, presta tributo à flora local, com seus coqueiros, palmeiras, bromélias e árvores frutíferas. Sem prescindir, entretanto, de dois salgueiros. Seu viés pitoresco se expressa nas referências às preexistências do lugar, através de uma sondagem da paisagem original, que seleciona o que preservar e colhe motivos para sua recriação. Assim, as águas existentes foram esgotadas – uma imposição sanitária – e no lugar do alagado surgiu – após aterrar – um terreno com suaves ondulações e um amplo tanque de forma sinuosa, simulando um lago natural. Da vegetação anterior, os coqueiros foram mantidos, inseridos em uma nova massa vegetal, escolhida para criar diversidade entre vegetação frutífera ou ornamentais, rasteira, esbelta ou frondosa e disposta de modo a produzir contrastes de luz, formas e cores e entre cheios e vazios.

É provável que Amaury de Medeiros também tenha projetado o Parque do Derby, onde sua ação é denunciada pelos contornos pitorescos dos jardins e pelo depoimento de Annibal Fernandes. Esse parque concilia elementos barrocos (como a alameda de palmeiras), com características pitorescas predominantes, manifestas no desenho dos caminhos, na distribuição da vegetação e no lago de contornos sinuosos, dotado de uma ilha com “ruína” formada por blocos de pedras e acessada por uma ponte “rústica” feita de cimento e ferro, imitando gravetos retorcidos.



Figura 4. Praça Oswaldo Cruz em 2017.

Fonte: Fotografia de Telma de Barros Correia (2017).

É provável que a influência de Amaury de Medeiros junto à Prefeitura do Recife tenha contribuído para a reforma e a criação de jardins públicos. Na gestão de Antônio de Góes, a prefeitura reformou as praças da República, Maciel Pinheiro, Joaquim Nabuco, Dezesete, das Cinco Pontas e de Casa Forte, ampliando a vegetação e introduzindo – em excesso – bancos e jarrões de concreto armado, que simulavam serem talhados em pedra branca. Nos novos parques criados – Parque Amorim, do Chora Menino, Sérgio Loreto e do Entroncamento – a prefeitura aplicou arranjos de viés pitoresco, com caminhos de desenhos sinuosos, eventuais lagos e vegetação profusa e variada, que incluía espécimes tropicais, como mangueiras e palmeiras.

Também em sintonia com o clima regionalista, Amaury de Medeiros contribuiu para a difusão do estilo neocolonial. O prefeito Antônio de Góes tinha clara preferência pela arquitetura eclética, adotada, em prédios como o Grupo Escolar Sérgio Loreto e o Mercado da Encruzilhada, mas um caráter neocolonial muito despojado foi adotado no Mercado da Madalena, inaugurado em outubro de 1925. O neocolonial não se firmou como estilo “oficial” do governo de Sérgio Loreto, devido às muitas e vistosas construções ecléticas erguidas (sede do DSA, Palácio da Justiça, Quartel do Derby, grupos escolares etc.). Contudo, o governo estadual foi responsável por um grupo de prédios neocoloniais, que estão entre as construções públicas mais expressivas da época no Recife. Tais prédios seguiram projetos e orientações de Amaury de Medeiros, que projetou o Grupo Escolar Amaury de Medeiros, inaugurado em outubro de 1924, e provavelmente também é autor dos projetos de vários pavilhões dos hospitais de Doenças Nervosas e Mentais e Oswaldo Cruz, inaugurados em outubro de 1925 e em agosto de 1926, respectivamente. Os indícios de que esse conjunto de prédios tenha tido um mesmo projetista são suas afinidades projetuais. A suposição de que o projetista é Amaury de Medeiros é a certeza de ser ele o autor do projeto do Grupo Escolar. Esses prédios retomam motivos e formas do passado em construções modernizadas por novos materiais, demandas de higiene, programas e arranjos coerentes com as diretrizes terapêuticas e/ou pedagógicas adotadas pelas instituições que os abrigavam. As referências à arquitetura do passado se revelam na volumetria simples, na disposição do telhado (quatro águas, beirais e telhas de barro de capa e canal) e nos motivos ornamentais concentrados em torno do acesso principal. Revelam, ainda, compromissos

com a simplicidade e discrição de uma arquitetura de grandes lanços de paredes nuas e “formas serenas e fortes” que “recortam a paisagem” “sem contorções ou contrastes inesperados”, como preconiza José Marianno (MARIANNO FILHO, 1924, p. 2). Adotam nos desenhos de portões, gradis, vidraças, bandeiras e telhados, motivos semelhantes aos registrados por José Wash Rodrigues durante a viagem de estudos feita ao Recife, à época. O governo Sérgio Loreto contribuiu, também, de forma decisiva para a construção do prédio da Faculdade de Medicina do Recife, no Derby. Concebido pelo arquiteto Giácomo Palumbo, esse projeto segue uma vertente distinta do neocolonial, que recorre à composição de volumes e vasto repertório ornamental. Enquanto o neocolonial produzido por Amaury de Medeiros remetia às formulações de José Marianno e buscava referências na arquitetura do passado da cidade, o produzido por Giácomo Palumbo é ancorado em uma atitude projetual típica do ecletismo.



Figura 5. Grupo Escolar Amaury de Medeiros e Pavilhão no Hospital Oswaldo Cruz.
Fonte: Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano, Setor de Iconografia; Revista de Pernambuco (1925).



Figura 6. Faculdade de Medicina do Recife.

Fonte: Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano, Setor de Iconografia.

Outra iniciativa do Governo do Estado solidária com o Movimento Regionalista foi a Exposição Geral de Pernambuco, instalada entre outubro e novembro de 1924, no prédio do Quartel do Comando da Força Pública do Derby – inaugurado na ocasião – e no seu entorno. O evento teve número expressivo de expositores e de público. Exibiu Pernambuco através de história, arte, literatura, obras públicas, produção industrial, artesanal e agrícola. Incluiu bailes, chás, parque de diversões, barracas de prendas, boliche, bares, *buffets*, sorteios, desfile de cavalos, concurso de carros enfeitados, sempre animados por bandas de música. Entre as curiosidades mostradas estavam “dois excepcionais ratos de praia”, um galo com quatro pernas, uma cascavel com duas cabeças e uma melancia de trinta e três quilos.

Afinado ao clima regionalista, o evento foi uma oportunidade para divulgar e celebrar a cultura pernambucana. O Salão de Arte exibiu obras de Telles Júnior, Fedora Monteiro e outros pintores locais. Uma “orquestra típica”, sob a regência do maestro Nelson Ferreira, executou músicas de compositores pernambucanos com temas regionais. Houve apresentações do pastoril de Zé Bahu do Pina, de modinhas por Xicute Lacerda e Graziela Mello e de desafios e cantorias pelos violeiros José Duda, Severino Pinto e João da Catingueira. Vaqueiros usando chapéu de couro, gibão e peitoral circularam no recinto. Uma conferência sobre “poesia sertaneja”, acompanhada por dois violeiros, foi proferida pelo farmacêutico José Sotero de Souza. Promoveu-se jogo de Cabra Cega. Filmes pernambucanos foram exibidos. Fritada de siri e outros pratos locais foram oferecidos nas barracas. Em uma “Hora Literária”, contos e poemas foram apresentados por autores, entre os quais participaram Heloisa Chagas, Góes Filho, Samuel Campello, Maviasel Prado, Olegário Marianno, Austro Costa, Anísio Galvão, Araújo Filho, Joaquim Inojosa e Raul Machado (CORREIA, 2020a, p. 442-445).

A *Revista de Pernambuco*, lançada em julho de 1924, foi outro espaço que se abriu aos temas regionais. Elaborada pelo corpo de redação do *Diário do Estado* e dirigida por Sérgio Loreto Filho, tinha entre seus redatores o poeta e jornalista Góes Filho e entre seus colaboradores Mário Sette, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Joaquim Inojosa, Estevão Pinto, Josué de Castro, Luiz Delgado e Ascenso Ferreira. Além de veículo de propaganda das realizações do governo, a revista publicou artigos sobre história local, divulgou o estilo neocolonial de arquitetura e contribuições literárias de temática regional.

Uma expressão importante do Movimento Regionalista foi a valorização da culinária nordestina, tanto em reuniões privadas – como as já citadas na casa de Odilon Nestor –, quanto em recepções oficiais, como o almoço oferecido por Sérgio Loreto a cerca de cento e cinquenta participantes do *Congresso de Estradas de Rodagem, Instrução e Saúde Pública*, em janeiro de 1926, cujo cardápio incluiu moqueca de cavala, capão ao molho de castanha, peru, salada de frutas locais, doce de caju com requeijão e refresco de frutas (CONGRESSO DE ESTRADAS..., 1926, p. 4). Em setembro de 1926, em Timbaúba, foi oferecido a Sérgio Loreto, Amaury de Medeiros e comitiva um extravagante “almoço campestre de cunho regionalista”, que incluiu, entre outras coisas, “arroz doce, canjica e angu de milho, guisado de carneiro à moda pernambucana (vulgo buchada), mel de engenho com cará, tapiocas, beijus, pitus pescados *in loco*, refresco de frutas locais, bebidas alcoólicas de fabricação quase imediata etc.” (EXCURSÃO..., 1926, p. 1).

A delicadeza no tratamento da cidade histórica é outro aspecto do governo de Sérgio Loreto solidário com a agenda regionalista. Além de restaurar construções do século XIX, como o prédio central do Hospital de Doenças Nervosas e Mentais, esse governo – exceto pela demolição do quartel da Praça da República para dar lugar ao prédio do Palácio de Justiça – conseguiu realizar grandes obras de urbanismo no Recife – como canais, praças, avenidas, pontes, escolas, hospitais, quartéis, vila operária etc. – sem destruir prédios e espaços urbanos antigos. Amaury de Medeiros – o homem mais influente da gestão no que se refere a temas urbanos – foi capaz de conciliar as condições de sanitarista extremado e de preservacionista. Comandou uma abrangente ação sanitária no Recife sem usá-la como pretexto para investir contra a cidade do passado,

como ocorrera no início do século XX no Rio de Janeiro e em 1909, no Recife. Seu gosto pela arquitetura neocolonial não resvalou na tentativa de aplicá-lo na reforma de construções antigas, como ocorrera na cidade do Rio de Janeiro e ocorreria em São Paulo, e também no Recife pouco tempo depois.

O governo de Estácio Coimbra (1926-1930) manteve o compromisso com a agenda regionalista. Sócios do Centro, como Samuel Hardman e Annibal Fernandes, foram preservados no primeiro escalão da administração, enquanto Gilberto Freyre foi nomeado oficial de gabinete do governador. O governo foi um dos patrocinadores da edição especial de novembro de 1928 do diário carioca *O Jornal*, dedicada a Pernambuco, que divulgou a produção intelectual do grupo regionalista, com contribuições de Odilon Nestor, Amaury de Medeiros, Annibal Fernandes, Octavio de Freitas, Luiz Cedro, Júlio Bello, Samuel Hardman e muitos outros. O governo publicou obras inéditas de Pereira da Costa e de Alfredo de Carvalho e criou o Museu Histórico e de Arte Antiga (depois Museu do Estado de Pernambuco) e a Inspeção Estadual dos Monumentos Nacionais, instituições organizadas e dirigidas por Annibal Fernandes.

Contudo, o governo de Estácio Coimbra deu alguns tropeços surpreendentes no que tange às heranças arquitetônicas do passado. O próprio Gilberto Freyre declarou ter sido dele a sugestão – acatada pelo urbanista Alfred Agache em suas recomendações para o Recife – da escolha para implantação de um Grande Hotel do lugar ocupado pelo prédio do antigo Convento dos Jesuítas. Erguida já no governo Lima Cavalcanti, a construção do hotel substituiu o velho convento por um prédio Art Déco, cuja forma e escala afetaram a bela Praça Dezesete e o que restara do Cais

da Lingueta. Outro deslize foi, a pretexto de instalar a Biblioteca Pública do Estado, realizar uma profunda reforma de viés neocolonial – que desfigurou a fachada e alterou completamente os espaços internos – no prédio da antiga Cadeia Pública, construído por volta de 1730 e onde Frei Caneca esteve preso antes de ser executado.

O Regionalismo: amplitude e alcance

Acerca do Movimento Regionalista, três questões merecem ser reafirmadas: o Movimento deixou profundas marcas na paisagem do Recife; o Movimento não se limitou às atividades do Centro Regionalista do Nordeste; e o Centro foi muito mais que uma expressão da atividade intelectual de Gilberto Freyre.

O Movimento Regionalista foi amplo, diverso e antecedeu a criação do Centro Regionalista do Nordeste, em abril de 1924. A diversidade de perspectivas e de agentes comprometidos com a valorização de expressões da cultura local em Pernambuco durante os anos vinte é atestada por um conjunto de iniciativas que extrapolam em muito a atividade do Centro Regionalista do Nordeste e que, em muitos casos, antecederam sua fundação. Além das atividades do Centro, o regionalismo se expressou em pinturas, poesias, artigos, arquitetura, peças teatrais e em ações governamentais, sobretudo no governo de Sérgio Loreto, através da *Revista de Pernambuco*, da Exposição Geral de Pernambuco, do cardápio de almoços oficiais, da promoção do estilo neocolonial, do restauro de construções do século XIX, da criação de jardins públicos com

vegetação tropical e da ausência de obras públicas que implicassem a destruição de construções antigas (exceto a demolição do quartel da Praça da República).

O Centro Regionalista do Nordeste, entre 1924 e 1926, impulsionou esse Movimento em curso, reunindo um grupo amplo de sócios e colaboradores e promovendo – com amplo apoio do governo estadual e da imprensa recifense – um concurso e dois eventos. Gilberto Freyre reconheceu que o “entusiasmo irresistível” de Amaury de Medeiros foi essencial para impulsionar as iniciativas do Centro (RIALTO, 1928, p. 3), cuja paralisação coincidiu com a saída do médico de Pernambuco em outubro de 1926, e depois não se teve mais notícias do anunciado “Mês da Cidade”, nem do Segundo Congresso – previsto para 1927.

Contudo, anos após o Centro ter sido desmobilizado, Gilberto Freyre se sentiu à vontade para se colocar como seu porta-voz, mentor, ideólogo e principal representante. Um passo importante nesse sentido foi a publicação do *Manifesto Regionalista*, no qual traduziu os objetivos do Movimento. Trata-se de um documento ambíguo, apresentado por Freyre em 1951, em um evento realizado no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, e publicado, pela primeira vez, no ano seguinte. O autor afirma ser o que havia lido no Congresso Regionalista, ao qual teria feito “alguns pequenos acréscimos à reconstituição do manuscrito há anos abandonado” (FREYRE, 1996, p. 91). Contudo, além do tema de sua conferência no Congresso – a culinária nordestina –, o Manifesto inclui vários outros. A avaliação da extensão do acréscimo realizado foi bloqueada por Freyre, ao informar que sua conferência original teria sido publicada apenas parcialmente, em 1926, pelo *Diário de Pernambuco*. Além das alterações no conteúdo e no título da conferência,

importa a operação de alçá-la a Manifesto. Durante o Congresso de 1926, nenhuma conferência foi tratada como Manifesto e se alguma se aproximou dessa condição, foi a realizada na abertura do evento por Moraes Coutinho.

De autor de Manifesto e porta-voz do Movimento, Freyre reivindicou, em seguida, a condição de organizador do evento: consta em sua biografia em *Tempos de aprendiz* que “Em 1926 organizou o primeiro Congresso Regionalista que se realizou nas Américas [...]” (FREYRE, 1979, p. 393). Influenciada pelo prestígio intelectual de Freyre, a historiografia tendeu a acatar sua versão e a acentuar de forma desmedida a importância de seu papel no Centro Regionalista do Nordeste e no Movimento Regionalista.

Essa visão distorcida do papel de Freyre desvaloriza outras contribuições, apaga a diversidade de perspectivas e de abordagens entre os regionalistas, oculta as contradições internas ao grupo e despreza o considerável legado deixado pelo Movimento Regionalista para o Recife. Sem questionar a relevante contribuição teórica de Gilberto Freyre, vale insistir que Amaury de Medeiros, Alfredo de Moraes Coutinho, Odilon Nestor, Antônio Ignacio de Barros Ribeiro, Annibal Fernandes e Samuel Hardman, entre outros, ofereceram ao Movimento grande contribuição intelectual (programa de ação, conceitos, abordagens de temas específicos, formulação de propostas etc.) e logística (divulgação e apoio institucional).

O desprezo por essas contribuições prejudica muito a compreensão da complexidade e das contradições internas de um grupo diversos nos mais diferentes sentidos: faixa etária, formação, posição social, concepções políticas e motivações. A visão distorcida do papel de Freyre emprestou ao Movimento uma unidade maior que aquela possível ao reunir sanitaristas e conservacionistas,

saudosistas e reformistas, funcionários públicos, usineiros, jornalistas e donos de jornais, jovens inquietos e idosos carregados de lembranças. Os consensos no grupo não iam muito além de compartilhar o interesse pelas coisas regionais, o compromisso de valorizá-las e a crença no valor delas para uma inovação nas artes, literatura e arquitetura. Em termos de motivações, por exemplo, é possível sondar as mais diversas, entre as quais oferecer à cultura nacional uma contribuição original e autêntica, afirmar as oligarquias rurais, valorizar a cultura popular e reconhecer a cultura do interior e do sertão, desprezadas no ambiente que se pretendia cosmopolita do Recife.

A diversidade de perspectivas é patente entre os fundadores do Centro: o saudoso poeta sertanejo Odilon Nestor; Gilberto Freyre com sua atenção às casas-grandes, porcelanas, doces e outras tradições das elites da mata; e os dois jovens médicos sanitaristas, Amaury de Medeiros e Morais Coutinho, esse de esquerda e ambos ligados ao ambiente intelectual da classe média letrada recifense e divididos entre a atenção aos vestígios do passado e um projeto de futuro baseado em higiene e educação. No Congresso, Gilberto Freyre se deteve em receitas tradicionais, os dois médicos debateram entre si os rumos da arquitetura, violeiros cantaram, Ascenso Ferreira disse seus versos, comeu-se camarão dos mangues do litoral e queijo do sertão.

A desatenção ao alcance e à amplitude do Movimento Regionalista também desvaloriza seu legado deixado para o Recife, através de prédios neocoloniais, entre os quais os projetados pelo atrevido médico Amaury de Medeiros, a quem a cidade também deve belos jardins públicos sombreados por exuberante vegetação tropical.

Referências

- BARROS, Manuel de Souza. *A Década de 20 em Pernambuco: uma interpretação*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife; Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.
- BELLO, Júlio. Recife Velho. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 100, n. 242, p. 2, 18 out. 1925.
- CEIA de despedida. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 101, n. 42, p. 2, 20 fev. 1926.
- CENTRO Regionalista do Nordeste. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 100, n. 71, p. 3, 26 mar. 1925.
- CENTRO Regionalista do Nordeste. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 99, n. 100, p. 1, 30 abr. 1924a.
- CENTRO Regionalista do Nordeste. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 99, n. 105, p. 1, 7 maio 1924b.
- CONGRESSO de Estradas, Instrução e Saúde Publica. *Diario de Pernambuco*, Recife, a. 101, n. 22, p. 4, 27 jan. 1926.
- CONGRESSO Regionalista. *Rua Nova*. Recife, ano 2, n. 49, p. 26, abr. 1926.
- CORREIA, Telma de Barros. *Amaury de Medeiros e o Recife: arquitetura, cidade e higiene na década de 1920*. São Paulo: Intermeios, 2020a.
- 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, 2020b.
- ECHOS da “Semana das Arvores”. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 99, n. 267, p. 4, 15 nov. 1924.
- EXCURSÃO Governamental. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 101, n. 210, p. 1, 12 set. 1926.
- FERNANDES, Annibal. Arte Civica e Religiosa em Pernambuco. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano 10, p. 3, Edição Especial Pernambuco. 17 set. 1928.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. 7 ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996.

FREYRE, Gilberto. *Livro do Nordeste*. Ed. Fac-similada. Recife: Secretaria da Justiça; Arquivo Público Estadual, 1979.

FREYRE, Gilberto. *Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade do Recife*, 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1968.

FREYRE, Gilberto. Nordeste Separatista? *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 101, n. 71, p. 3, 29 mar. 1926a.

FREYRE, Gilberto. O mez da cidade. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 101, n. 252, p. 3, 31 out. 1926b.

FREYRE, Gilberto. Regionalismo Creador. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 100, n. 71, p. 3, 26 mar. 1925.

FREYRE, Gilberto. O Recife e as Árvores. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 99, n. 265, p. 4-5, 13 nov. 1924.

IGNACIO, Antonio. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 99, n. 200, p. 3, 29 out. 1924.

ILLUSTRAÇÃO Brasileira, Rio de Janeiro, ano 5, n. 46, jun. 1924.

MARIANNO FILHO, José. Os dez mandamentos do estylo neo-colonial. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 99, n. 52, p. 2, 6 abr. 1924.

MEDEIROS, Amaury de. O Regionalismo Como Expressão de Nacionalismo (entrevista). *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 2239, 2 abr. 1926, p. 2.

MEDEIROS, Amaury de. Pernambuco e o problema sanitario do nordeste. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 46, jun. 1924.

PRIMEIRO Congresso Regionalista do Nordeste. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 101, n. 33, p. 3, 9 fev. 1926a.

PRIMEIRO Congresso Regionalista do Nordeste. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 101, n. 36, p. 3, 12 fev. 1926b.

PRIMEIRO Congresso Regionalista do Nordeste. *Diario de Pernambuco*, Recife, ano 101, n. 224, p. 4, 27 set. 1926c.

PRIMEIRO Congresso Regionalista do Nordeste. *A Provincia*, Recife, ano 55, n. 33, p. 1, 9 fev. 1926d.

PRIMEIRO Congresso Regionalista do Nordeste. *A Província*, Recife, ano 55, n. 36, p. 2, 12 fev. 1926e.

REVISTA de Pernambuco, Recife, ano 2, n. 21, p. 63, abr. 1926a.

REVISTA de Pernambuco, Recife, ano 3, n. 23, maio 1926b.

REVISTA de Pernambuco, Recife, ano 2, n. 17, nov. 1925.

RIALTO, Jorge. Uma recordação. *A Província*, ano 57, n. 283, p. 3, 6 dez. 1928.

TOLLENARE, Louis-François. *Notas Dominicais*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco; Secretaria de Educação e Cultura, 1978.



Reynaldo Fonseca - Retrato feminino (1957).
Foto: Maria Clara Costa/Centro Cultural Benfica.



ESTUDOS
UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura

60
anos

Estudo

Texto de autoras convidadas. Recebido em: 15 set. 2022. Aprovado em: 27 out. 2022.

NASLAVSKY, Guilah; MARQUES, Sônia Maria de Barros. Europa, França e Recife: um modernismo de mais de cem anos. *Estudos Universitários: revista de cultura, UFPE/ Proexc, Recife*, v. 39, n. 2, p. 117-178, jul./dez. 2022.

<https://doi.org/10.51359/2675-7354.2022.256355>

ISSN Edição Digital: 2675-7354



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
[Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Europa, França e Recife: um modernismo de mais de cem anos

*Europe, France and Recife:
a modernism of more than a
hundred years*

Guilah Naslavsky

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Doutora em Arquitetura e Urbanismo

E-mail: guilah.naslavsky@ufpe.br

 <https://orcid.org/0000-0003-3367-9657>

 <http://lattes.cnpq.br/4716216138312102>

Sônia Maria de Barros Marques

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Doutora em Sociologia

E-mail: soniamarques51@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-0481-0118>

 <http://lattes.cnpq.br/7167281638334139>

Resumo

Por ocasião das comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, propomos aqui uma narrativa do Modernismo em Pernambuco que destaca o pioneirismo dos atores com visibilidade internacional mesmo anteriormente à semana paulistana. Adotamos a seguinte periodização: a) o pioneirismo anterior à Semana de 1922 até a década de 1930 e a brilhante atuação do DAC/DAU; b) os anos 1940 e o novo centro no bairro de Santo Antônio; c) os anos 1950-1960 da afirmação disciplinar, com a dupla Amorim-Borsoi; e d) os finais dos anos 1960 aos anos 1970: o brutalismo local e as perspectivas regionais como estratégias defensivas

ou expressão de uma nova sensibilidade. Do ponto de vista metodológico, enfatizamos as contribuições individuais, situando-as num quadro mais amplo tanto do ambiente local quanto das relações nacionais e internacionais. Do ponto de vista conceitual, afastamo-nos de perspectivas comparativas eurocêntricas, recorrentes na tradição sociológica brasileira (MARTINS, 2022), que definem a modernidade brasileira pela distinção da europeia, bem como daquelas que caracterizam a modernidade por atributos visuais exclusivistas (GREENBERG, 1961), em prol de uma noção de modernidades diversas

Palavras-chave: Arquitetura moderna. Modernismo pernambucano. Sociabilidade modernista.

Abstract

On occasion of the 1922's Modern Art Week centennial, we propose, in this study, a narrative of Pernambuco's Modernism, highlighting the pioneering spirit of its authors, who had been known abroad even before São Paulo's event. We adopt the following periodization: a) the pioneerism prior to the 1922's Week until the 1930s and the brilliant performance of the DAC/DAU; b) the 1940s and the new town center in the Santo Antônio's neighborhood; c) the disciplinary affirmation of the 1950s-1960s, featuring the duo Amorim-Borsoi; and d) the late 1960s to the 1970s: local brutalism and regional perspectives as defensive strategies or as an expression of a new sensibility. From a methodological standpoint, we emphasize the individual contributions, setting them in a broader framework of both the local environment and the national and international relations. From a conceptual standpoint, we move away from Eurocentric comparative perspectives, which are recurrent in the Brazilian sociological tradition (MARTINS, 2022) and define Brazilian modernity by distinguishing it from the European one, as well as those theories that describe modernity by exclusivist visual attributes (GREENBERG, 1961), in favor of an approach of diverse modernities.

Keywords: Modern architecture. Pernambuco's Modernism. Modernist sociability.

Introdução

Muitas vezes, as análises sociológicas que tentam estabelecer paralelismos entre o desenvolvimento econômico e o desenvolvimento cultural¹ afirmam que, como nosso processo de modernização econômica foi conservador, a nossa modernidade artística também o seria. É o raciocínio que encontramos, por exemplo, em artigos recentes, como quando José de Souza Martins (2022, p. 22-23), questionando a propriedade da datação da Semana de Arte Moderna de 1922, afirma:

Teríamos que ser completamente antimodernos e antimodernistas para imaginar que o moderno no Brasil, tenha começado e se revelado na Semana de Arte Moderna, realizada no Theatro Municipal de São Paulo, de 13 a 17 de fevereiro de 1922. (MARTINS, 2022, p. 22-23).

Ainda segundo Martins, a exemplo da sociedade como um todo, nossa modernidade brasileira seria uma modernidade do “jeitinho”, de acomodações e de fachada, diversa daquela que teria evoluído com uma certa linearidade na Europa e em outros locais. Nestes, como nos sugere Martins (2022, p. 22-23), “[...] A história da cultura e da civilização pode ser apreciada numa perspectiva evolucionista, definida *a posteriori* [...]”, enquanto que, no Brasil, as contradições sociais e a luta entre tradição, atraso e modernidade estariam expressas:

1. O paralelismo é obviamente muito frequente em análises que lidam com o conceito de infraestrutura econômica de superestrutura, mas é também muito presente em análises de outras matrizes conceituais.

[...] pelas próprias oscilações nas obras dos modernistas: em Anita Malfatti, em Tarsila do Amaral, em Di Cavalcanti, em Mário de Andrade, em Oswald de Andrade, em Guilherme de Almeida, nas inspirações de Villa Lobos. (MARTINS, 2022, p. 22-23).

Este tipo de postura impõe um polêmico paralelismo entre o que ocorre na vida socioeconômica e as expressões artísticas e culturais e adota a tradicional narrativa evolucionista da história da arte e da cultura, que as define como uma sequência de estilos que nascem, evoluem e declinam. No caso da história da arte moderna, essa narrativa finca um nascimento e desenvolvimento em berço europeu, de onde ela se difunde para outras paragens.

Essa perspectiva estilística evolucionista estipula uma modernidade ideal, descartando tudo que lhe foi contemporâneo e que escape ao modelo idealizado. Por exemplo, para o grande crítico norte-americano Clement Greenberg (1961), a essência do Modernismo é a abstração, e a arte moderna se distinguiria totalmente do *kitsch*, bem como de outras formas que lhe foram contemporâneas, como o Surrealismo e o Expressionismo.

Seguindo esse modelo idealizado, surge uma hierarquia, segundo a qual haveria um Modernismo maior, original e puro, que se desdobraria em mimetismos menores e/ou regionais. A modernidade latino-americana teria sido menor, figurativa, folclórica, colorida e tropical; ou ainda, como diz Martins (2022, p. 22-23), no Brasil:

[...] o Modernismo e a criação artística são experimentos, avanços e recuos estilísticos, temporalidades sociais e artísticas desencontradas, invenção, cópia. A Semana de Arte Moderna foi e é porque propriamente brasileira, indecisa, vacilante, busca de um modo de ver e de dizer que expressa nosso modo de ser não sendo. A Semana expôs a beleza oculta e reprimida de nossas incertezas. Foi modernista porque não foi evolucionista. (MARTINS, 2022, p. 22-23).

Igualmente nessa linha evolutiva, surgiu uma narrativa de grande pregnância nas pesquisas do final do século XX, mantendo-se até hoje. Segundo ela, haveria uma escola de modernidade pernambucana a partir de Luiz Nunes, que teria passado o bastão a Mário Russo, sendo esses os momentos de formação até se chegar ao ponto ideal, nos anos 1950 e 1960, com a atuação dos arquitetos Delfim Amorim e Acácio Gil Borsoi, que serão seguidos pelos discípulos nos anos 1970, época final do monopólio da linguagem modernista.

As pesquisas da recente historiografia² questionam as precedentes narrativas evolucionistas e hierarquizadas ao destacarem a importância de trajetórias individuais, bem como de pequenos grupos independentes e, muitas vezes, à frente do meio cultural circundante. Assim, enfatizam as diferentes produções e recepções que tiveram realizações modernistas, e que, muitas vezes, foram relativamente independentes do desenvolvimento socio-cultural. Mais ainda, duvidam da unicidade de um modelo de Modernismo ideal suscetível de ser agrupado por critérios visuais, sob o termo de estilo.

2. Como a perspectiva adotada por Schwarcz e Starling (2015).

Reflexões semelhantes nos chegam através de exposições como a *Mondrian figurativo*, realizada no museu Marmottan, Paris, de 12 setembro de 2019 a 26 janeiro de 2020. Nesta, acessamos cerca de 60 obras, selecionadas pelo próprio pintor, no início dos anos 1920, para um colecionador. São paisagens, retratos e naturezas mortas marcadas pelo Impressionismo, pelos *fauves* e pelo Simbolismo, produzidos paralelamente aos conhecidos trabalhos neoplasticistas do artista.

Também a recente exposição *Vasily Kandinsky: Around the Circle*, realizada pelo Guggenheim Museum, de Nova Iorque, entre 8 de outubro de 2021 e 5 de setembro de 2022, apresentou várias faces da obra do artista e suas memórias dos anos de formação como etnógrafo no norte da Rússia, explorando aspectos culturais daquelas regiões que distam do abstracionismo ao qual está associado: Kandinsky aproximou-se de temas centrados na ideia dominante da expressão espiritual (VASILY..., 2021).

Adotando a postura historiográfica e expográfica, que incita a pensar a diversidade e a importância das realizações, dividimos este texto sobre a produção do modernismo recifense nos seguintes períodos:

- a. Da ação dos pioneiros anteriores a 1922 até a década de 1930 e a brilhante atuação do Diretoria de Arquitetura e Construção/Diretoria de Arquitetura e Urbanismo (DAC/DAU);
- b. Os anos 1940: a Avenida Guararapes e o novo centro no bairro de Santo Antônio;

- c. Anos 1950-1960: o modernismo ensinado ou a afirmação disciplinar, com a dupla Amorim-Borsoi;
- d. Do final dos anos 1960 aos anos 1970: o brutalismo local e as perspectivas regionais como estratégias defensivas ou expressão de uma nova sensibilidade.

Seguindo essa periodização, ressaltamos os protagonismos individuais e a efervescência de grupos para os quais a vivência urbana, sobretudo em locais públicos, como os bares, foi fundamental como suporte para as conexões nacionais e internacionais. Assim, o Modernismo recifense pode ser contado a partir de um lado estrangeiro, pela conexão de além-mar, sobretudo Recife-França; e, de outro, local, seguindo a migração dos bares de reunião da intelectualidade, iniciando-se com o Café Lafayette, seguido do Café Savoy e findando com o Bar Mustang. É um movimento que se inicia logo depois que se deixa para trás o bairro do Recife e se chega ao bairro de Santo Antônio, adentrando-o em direção ao bairro da Boa Vista, interiorizando-se em edificações residenciais nos bairros vizinhos e, nesses últimos, morrendo. É a história de uma vida pública urbana, hoje completamente encerrada.

Recife: pioneirismo modernista antes da semana de 22

Personagens: Vicente do Rego Monteiro, Georges Henry Munier e Heitor Maia Filho

Pernambuco conversava com o mundo bem antes da Semana de 1922. Era um diálogo intenso com os europeus, em particular com a França, mas incluindo outros meios estrangeiros, como os estadunidenses. O mais ilustre entre os protagonistas dessa interlocução internacional foi, sem dúvidas, o pernambucano Vicente do Rego Monteiro. Esse jovem pintor participou de vários cursos em Paris, entre 1911 e 1914, e estudou em academias como a *Colarossi*, a *Julien* e *La Grande Chaumière*³. Em 1913, expôs no *Salon des Indépendants*, em Paris, e na pioneira exposição *Armory Show*, em Chicago. Em 1917, participou do concurso para esculturas promovido na cidade do Recife. Em 1921, montou o espetáculo *Lendas, Crenças e Talismãs dos Índios do Amazonas*, explorando unicamente temas indígenas, como um caminho para a arte nacional.

Convidado a integrar o time de ponta da Semana de 22, em São Paulo, Vicente do Rego Monteiro já era um dos precursores da arte moderna brasileira, tanto na forma quanto nos temas retratados. Suas obras caracterizam-se por um figurativismo geometrizado, próximo das obras do Futurismo italiano, mas com uma singularidade no tratamento da densidade e do volume, o que dá à pintura um aspecto escultórico. Quanto aos temas, Monteiro interessou-se

3. Onde estudaram muitos artistas brasileiros, inclusive a franco-brasileira Marianne Perreti.

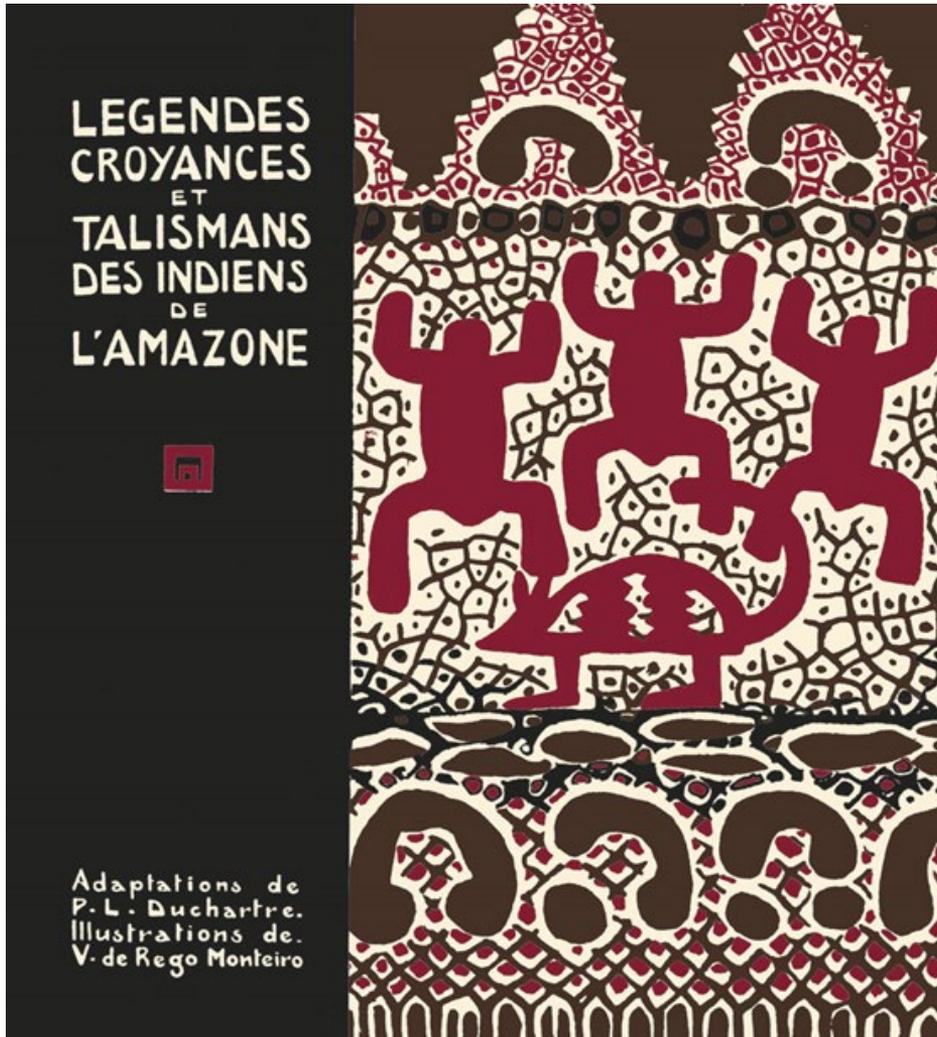


Figura 1. Capa de *Légends, Croyances et Talismans de l'Amazone*, 1923, por Vicente do Rego Monteiro (1899-1970). Fonte: Schwartz, 2005.

tanto por autóctones — atitude que Joaquim Cardozo comparou àquela de Gauguin ao estudar os indígenas Maoris (CARDOZO, 1926, s. p.) — quanto pelas bailarinas modernas mais renomadas, tendo retratado atividades urbanas como o *ballet*, o lazer e o esporte, além da figura urbana clássica do operário, como é visível em *Os Calceteiros*⁴ e em *As Tenistas*⁵.

No campo da Arquitetura, o pioneirismo cabe a figuras como as de Heitor Maia Filho e Georges Henry Munier. Maia Filho era pernambucano, arquiteto licenciado e associado ao italiano Giacomo Palumbo⁶, num dos principais escritórios de arquitetura da região. No início dos anos 1930, ele foi um dos 10 passageiros a embarcar, na cidade do Recife, no Graf Zeppelin, rumo à Europa, onde passou três meses viajando para conhecer as modernas obras de arquitetura produzidas por vários países, entre os quais Alemanha, Rússia, França, Itália etc.⁷

4. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1657/os-calceteiros>. Acesso em: 13 out. 2022.

5. Disponível em: <https://i0.wp.com/virusdaarte.net/wp-content/uploads/2016/06/tenis.jpg>. Acesso em: 13 out. 2022.

6. Palumbo, nascido em 1891 e formado em Paris, foi, sem dúvidas, o arquiteto de maior sucesso comercial e reconhecimento junto às elites locais, para as quais ofereceu seus projetos ecléticos e monumentais.

7. Segundo D. Marta Maia, viúva do arquiteto, a viagem foi oferecida pelo Governador Carlos de Lima Cavalcanti a Heitor Maia Silva, que era então secretário do governo e pai do arquiteto. Heitor Maia Filho trabalhava fazendo projetos na Prefeitura Municipal do Recife e acabou ganhando a passagem porque o pai não quis viajar. Os registros dessa viagem, elaborados em um caderninho, foram destruídos por funcionários da fiscalização, que alegaram que este continha informações subversivas. Como resultado, essas e outras anotações foram perdidas, o que nos impossibilitou de avaliar as informações colhidas pelo arquiteto.

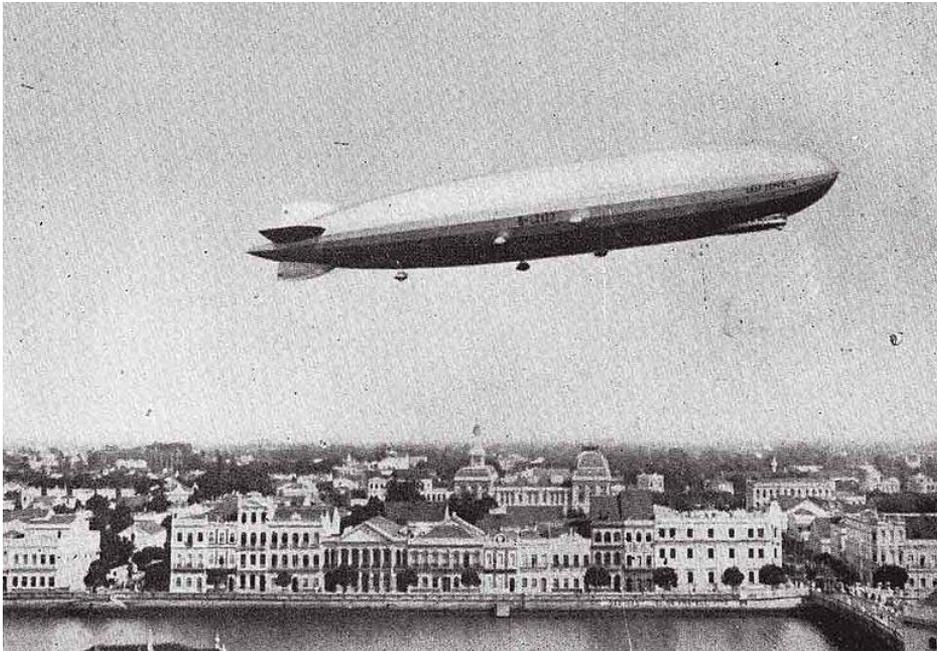


Figura 2. Graf Zeppelin (LZ-127) sobrevoando a Rua da Aurora, na cidade do Recife, capital de Pernambuco, Brasil, na década de 1930. Fotografia de Oscar Maia.

Fonte: Acervo de Jobson Figueiredo em Alves, 2017.

<p>O conhecido architecto sr. George Munier, vindo ha dias de Natal, está projectando varios edificios de vulto como o "Grande Hotel", a cathedral e o Matadouro, deu hontem á nossa reportagem as suas impressões sobre a remodelação por que está passando a capital do vizinho Estado.</p> <p>O sr. George Munier é autor de varios trabalhos architectonicos importantes, no Recife, como a 7.ª Região Militar, a igreja de N. S. de Fátima e outras edificações, inclusive a magnifica restauração da igreja da Madre de Deus.</p> <p>Em palestra que entreteve com o representante do DIARIO DE PERNAMBUCO, o sr. George Munier presiou as informações que se seguem:</p>	<p>O plano de urbanismo, estudado pelo architecto Palumbo, quando do governo do sr. Lamartine, obra interessante que ha de fazer de Natal uma bella capital, está se tornando uma realidade.</p>	<p>falta de um hotel condigno de seu adiantamento.</p>	<p>obras da nova cathedral, monumento de grandes proporções, com duas torres de 70 metros de altura, 92 de comprimento e 44 de largura.</p>
<p>OS MELHORAMENTOS DO ESTADO</p>	<p>O plano de urbanismo, estudado pelo architecto Palumbo, quando do governo do sr. Lamartine, obra interessante que ha de fazer de Natal uma bella capital, está se tornando uma realidade.</p>	<p>O mez passado foi collocada a pedra fundamental do "Grande Hotel de Natal". É uma construção de formas absolutamente novas, com 72</p>	<p>A pedido do bispo de Natal, dom Marcelino Dantas, o estylo adoptado</p>
<p>— "O Rio Grande do Norte está passando por um surto evolutivo muito accentuado.</p>	<p>Deve-se esse progresso ao governo do sr. Raphael Fernandes, que não poupa esforços para dotar a sua terra de tudo o que se faça preciso para ser vantajosamente comparada aos outros Estados nordestinos.</p>		<p>foi o gothico, alias modernizado, mas sem perder os caracteres essenciaes do estylo classico da Idade Media.</p>
<p>— "O Rio Grande do Norte está passando por um surto evolutivo muito accentuado. Deve-se esse progresso ao governo do sr. Raphael Fernandes, que não poupa esforços para dotar a sua terra de tudo o que se faça preciso para ser vantajosamente comparada aos outros Estados nordestinos.</p>	<p>Mas restabelecido dos danos do surto comunista do anno passado, foi o Estado abalado pelos estragos combinados da chuva no littoral e da secca, accrescida da devastação das leguimas no alto sertão.</p>		<p>Dois collegios modernos tambem, já vão sendo edificados.</p>
<p>— "Outra realiação importante é a Maternidade de Natal.</p>	<p>— "Ha muito tempo vêm se queixando os natalenses e os viajantes da</p>	<p>quartos e sperficoamentos de hotelarios.</p>	<p>Por iniciativa do Governo, se deve ainda a edificação de cerca de 100 escolas em todo o Estado, numerosos dispensarios e outras realizações de interesse social."</p>
<p>OUTRAS CONSTRUÇÕES</p>	<p>— "Ha muito tempo vêm se queixando os natalenses e os viajantes da</p>	<p>Os trabalhos para essa construção foram confiados aos serviços technicos da Prefeitura, sob a administração do sr. Gentil Ferreira de Souza e colaboração do sr. Octavio Tavares.</p>	<p>For iniciativa do Governo, se deve ainda a edificação de cerca de 100 escolas em todo o Estado, numerosos dispensarios e outras realizações de interesse social."</p>
<p>CONSTRUÇÕES MODERNAS</p>	<p>— "Ha muito tempo vêm se queixando os natalenses e os viajantes da</p>	<p>Outra obra projectada e de proxima realiação é o "Matadouro Moderno".</p>	<p>— "Ha muito tempo vêm se queixando os natalenses e os viajantes da</p>
<p>A CATHEDRAL</p>	<p>— "Ha muito tempo vêm se queixando os natalenses e os viajantes da</p>	<p>Dentro em pouco serão iniciadas as</p>	<p>— "Ha muito tempo vêm se queixando os natalenses e os viajantes da</p>

Figura 3. Reportagem do Diário de Pernambuco com George Munier.

Fonte: Diário de Pernambuco, 1936.

Já o francês George Munier, arquiteto DPLG (*Diplômé par le gouvernement*), atuante nos anos 1920, é autor de obras marcantes, sobretudo na década seguinte, conforme falaremos mais adiante.

Vida urbana cultural: a imprensa e os cafés - o Norte e o Café Lafayette

Quarta cidade em termos populacionais⁸, contando com um importante porto e um aeroporto obrigatório para o hemisfério norte, Recife apresentava, na década de 20, um contexto cultural extremamente favorável à emergência de grupos de vanguarda, artistas e intelectuais cujos locais de encontro foram referências urbanas da modernidade. Lembremos que a imprensa escrita – por ter o monopólio de difusão de imagens, instrumento com o qual não contava o rádio – desempenhava, como é compreensível, um papel crucial na formação da opinião pública.

Os intelectuais e jornalistas eram, então, os influenciadores, como se diz na linguagem de hoje, ainda que o número de letrados fosse reduzido, donde parte a importância da Revista do Norte, criada em 1923, cuja sede era contígua à residência particular do fundador, José Maria de Albuquerque Mello, no bairro do Derby, cuja praça foi construída entre 1924 e 1926. Com páginas de humorismo e caricatura, a revista contou com artistas como J. Ranulpho, Victoriano Lima, Manoel Bandeira, Zuzu, José Borges da Silva, Lula Cardoso Ayres (este com apenas 13 anos), Caio

8. Atrás de Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador. Informação disponível no Recenseamento de 1920 (BRASIL, 1926).

Cavalcante, Fininho (Fausto Silveira), Joaquim Cardoso, Felix e Manoel Caetano Filho (ALENCASTRO, 2007).

Os principais jornais da época (Jornal do Commercio, Jornal do Recife, Jornal Pequeno, Diario da Manhã, Diario de Pernambuco) situavam-se todos no bairro de Santo Antônio. Nesta vizinhança, no encontro da Rua do Imperador com a rua Primeiro de Março, localizava-se o quartel general dos intelectuais, o Café Continental, mais conhecido como Café Lafayette, citado por Souza Barros (1972) e pelas crônicas do poeta Mauro Mota. Baseado nesses autores e nos escritos do jornalista Mário Sette, um recente estudo nos relata que, muitas vezes, jornalistas, políticos e estudantes saíam das aulas (principalmente da Faculdade de Direito, que, no bairro da Boa Vista, não distava muito longe do Lafayette) para discutirem, no café, entre outros assuntos, os problemas sociais enfrentados pela população. O autor Carlos André Silva de Moura afirma que os participantes dos debates não eram apenas os intelectuais, mas “[...] indivíduos que circulavam pelas ruas, em rodas de conversas que proporcionavam a sociabilidade das discussões travadas por homens das letras” (MOURA, 2012, p. 105).

Ou seja, em termos contemporâneos, sendo os intelectuais e jornalistas os atuais influenciadores, os cafés seriam o suporte das redes sociais, da difusão das ideias, além da imprensa escrita. Eram os locais por onde as notícias da Europa chegavam ao homem comum.

Anos 1930, modernidades plurais: do *Art Déco* à ortodoxia corbusiana, via Nunes

Nos anos 1930, as interlocuções das vanguardas locais com a Europa e, em particular, com a França, tornam-se crescentes. No mês de março de 1930, Vicente de Rego Monteiro e o jornalista Géo Charles, diretor da revista *Montparnasse*, trazem a Escola de Paris (UMA GRANDE..., 1930; A ESCOLA..., 1930) para o Teatro Santa Isabel. O pintor, como afirma o jornal local, quis que o Recife tivesse a primazia do acesso a obras que depois seriam expostas no Rio e em São Paulo. A exposição apresentou obras dos nomes mais célebres da pintura internacional moderna, entre os quais Picasso, Braque, Léger, Guillaume Apollinaire, Juan Gris, André Lhote, Jean Lurçat, Matisse, além de Vicente Monteiro e seu irmão, Joaquim Monteiro.

Em 1933, o Recife organizou o 1º Salão dos Artistas Independentes e a 1ª Exposição de Arte Moderna. Foram iniciativas de Luís Jardim e Manoel Bandeira, além da figura crucial na articulação dos grupos locais, nacionais e internacionais: o poeta e engenheiro calculista Joaquim Cardozo (BANDEIRA; OLIVEIRA; e CASTRO, 1967, p. 34).

No mesmo ano, no texto *A Nova Arquitetura*, o engenheiro da Escola de Engenharia de Pernambuco, Rui da Rosa Borges (1933), cita as ideias do mestre Le Corbusier: a moderna arquitetura “É embriagada pela velocidade e pela vida desportiva”, evidenciando que a sua criação é fruto da racionalização da construção, do cálculo matemático, da ausência de ornamentação, não sendo “Criação exêntrica nem original” (sic) (BORGES, 1933) e sim “Resultado lógico do movimento febril da atualidade, desprezando inteiramente os ornatos

inúteis e procurando harmonizar o conjunto com a sucessão lógica e racional de massas nuas” (sic) (BORGES, 1933).

O crescimento urbano e as inovações na construção civil impulsionaram a modernidade na arquitetura da década, que pode ser visualmente dividida em duas vertentes: o *Art Déco*, nome derivado de edificações e mobiliário presentes na *Exposição de Artes Decorativas em Paris* (1925), e a ortodoxia dos projetos de Le Corbusier⁹. Às vezes, as vertentes são praticadas alternadamente pelo mesmo arquiteto, conforme o cliente, ou convivem em produções híbridas até mais tardiamente¹⁰.

O *Art Déco* difunde-se e populariza-se entre nós, sobretudo, a partir da *Exposição Nacional de Produtos em Pernambuco*, realizada entre 1939 e 1940, cujas linhas retas e geométricas dos pavilhões assemelhavam-se aos da exposição francesa antecedente. Do ponto de vista técnico, a grande novidade surgiu com o concreto armado, muito utilizado pelos profissionais locais, engenheiros e arquitetos licenciados que conheciam as realizações internacionais executadas com este material.

Quanto às ideias de Le Corbusier, já conhecidas pelos que iam à Europa ou liam os seus escritos, divulgaram-se mais amplamente quando este, de visita ao Brasil, em 1929, fez duas palestras na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), assistidas pelo então estudante Luiz Nunes: *Revolução Architectural* e *Urbanismo* (SANTOS, 1987, p. 56-57), que foram noticiadas no jornal pernambucano *A*

9. O próprio Le Corbusier expôs, no Salão de Artes Decorativas, em Paris (1925), o Pavilhão *L'Esprit Nouveau*.

10. Como será o caso do cinema São Luiz, de 1946, e de outros edifícios da década.

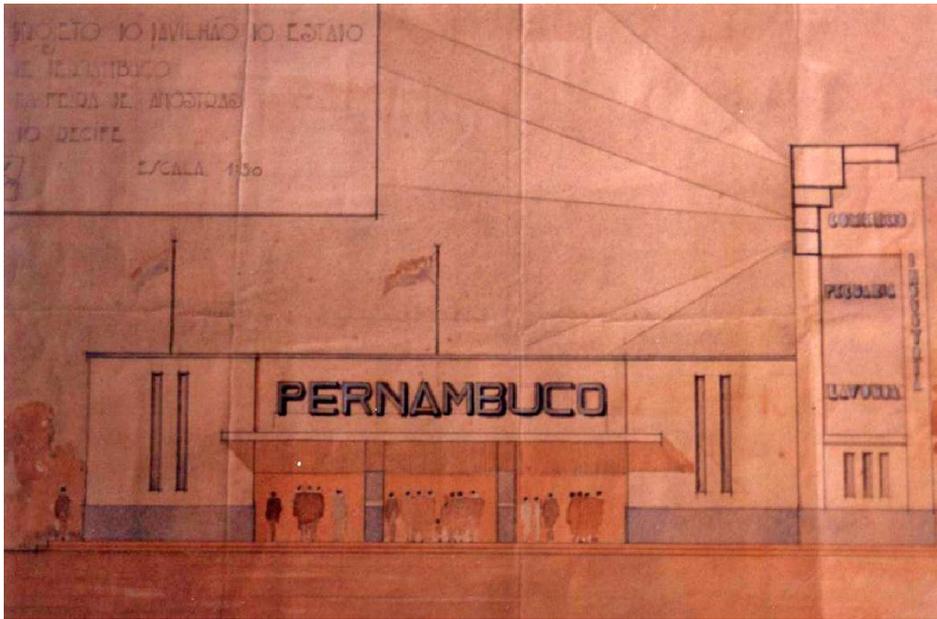


Figura 4. Pavilhão oficial do estado de Pernambuco para feira de amostras. s.d.
Fonte: Acervo do Arquivo Público Estadual, anexo I, [19-?].



Figura 5. Residência da família Costa Carvalho, projeto de Hugo Marques (Casa Navio).
Fonte: Acervo Fundaj, [19-?].

Província, pelo então correspondente no Rio de Janeiro, o poeta Manuel Bandeira¹¹.

No início da década de 1930, aos arquitetos já atuantes, como Georges Henry Munier, Hugo Marques e Heitor Maia Filho, junta-se, agora, o arquiteto pernambucano Fernando da Silva Almeida, estudante na ENBA. Além disso, a prática edilícia recebeu também a contribuição dos engenheiros civis da Escola de Engenharia de Pernambuco (EEP), como Jorge Martins, Rui da Rosa Borges e Adolpho da Silva Teixeira – estes últimos, tais como os modernistas europeus da época, usavam muitos elementos de inspiração naval, em referência aos transatlânticos da época, e exploravam as novas possibilidades técnicas e estéticas possibilitadas pelo concreto armado (NASLAVSKY, 1998). Nessa linha, destacamos a residência construída na Avenida Beira-Mar, no bairro de Boa Viagem, conhecida como *Casa Navio*.

O concreto impôs a organização e a racionalização de nossos canteiros de obra, permitindo a pré-fabricação de elementos construtivos, a economia e a padronização das construções. As lajes planas de piso e teto introduziram um dos princípios básicos da arquitetura moderna: a planta livre, isto é, nessa estrutura das edificações, as lajes e as vigas ficam independentes dos elementos de vedação das paredes.

Concreto e *Art Déco* estiveram juntos nos novos e modernos edifícios durante os anos 1930, onde funcionavam cinemas, rádios, jornais e clubes. A decoração aparecia sobretudo no interior das edificações: motivos florais, figuras exóticas, referências indíge-

11. *As novas concepções do urbanismo* (BANDEIRA, 1930) e *Le Corbusier na Escola de Belas-Artes* (BANDEIRA, 1929).

nas, orientais e africanas, materiais nobres e brilhantes, vitrais coloridos (à semelhança de um caleidoscópio) ou contrastantes, como o ébano ao lado do mármore branco. Espelhos, esculturas e vasos dourados nos interiores dos cinemas, como o Art Palácio (1936), refletiam o *glamour* hollywoodiano. Ir ao cinema era um acontecimento. Muitos dos edifícios dessa época desapareceram, como o Palácio do Rádio, a Rádio Jornal do Commercio, a Residência Heitor Maia Filho e o Cine Rivoli. Outros estão totalmente descaracterizados, como o Cine-Teatro Moderno, Cine Ideal, Cine Boa Vista, o antigo Cassino Americano e a sede da PRA8 - Rádio Clube de Pernambuco. Felizmente, ainda podem ser vistos o Edifício da Secretaria do Trabalho, de Israel Feldman, e a sede do Clube Náutico Capibaribe, além de, nas áreas centrais do Recife, o edifício Iran, a residência nº 958 da Rua da Hora e o edifício Flores. Das obras-primas de Georges Munier, restam as Casas Puristas e a Igreja Nossa Senhora de Fátima do Colégio Nóbrega, datadas respectivamente, de 1931 e 1934, ambas tombadas e localizadas no bairro da Boa Vista. Por último, há ainda a sofisticada residência Fernando S. Almeida, no bairro das Graças, executada em 1936 pela importante construtora Rui da Rosa Borges. Comentaremos essas três últimas obras a seguir.

Obras-primas dos anos 1930

Casas puristas, 1931, Av. Visconde de Suassuna, esquina com a Rua Bispo Cardoso Ayres

Contemporâneas e esteticamente próximas às obras do arquiteto russo Gregori Warchavchik, em São Paulo, as seis casas puristas

de Munier são conjugadas duas a duas, nos moldes dos conjuntos habitacionais populares europeus dos anos 1920, sobretudo dos holandeses. Elas guardam a privacidade do lote da unidade habitacional, separando os jardins por muros baixos. As esquinas são marcadas com um elemento estético diferente das demais construções dos outros lotes. As linhas retas dominantes, cortadas apenas pelos balcões cilíndricos, os elementos em concreto nas fachadas (pérgolas) e, finalmente, a cobertura escondida por platibanda reta conferem o ar de modernidade. Internamente, as divisões são tradicionais, e o puxado para dependências de serviço refletem, como nas residências de Warchavchik, as ambiguidades entre a vontade de inovar e as demandas tradicionais da sociedade local.



Figura 6. Casas puristas George Munier, 1931.

Fonte: Eduardo Aguiar, 1992.

Igreja Nossa Sra. de Fátima, 1934, Colégio Nóbrega

O projeto, aprovado em 1934, testemunha o conhecimento de Munier sobre as vanguardas europeias modernistas e, sobretudo, sobre os trabalhos de seus compatriotas Auguste Perret e Tony Garnier, os pioneiros na utilização do concreto pré-moldado. A nave é coberta por arcos elípticos em concreto, bem assemelhados aos das obras do célebre engenheiro civil francês Eugène Freyssinet, e autônomos em relação aos vãos de fechamento. Os arcos substituem as colunas na sustentação da cobertura da igreja, que tem planta em cruz latina. O arrojo estrutural apoiou-se no cálculo do engenheiro Antônio Maria de Figueiredo Júnior e na execução dos irmãos empreiteiros italianos Ricardo e Mário Borrione, construtores famosos localmente. A torre central, que lembra a de Perret para *Notre Dame du Raincy*, em Paris, é um prisma de base quadrangular, com 50 metros de altura, um dos pontos mais altos da cidade à época. Nessa torre, alternam-se tijolos de vidro e elementos vazados. A ornamentação como um todo é dada pelos detalhes geométricos em argamassa armada, na fachada e na torre, nos púlpitos e nas envasaduras do peitoril, semelhantes aos de Tony Garnier no bairro *États-Unis*, em Lyon. A iluminação é obtida pelos rasgos verticais nas laterais e pelo teto. Neste, a iluminação zenital é obtida com elementos vazados, em concreto armado e vidro, que funcionam como proteção do sol (a exemplo de *brises-soleil*). Na entrada, a marquise em formas curvas evidencia a liberdade formal do concreto armado e as linhas geométricas da modernidade.



Figura 7. Igreja Na Sra. de Fátima à Rua Oliveira Lima, Georges Munier, 1934.
Fonte: Eduardo Aguiar, [199-?].



Figura 8. Igreja Na Sra. de Fátima à Rua Oliveira Lima, Georges Munier, 1934.
Fonte: Eduardo Aguiar, 1993.

Residência Fernando S. Almeida, 1935-1936

Recém-diplomado no Rio de Janeiro, o jovem arquiteto Fernando S. Almeida realiza, entre 1935 e 1936, com a participação do engenheiro Rui da Rosa Borges (que teria calculado e executado as lajes em concreto armado), um dos mais sofisticados exemplares modernistas da época: a residência à rua Medeiros de Albuquerque, para a família do arquiteto¹². Com lajes planas, tetos-jardins, elementos em concreto na inspiração náutica e nos gradis etc., a fachada posterior parece aderir à linguagem corbusiana, enquanto que a frontal remete a Frank Lloyd Wright, com detalhes ornamentais de gosto geométrico, pestanas (pequenas lajes em concreto de proteção da fachada), tubos de ferro, elementos geométricos, lajes impermeabilizadas em concreto, terraços-jardins. Elementos em argamassa de cimento armado com telas de ferro (tipo *deployée*) são utilizados para a vedação dos dutos na fachada revestida de pó de pedra, uma espécie de granilite corrente na época. A cozinha retangular é inspirada na célebre cozinha de Frankfurt, exemplar para o Bauhaus, e tem monta-cargas para levar alimentos e bebidas ao terraço jardim.

12. Informação fornecida pela família em entrevista às autoras.



Figura 9a. Residência à Rua Medeiros de Albuquerque, Fernando S. Almeida, 1936. Fachada frontal e posterior, respectivamente, à esquerda e à direita.
Fonte: Eduardo Aguiar, 1993.



Figura 9b. Residência à Rua Medeiros de Albuquerque, Fernando S. Almeida, 1936. Fachada frontal e posterior, respectivamente, à esquerda e à direita.
Fonte: Eduardo Aguiar, 1993.



Figura 10. Cozinha retangular, residência da família, arquiteto Fernando Almeida, aproximadamente 1939. Fonte: Eduardo Aguiar, 1993.

Luiz Nunes e o DAU ou Le Corbusier no Recife

Cabe destacar, nesta década de 1930, o papel de Joaquim Cardozo, o grande articulador da nossa modernidade pernambucana. Reconhecido precursor de João Cabral de Melo Neto no campo da Literatura, na Arquitetura, o grande engenheiro e calculista foi quem indicou o jovem Luiz Nunes, arquiteto formado na ENBA sob a tutela de Lucio Costa, ao então governador progressista Carlos de Lima Cavalcanti, para que ele integrasse a Diretoria de Arquitetura e Urbanismo (DAU), que realizava, talvez, as mais importantes intervenções modernistas da época, por sua dimensão de arquitetura pública.

Formado pela ENBA, Nunes chegou ao Recife em 1934, para trabalhar no Setor de Obras Públicas do Estado da DAU, no governo de Carlos de Lima Cavalcanti, em que, além de Joaquim Cardozo, uniu-se a uma equipe de modernistas famosos, como o paisagista Burle Marx. Juntamente com outros profissionais, como Fernando Saturnino de Brito, João Corrêa Lima, Hélio Feijó e José Norberto, projetou vários edifícios sob a influência corbusiana, obras públicas modernas que, tanto pelo cunho social quanto pelo racionalismo construtivo, podem ser consideradas de maior ousadia do que a geometrização *Art Déco*.

Sob a égide da DAU, foi construída a Usina Higienizadora de Leite, em 1934, além de postos policiais *standards*, hoje muito descaracterizados.

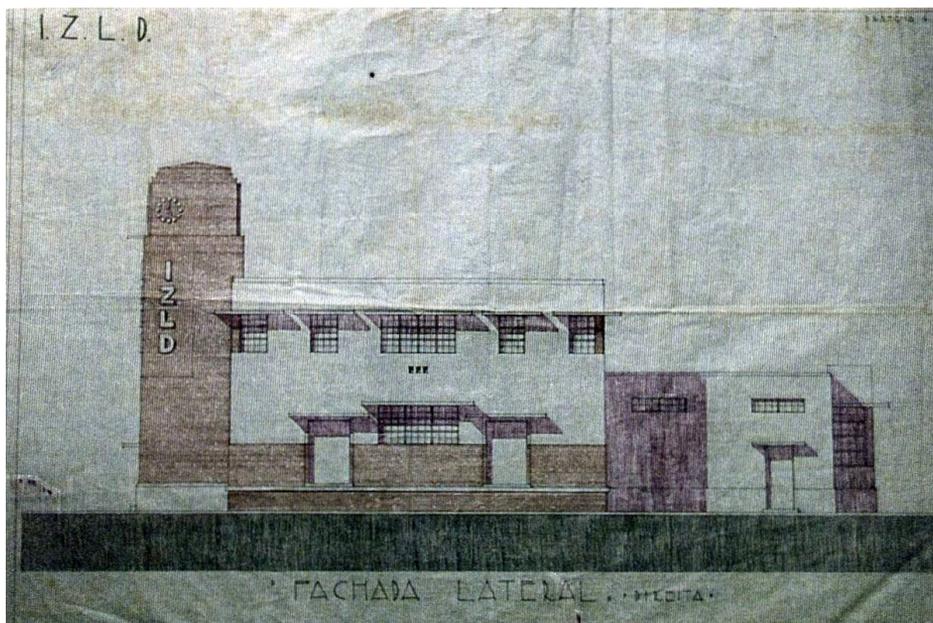


Figura 11. Usina Higienizadora de Leite à Rua Dr. José Mariano, Heitor Maia Filho, aproximadamente 1933, fachada lateral.

Fonte: Acervo do Arquivo Público Estadual, anexo I, [19-?].

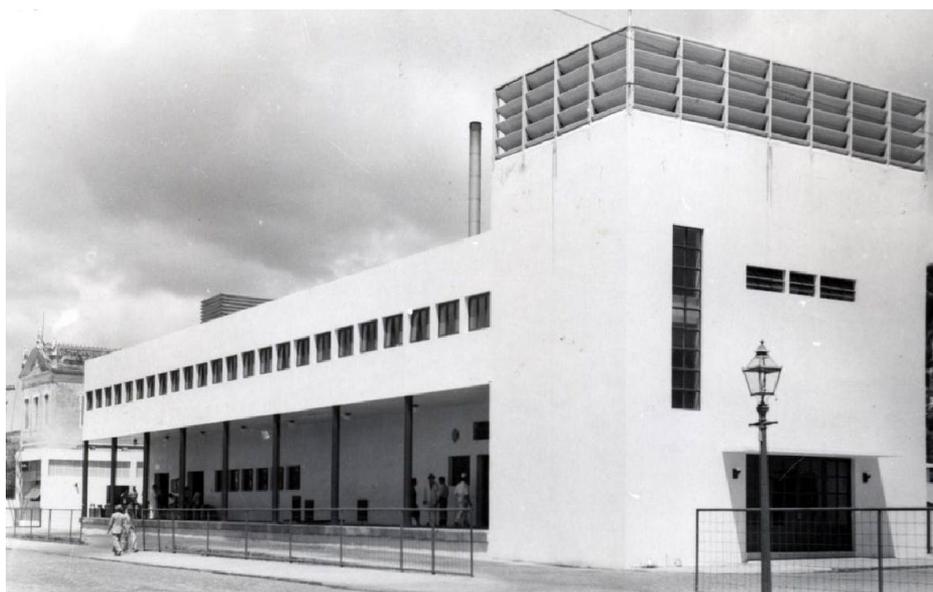


Figura 12. Usina Higienizadora do Leite, Luiz Nunes, 1934, foto A.B.

Fonte: Acervo do Museu da Cidade do Recife, tomo 749, [19-?].

Entretanto, é na famosíssima caixa d'água, em Olinda, que até hoje se alimentam polêmicas sobre a harmoniosa convivência do antigo com o moderno, com suas fachadas de cobogós¹³ – bloco vazado de cimento que os inventores usavam, enchendo os vazios de argamassa para fazer paredes fechadas –, que os arquitetos do DAU passaram a empregar em belos volumes transparentes, como simples e prático quebra-sol (BALTAR, 1987).



Figura 13. Torre d'água em Olinda, 1942.

Fonte: Foto de G. E. Kidder Smith em Goodwin, 1943.

13. Elemento vazado, “espécie de tijolo” originalmente preenchido com massa, idealizado pelos engenheiros Amadeu Coimbra, Ernest August Boeckmann e Antônio de Góis e intitulado pelas iniciais dos sobrenomes desses criadores. Foi inventado e patentado entre 1929 e 1930. Confundido com combogó, o seu primeiro tipo servia para paredes dobradas, sendo concebido, um ano após, outro bloco liso e mais largo para paredes singelas. (COMBOGÓ..., 1982, p. 34).



Figura 14. Escola de Débeis Mentais, Luiz Nunes, 1934 (perspectiva).
Fonte: Acervo do Arquivo Público Estadual, anexo I. Foto por Tibério, [199-?]. Fonte: Acervo do Arquivo Público Estadual, anexo I, [19-?].

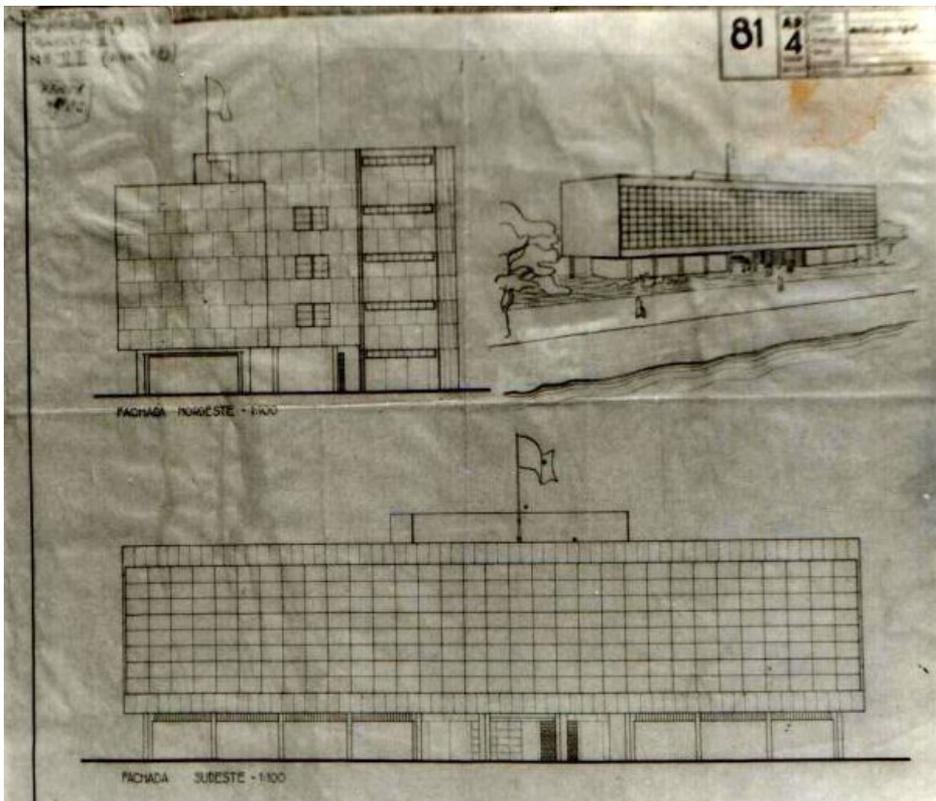


Figura 15. Edifício da Diretoria de Viação e Obras Públicas (perspectiva e fachadas).
Fonte: Acervo do Arquivo Público Estadual, anexo I. Foto por Tibério, [199-?].

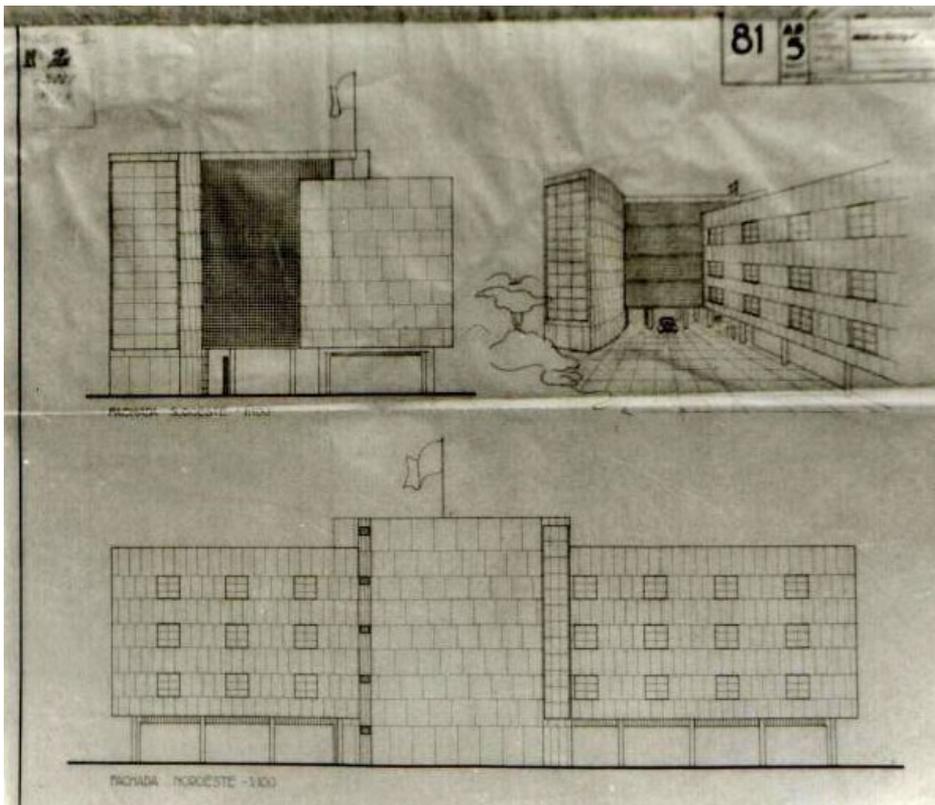


Figura 16. Edifício da Diretoria de Viação e Obras Públicas (perspectiva e fachadas).
Fonte: Acervo do Arquivo Público Estadual, anexo I. Foto por Tibério, [199-?].

Outros destaques são: o Leprosário da Mirueira, o Reformatório de Menores de Dois Irmãos (atual Universidade Federal Rural de Pernambuco), o Pavilhão de Óbitos da Faculdade de Medicina (atual sede da seção pernambucana do Instituto de Arquitetos do Brasil), a Escola de Débeis Mentais, a escola Rural Alberto Torres e o Hospital da Brigada Militar, no bairro do Derby. Depois de Nunes, a equipe da DAU prosseguiu com construções dentro da vertente corbusiana, como por exemplo, a Secretaria da Fazenda.

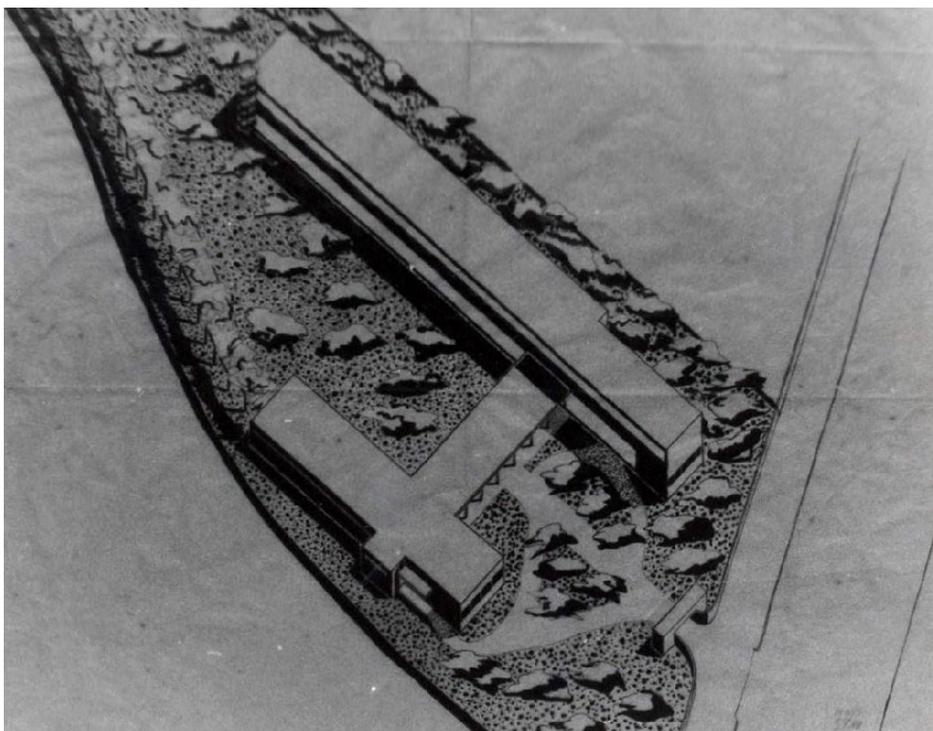


Figura 17. Escola de Débeis Mentais, Luiz Nunes, 1934 (perspectiva).
Fonte: Acervo do Arquivo Público Estadual, anexo I. Foto por Tibério, 1996.



Figura 18. Reformatório de Menores, Dois Irmãos, Luiz Nunes e Fernando Saturnino de Britto, 1935-1937 (atual UFRPE). Fonte: Eduardo Aguiar , [199-?].



Figura 19. Palácio da Fazenda.

Fonte: Foto A.B do acervo do Museu da Cidade do Recife, [19-?].

Assim, concluímos a década de 1930, apresentando abaixo uma síntese desse assunto, que foi exposta pelas autoras sob forma de pôster no *Congresso Internacional do Docomomo*, em 2002, que ocorreu na sede da Unesco, em Paris.



Figura 20. Pôster apresentado no Docomomo Paris, 2002.
 Fonte: Marques; Naslavsky, 2002.

Anos 1940, novos anacronismos: Guararapes e *carioquismos*

A partir dos anos finais da década de 1930, muitas destruições ocorreram para dar lugar à abertura da Avenida Guararapes e à implantação de um novo conjunto monumental na cidade do Recife, dando prosseguimento às reformas urbanas do século XIX. O plano inicial foi desaprovado pela prefeitura, e, após o terceiro parecer negativo, em 1935, Atílio Corrêa Lima foi contratado para elaborar um Plano de Remodelação do Recife. Em 1936, foi instituído um novo Regulamento de Construções para a cidade, estabelecendo gabaritos de altura, alinhamentos, restrições estéticas e volumétricas e zoneamento funcional. Contudo, as polêmicas continuaram e, em 1937, o contrato foi rescindido. Em 1938, uma nova comissão, a Comissão do Plano da Cidade, que apresentou um projeto com base nas propostas de Nestor de Figueiredo, foi aprovada (OUTTES, 1991; e MOREIRA, 1996). No mesmo ano, o plano de Remodelação do Bairro de Santo Antônio é concluído e as obras de abertura da Avenida Dez de Novembro e da Praça da Independência são iniciadas. Em 1943, a Comissão do Plano da Cidade solicitou ao prefeito que convidasse o urbanista Ulhôa Cintra para emitir sugestões e orientar o andamento do Plano Geral de Remodelação e Expansão do Recife, além do andamento da reforma do Bairro de Santo Antônio (MOREIRA, 1996, p. 784).

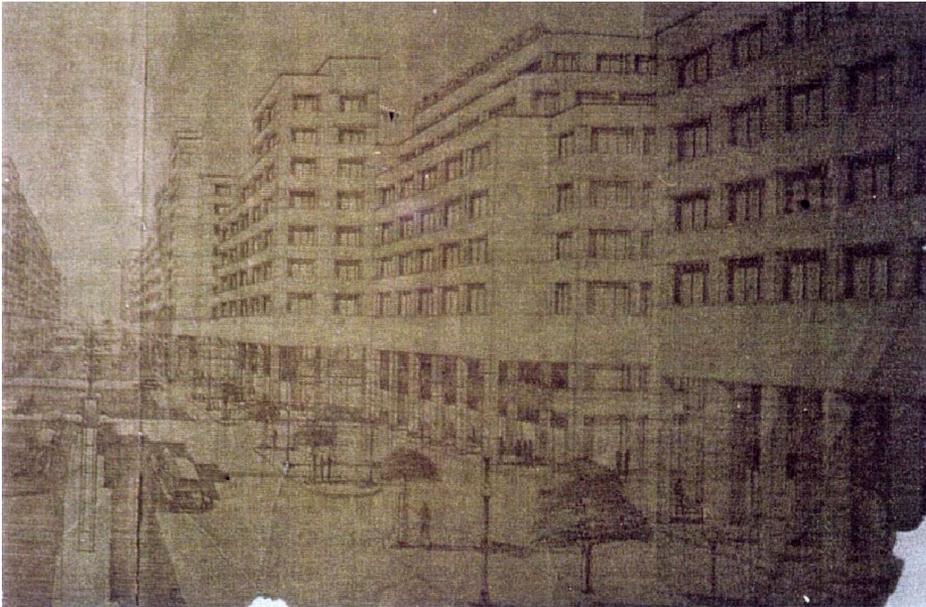


Figura 21. Remodelação do Bairro de Sto. Antônio (detalhe da futura Av. 10 de Novembro), Comissão do Plano da Cidade, 1938.

Fonte: Acervo do Arquivo Público Estadual, anexo I, [19-?].

A nova avenida monumental foi traçada em diagonal, a partir da Praça da Independência, com uma extensão aproximada de 400 metros, 30 metros de largura na parte mais estreita e 50 metros na parte mais larga, próxima ao Rio Capibaribe. Era permitida a construção de até 6 pavimentos, que poderiam ainda ser ultrapassados, no topo, por pavimentos escalonados.



Figura 22. Ponte Duarte Coelho e Av. 10 de Novembro.

Fonte: Foto N/Id. Acervo do Museu da Cidade do Recife, tomo 4335, 1946.

O novo espaço resultante dessas duas grandes avenidas tornou-se o cartão-postal da cidade do Recife. No entanto, na nossa opinião, sua estética carrega o peso da tradição compositora acadêmica, mais retrógrada do que a do grupo de Luiz Nunes. Esse modernismo mais conservador podia ser visto nos cinemas Art Palácio e Trianon (que funcionava no térreo do edifício homônimo), obras do arquiteto Rino Levi, formado na Itália. Também de escala urbana monumental e conservadora são o edifício Independência, projetado por Roberto Campello; o edifício Duarte Coelho, por Américo Campello; e os edifícios da antiga Avenida 10 de Novembro – atual Guararapes –, que tiveram projetos de arquitetos das próprias empresas estatais, como os Correios, o INSS e o Sulacap, tendo sido este último projetado por Robert R. Prentice. Já os edifícios Almare e o Almare anexo foram projetados por Hugo Marques, enquanto que o edifício Seguradora foi projetado por Heitor Maia

Filho. O edifício Arnaldo Bastos também foi projetado por Heitor Maia Filho, mas agora junto a Augusto Reynaldo.

A Avenida Guararapes foi ocupada por uma série de edifícios destinados a escritórios, bancos, correios, cinemas, institutos de aposentadorias e pensões, contando com apoio federal em um período de grandes dificuldades devido à Segunda Guerra Mundial. Assim, ela se tornou o novo centro de negócios do Recife.

À época, outras áreas centrais conheceram reformas, interiorizando a cidade de Santo Antônio, através da Ponte Duarte Coelho, para o bairro da Boa Vista. Assim, deu-se a criação do novo Parque 13 de Maio, contíguo à Faculdade de Direito, e o alargamento da rua da Aurora, bem como a substituição da iluminação a gás pela elétrica e a pavimentação de inúmeras vias. Na Zona Sul, houve o embelezamento da Avenida Boa Viagem.

Reforçando nossa tese dos anacronismos ou de distintas estéticas contemporâneas, destacamos um projeto exemplar da década de 1940, do químico de formação José Norberto Silva, também do grupo da DAU. Trata-se da Clínica Dr. Arthur Moura, nº 58 à rua Paisandu, projetada em 1945, construída pelo engenheiro civil Isnard Souza Leão Castro e Silva. A construção é bastante ousada para a época, com linhas curvas e sinuosas presentes na marquise de entrada, em concreto armado, sustentada por delgadas colunas. As paredes curvas remetem à liberdade formal de Oscar Niemeyer, em Pampulha. Na fachada principal, as colunas deixadas à mostra evidenciam a independência estrutural. Com rasgos horizontais e planta livre, as estruturas independentes evidenciadas na fachada principal (fachada livre), os rasgos horizontais, as janelas corridas, o terraço-jardim e a exceção do *pilotis* remetem aos cinco pontos

corbusianos, em particular a elementos da *Villa Savoye*. No pavimento superior, um terraço-jardim, com volume em forma de curva irregular, assemelha-se ao Ministério da Educação e Saúde. No interior, paredes curvas evidenciam a mobilidade estrutural, e há rampas em concreto armado ligando os pavimentos cujo desenho curvo e irregular possibilita o passeio arquitetônico. No interior, a integração entre as partes plásticas foi evidenciada: lá está uma pintura mural de Lula Cardoso Ayres, de 1947, com motivos regionais (camponês e animais domésticos).



Figura 23. Clínica Dr. Arthur Moura, José Norberto Silva, 1945.

Fonte: Guilah Naslavsky, [20-?].



Figura 24. Painel de Lula Cardoso Ayres, 1946, Clínica Dr. Arthur Moura.
Fonte: Guilah Naslavsky, [20-?].

O final da década de 1940 foi marcado, por outro lado, pela figura de Mário Russo (CABRAL, 2001; 2003), arquiteto italiano e professor de composições arquitetônicas no curso de Arquitetura da Escola de Belas Artes de Pernambuco, que introduziu os preceitos do racionalismo moderno para a primeira turma de formandos. Entre 1949-1956, Russo projetou a Faculdade de Medicina, o Laboratório de Antibióticos e o Hospital das Clínicas, edifícios do *campus* da então Universidade do Recife, hoje Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e algumas residências unifamiliares, entre elas, a casa de Dr. Milton Medeiros, com nítidas influências do modernismo italiano.



Figura 25. Laboratório de Antibióticos (no *campus* da atual UFPE).
Fonte: Guilah Naslavsky, 2003.



Figura 26. Residência Milton Medeiros à Avenida 17 de Agosto, Mário Russo, 1950.
Fonte: Guilah Naslavsky, 1998.

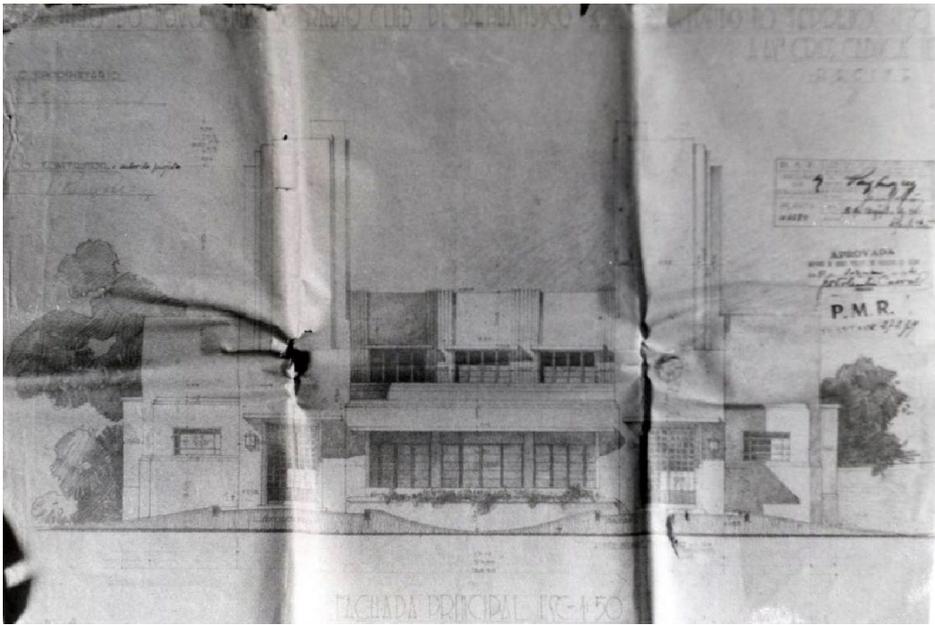


Figura 27. Novo Estúdio da Rádio Clube de Pernambuco à Avenida Cruz Cabugá, 1941 (fachada principal).

Fonte: Acervo da Prefeitura Municipal do Recife. Foto por Tibério, 1996.

Da mesma forma que evocamos o Café Lafayette para os anos precedentes, o Bar Savoy, inaugurado em 1944 e localizado no nº 147 da recém-aberta Avenida Guararapes, desempenhou um papel essencial como local de reunião dos intelectuais da época. Pelas suas mesas, passaram intelectuais locais e internacionais (AGUIAR, 2014)¹⁴, imortalizados nos versos do grande poeta Carlos Pena Filho.

14. Informação disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/artigos-de-sociedade/4986110>. Acesso em: 21 set. 2022.

Anos 1950-1960 e as perspectivas regionais propondo uma leitura tanto como de estratégias defensivas quanto de uma expressão de uma nova sensibilidade - a difusão do Modernismo

A convivência das diversas modernidades prosseguiu nas décadas de 1950 e 1960. Assim, no início dos anos 1950, à rua da Aurora, nº 1035, foi construído o edifício Capibaribe – o primeiro prédio residencial vertical do Recife, projetado por Hugo Marques, ainda nos moldes da *Art Déco*. Com um *hall* de entrada monumental, no estilo dos bons edifícios residenciais cariocas, ele foi apelidado de “Balança mas não cai”, devido ao nome de um prédio fictício no qual se passavam os episódios de um famoso programa radiofônico humorístico de mesmo nome. O prédio continua de pé atualmente, ainda sendo habitado.

Mário Russo prosseguiu sua prática com um método de trabalho rigorosamente funcionalista, resultando em projetos próximos da arquitetura racionalista italiana, ou do que alguns autores chamaram de “Modernismo adocicado” (BENEVOLO, 1989, p. 532.), o que, para muitos, torna-os arcaicos face à ousadia vanguardista e ao arrojo plástico dos projetos de Nunes.

Porém, o sucesso internacional que a arquitetura brasileira conhece nesta década, sobretudo através de obras como a de Pampulha e a do Ministério de Educação e Saúde, do grupo Lúcio Costa, com Niemeyer e suas ligações internacionais, finda por repercutir numa nova geração de arquitetos pernambucanos, além, de certa forma, de ecoar na própria atuação das gerações mais antigas, como a de Russo.

Amorim e Borsoi: mestres de uma geração

Na década de 1950, tanto arquitetos estrangeiros quanto outros vindos do Sudeste do país, chegados ao Recife, contribuíram de maneira decisiva para a formação de uma nova geração de arquitetos modernos pernambucanos. Logo, a formação de arquiteto é separada da Escola de Belas Artes, tornando-se um curso autônomo. Neste período, sem dúvida, os mestres mais influentes foram o carioca Acácio Gil Borsoi (1924-2009) e o português Delfim Fernandes Amorim (1917-1971), este último sendo considerado por autores como Geraldo Gomes da Silva um dos responsáveis pela formação de uma *escola pernambucana*, a partir dos anos 1960 (SILVA *et al.*, 1981, p. 12-13; SEGAWA, 1997, p. 131-132).



Figura 28. Residência Leão Masur, 1966, Delfim Amorim e Heitor Maia Neto, fachada principal. Fonte: CAC-Arquitetos -2/D21Diap. Código EE8394, [19-?].



Figura 29. Residência Leão Masur, 1966, Delfim Amorim e Heitor Maia Neto, fachada principal. Fonte: CAC-Arquitetos -2/D22Diap. Código EE8394, [19-?].

Continuando o padrão de expansão urbana nos bairros de Santo Antônio e da Boa Vista, ocasionado pela abertura da Avenida Guara-rapes e pela duplicação da Avenida Conde da Boa Vista, nos anos 1940, Borsoi e Amorim projetaram edifícios de apartamentos de uso misto: residencial e comercial. De Borsoi, por sua formação, mais próximo dos cariocas e de Niemeyer, são os edifícios Caetés e União, respectivamente encontrados na rua da Aurora e na rua da União. Do português Amorim, são os edifícios Santa Rita e Pira-pama. Cabe destacar o edifício Walfrido Antunes, um exemplar também de uso misto, porém mais raro, por oferecer unidades de

apartamentos de tamanhos diversos, situado na rua Gervásio Pires, também no bairro da Boa Vista, e projetado pelo pernambucano Waldecy Fernandes Pinto.

Nos anos 1950, a cidade cresce para o litoral sul. A Avenida Boa Viagem, antes apenas destinada a veraneio, foi aos poucos sendo ocupada por residências e edifícios modernos: o Acaiaca, o Mirage, o Portinari, o Oásis e o Califórnia – este com unidades de vários tamanhos, inclusive quitinetes. A volumetria da paisagem difere do paredão contínuo de Copacabana, graças à participação decisiva de Acácio Gil Borsoi. Este, ao projetar o edifício Califórnia, estabeleceu um padrão de ocupação e defendeu normas que obrigassem os afastamentos em relação a todos os limites do terreno, através de mecanismos de compensação previstos na legislação urbanística. Para compensar os recuos, oferecia-se a possibilidade de recortes e saques nas fachadas, o que acabou resultando numa volumetria edilícia mais dinâmica.

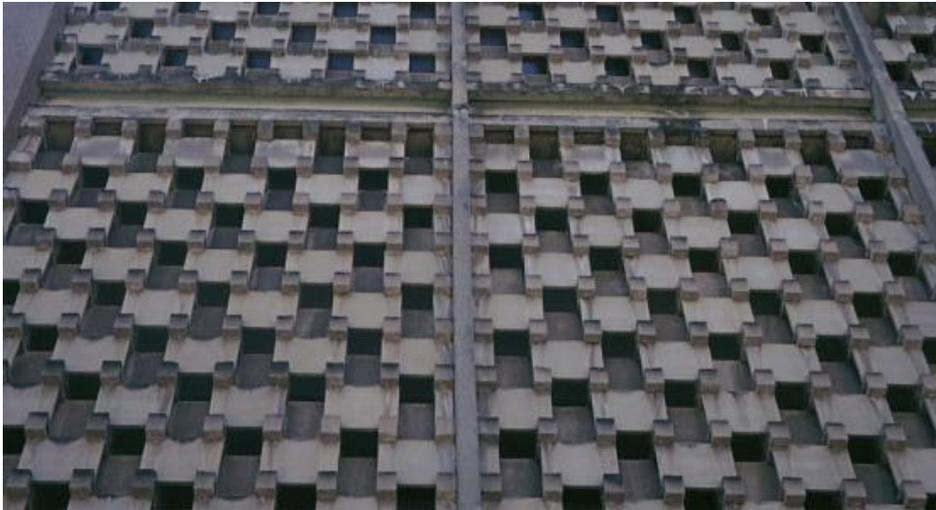


Figura 30. Edifício Santo Antônio, Acácio Gil Borsoi.
Fonte: Eduardo Aguiar, 2004.

Além de Amorim e Borsoi, trabalharam entre os anos 1950 e 1960: Augusto Reynaldo, Fernando Menezes, Waldecy Fernandes Pinto, Marcos Domingues, Maurício Castro, José Norberto Silva, Reginaldo Esteves, Wandenkolk Walter Tinoco, Armando de Holanda Cavalcanti, Glauco Campelo, Vital Pessôa de Melo, Heitor Maia Neto, Everaldo Gadelha e outros, cujas obras, apesar da diversidade, apresentam características que misturam o modernismo carioca pioneiro com a fusão dos mestres Amorim e Borsoi, sediados em Recife, e as exigências locais da natureza e da clientela.

No fim dos anos 1950, diante da reformulação de várias das propostas de Oscar Niemeyer e do temporário declínio do mestre, em curto período antes da inauguração de Brasília, as repercussões locais do modernismo dos mestres Borsoi e Amorim buscaram expressões regionais, aproximando-se a um legado quiçá tradicionalista, quando comparadas às realizações no início da década de 1950.

A casa-grande rural dos engenhos de cana-de-açúcar tornou-se o modelo de algumas das mais ricas casas citadinas projetadas por Borsoi. Os telhados em 4 águas de telhas cerâmicas e a inspiração no passado colonial, que foram referências seguidas por Borsoi e Amorim, evidenciam um afastamento das arquiteturas mais radicais, com os telhados retos ou inclinados em asas de borboleta de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa na escola carioca, e remetem a uma leitura mais tradicional de nosso legado rural: são versões citadinas e locais da nossa casa-grande rural.

Anos 1960, modernismo tardio: regionalismo e brutalismo

As experiências locais, muito relevantes a partir de fins dos anos 1950, prosseguem nos anos 1960, período em que, conforme registra a historiografia, ocorre um questionamento dos princípios modernistas nos Estados Unidos e em alguns países da Europa, caracterizado, inclusive, por uma vertente regionalista. Na arquitetura pernambucana, como na brasileira em geral, ainda que os dogmas modernistas se mantivessem, uma atitude semelhante à internacional pode ser observada através do afastamento da referência carioca corbusiana em prol de outras referências internacionais, como aquelas oferecidas pelas experiências anglo-americana e escandinava, que sugeriam a busca de uma identidade regional, com aspectos relevantes da cultura local.

Nos projetos de Delfim Amorim, por exemplo, o regionalismo caracteriza-se nas residências cobertas por lajes planas, levemente inclinadas em concreto armado, recobertas por telhas cerâmicas e sustentadas por pontaletes de ferro para permitir melhor ventilação; no uso de elementos vazados semelhantes aos cobogós; no uso dos azulejos com desenhos decorativos modernos revestindo fachadas externas e internas; na utilização de esquadrias em madeira com venezianas e bandeiras ventiladas e móveis; nos beirais para proteção das fachadas e tratamento do coroamento do edifício na utilização do peitoril para ventilação; e nos saques de volumes na fachada (áreas de guarda-roupas), aproveitando a legislação urbanística.

Por outro lado, as tendências brutalistas internacionais também estão presentes na obra de Amorim, como pode ser observado nas suas vigorosas estruturas de concreto para os supermercados Bompreço, em particular o do Parque Amorim, infelizmente um pouco modificado. Nessas obras, seguindo o brutalismo, o belo é a estrutura, ou seja, os projetos evidenciam a busca de expressividade estética através dos elementos estruturais e construtivos, tais como pilares, vigas, gárgulas e caixas d'água, plasticamente explorados através do uso do concreto armado deixado em seu estado bruto e aparente, além da utilização dos materiais rústicos e naturais, como o tijolo cerâmico, a madeira e a pedra.

A evolução para uma estética regionalista e/ou brutalista é encontrada nos inúmeros discípulos de Amorim e de Borsoi, numa nova geração de arquitetos. Conjugando brutalismo e megaestrutura – este último sendo um conceito que aparece no modernismo tardio para caracterizar as edificações de grandes dimensões e de usos mistos –, há o edifício Manoel Borba, na esquina das ruas Manoel Borba com Dom Bosco, projeto do Grupo Integrado de Planejamento Territorial e Urbano. Sua realização é emblemática de uma nova era: a da elaboração de grandes conjuntos habitacionais, cuja degradação levou, em muitos casos, à indicação de destruição, como foi o caso do primeiro conjunto multirracial norte-americano, o *Pruitt-Igoe*, cuja implosão foi considerada como marco do fim da arquitetura moderna.

No final dos anos 1960 e início dos anos 1970, assistimos ao último capítulo do modernismo recifense, que tem ainda como palco principal o bairro da Boa Vista, o qual contava com equipamentos de lazer, comerciais e educacionais, como o cinema Boa Vista e várias escolas, colégios e faculdades, mas mantinha-se, até

então, como um bairro predominantemente residencial. Foram três edificações do bairro, muito próximas, que testemunharam o canto de cisne da modernidade: *o edifício Barão de Rio Branco*, a megaestrutura *Parque Boa Vista* e *o edifício Embaixador*.

Edifício Barão do Rio Branco, 1966, Delfim Fernandes Amorim e Heitor Maia Neto

O projeto de 16 unidades residenciais, uma por pavimento, foi premiado pelo Instituto de Arquitetos em 1969¹⁵. Os mesmos artifícios de projetos anteriores, como o edifício Araguaia, de 1961, no Derby, foram utilizados para vencer restrições impostas pela legislação do solo urbano, sob a alegação de que as áreas de permanência secundária (guarda-roupas, terraços etc.), projetadas como acréscimo às lajes dos pavimentos, em balanço, não deveriam ser consideradas como áreas úteis para o cômputo das taxas de ocupação. Assim, além do ganho de espaço, houve um ganho em dinamismo, com os volumes diversos salientes nas fachadas obtendo uma composição prismática, diversa das costumeiras caixas monolíticas, conferindo diversidade e dinamismo, que são acentuados pelos materiais utilizados. Azulejos índigo, marcos da tradição colonial, agora em novos e modernos padrões abstratos, cobrem as sacadas dos armários, guarda-roupas e varandas. Os tijolos revestem a alvenaria das vedações, os cobogós vedam a área de serviço. As esquadrias são de madeira; as estruturas, vigas e pilares, em concreto aparente – o *béton brut*, como rezava o brutalismo. Cada

15. Originalmente, era previsto um segundo bloco, onde atualmente há um posto de gasolina.

material corresponde ao papel desempenhado por cada elemento da edificação, permitindo uma “leitura estruturalista”.



Figura 31. Edifício Barão do Rio Branco.
Fonte: Eduardo Aguiar, 2004.

Megaestrutura, versão zona tórrida: o Parque Boa Vista

Proposta do final dos anos 1960, o Parque Boa Vista foi implantado num amplo terreno, conquistado pela demolição da casa da família Pessoa de Queiroz, proprietários da rede de jornal, rádio e TV Jornal do Commercio. É um lote privilegiado com duas esquinas, uma no encontro da rua Dom Bosco com a rua Manoel Borba e

outra no encontro desta rua com a rua Gonçalves Maia. O projeto foi realizado pelo Grupo de Planejamento Físico e Arquitetura, que, na sua fase inicial, foi formado por José Fernando Carvalho, Geraldo Santana e Moisés Agamenon Andrade.

Com a mesma linguagem que permite a leitura estrutural e com os mesmos artifícios volumétricos, o projeto é “um primo pobre do barão”. Ele previa o uso misto, um comércio e serviços para as 270 unidades residenciais, distribuídas em três edifícios, um deles com dimensões, escala e volumetria muito próximas às da Unidade de Habitação de Marselha; os dois outros com reentrâncias que fazem pensar em torres duplas. Os três edifícios foram distribuídos de tal forma que cada um deles corresponde a uma entrada preferencial, por cada uma das três ruas do lote. (MARQUES, 2014).



Figura 32. Grupo de Planejamento Físico e Arquitetura, parque Boa Vista, Recife, fim da década de 1960. Fonte: Google Street View, 2022b.

O edifício Ambassador



Figura 33. Edifício Ambassador.
Fonte: Google Street View, 2022a.

Situado na rua José de Alencar, com um projeto menos sofisticado do que os dois precedentes, o interesse do edifício Ambassador reside na confirmação da tendência de uso misto na edificação. No caso, diferentemente do que fora proposto para o Parque Boa Vista, trata-se de dois edifícios contíguos, um comercial e outro residencial, com entradas separadas. No térreo do edifício comercial, há o Bar Mustang, último reduto de sociabilidade modernista, que foi ponto de encontro de intelectuais bem menos ilustres do que os da década anterior, além de membros da nova intelectualidade acadêmica universitária.

No fim do século, em 1998, o Shopping Boa Vista enterra a história moderna do bairro.

Considerações finais

As realizações do modernismo pernambucano independem de qualquer legado da Semana de 1922 e são de tal monta que permitem contrariar tanto as teorias evolucionistas de vida e morte de um estilo quanto as narrativas hierarquizadas de um centro de nascimento superior aos desenvolvimentos menores. Pioneira no Brasil, sem dúvida, e com interlocução europeia direta, o valor da modernidade arquitetônica pernambucana é incontestável. No nosso entender, ela não segue uma linha contínua, tal como na novela da “tradição inventada” de uma escola de modernidade pernambucana, narrada com a passagem do bastão de uns aos outros, de Nunes ao momento mágico de Amorim/Borsoi e então à decadência dos discípulos.

Na verdade, com contribuições diversas de autóctones e estrangeiros, importa que o legado do modernismo pernambucano é um patrimônio riquíssimo e singular. Com efeito, a modernidade edilícia no Recife, como alhures, foi fundamentalmente construtora de dispositivos para a vida urbana. É a ideia de cidade, de espaço urbano e público e de centralidade que caracteriza nosso patrimônio moderno. É esta a essência da modernidade, que vem sendo seguidamente destruída, que deveria ser patrimonializada e preservada, que nos incita a questionar as possibilidades de sua preservação. Com efeito, o abandono dos centros urbanos pelas camadas sociais de maior poder aquisitivo em prol de um êxodo para novas fronteiras periféricas tem levado a episódios tais como a privatização do painel de Brennand na Rua das Flores do Bairro de Santo Antônio, retirado de um ponto central e histórico da

cidade para ser recolocado na fachada de uma agência de banco do bairro de Boa Viagem.

Esse é apenas um dos episódios que nos levam a constatar que a vivência da contemporaneidade é marcada pela negação do espaço público. A sociabilidade é, paradoxalmente, cada vez mais exercida em locais de acesso privado, reservado a um público seletivo, a guetos, sem possibilidade de encontros e evitando toda mistura de camadas sociais. Fomos modernos, pioneiros, tivemos um modernismo falando para o mundo antes mesmo da Semana de 22. Um modernismo pouco entendido, talvez de vanguarda, para poucos, mas que ambicionava chegar a todos nas ruas. Um modernismo que, hoje, é condenado ao vandalismo, às ruínas e a museus privados.

Referências

A ESCOLA de Paris no Recife. *A Província*, Recife, n. 67, 21 mar. 1930.

AGUIAR, Eduardo. *Casas puristas George Munier, 1931*. 1992. 1 fotografia.

AGUIAR, Eduardo. *Igreja Na Sra. de Fátima à Rua Oliveira Lima, Georges Munier, 1934*. 1993. 1 fotografia.

AGUIAR, Eduardo. *Igreja Na Sra. de Fátima à Rua Oliveira Lima, Georges Munier, 1934*. [199-?]. 1 fotografia.

AGUIAR, Eduardo. *Residência à Rua Medeiros de Albuquerque, Fernando S. Almeida, 1936. Fachada frontal e posterior, respectivamente, à esquerda e à direita*. 1993. 2 fotografias.

AGUIAR, Eduardo. *Cozinha retangular, residência da família, arquiteto Fernando Almeida, aproximadamente 1939*. 1993. 1 fotografia.

AGUIAR, Eduardo. *Reformatório de Menores, Dois Irmãos, Luiz Nunes e Fernando Saturnino de Britto, 1935-1937*. [199-?]. 1 fotografia.

AGUIAR, Eduardo. *Edifício Santo Antônio, Acácio Gil Borsoi*. 2004. 1 fotografia.

AGUIAR, Eduardo. *Edifício Barão do Rio Branco*. 2004. 1 fotografia.

ALENCASTRO, Yvana Oliveira de. O Poeta Visual: José Maria Carneiro de Albuquerque e Mello e a trajetória da Revista do Norte. In: CONGRESSO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE DESIGN DA INFORMAÇÃO, 3., 2007, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2007. Disponível em: [HTTPS://www.academia.edu/33168209/The_Visual_Poet_Jose_Maria_Carneiro_de_Albuquerque_e_Mello_and_the_trajectory_of_the_Revista_do_Norte](https://www.academia.edu/33168209/The_Visual_Poet_Jose_Maria_Carneiro_de_Albuquerque_e_Mello_and_the_trajectory_of_the_Revista_do_Norte). Acesso em: 21 set. 2022.

MAIA, Oscar. Graf Zeppelin (LZ-127) sobrevoando a Rua da Aurora, na cidade do Recife, capital de Pernambuco, Brasil, na década de 1930. [193-?]. 1 fotografia. Acervo de Jobson Figueiredo. In: ALVES, Cleide. Recife comemora os 87 anos do primeiro pouso do Zeppelin na cidade. *Jornal do Commercio*, Recife, 17 maio 2017. Seção de História. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cidades/geral/noticia/2017/05/17/recife-comemora-os-87-anos-do-primeiro-pouso-do-zeppelin-na-cidade-283970.php>. Acesso em: 13 out. 2022.

BALTAR, Antônio Bezerra. Luiz Nunes. In: XAVIER, Alberto (Org.). *Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Pini/Associação Brasileira de Ensino: Fundação Vilanova Artigas, 1987. p. 356-359.

BANDEIRA, Jacyrema; OLIVEIRA, Floriano; CASTRO, Bartholomeu. [Dados biográficos]. In: EMERENCIANO, Jordão (Org.). *Alguns Desenhos de Manoel Bandeira para o Arquivo Público Estadual*. Recife: Imprensa Oficial, 1967. 34 p.

BANDEIRA, Manuel. As novas concepções do urbanismo. *A Província*, Recife, n. 1, 1 jan. 1930. Seção 2.

BANDEIRA, Manuel. A moderna arquitetura brasileira. *A Província*, Recife, n. 3, 4 jan. 1930.

BANDEIRA, Manuel. Le Corbusier na Escola de Belas-Artes. *A Província*, Recife, n. 295, 22 dez. 1929.

BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva. 1989.

BORGES, Rui da Rosa. *A Nova Arquitetura. Álbum de Pernambuco*, Recife, 1933.

BRASIL. Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. Diretoria Geral de Estatística. *Recenseamento do Brasil de 1920*. Rio de Janeiro: Typ. da Estatística, 1926. Disponível em: <http://memoria.org.br/pub/meb000000360/recenseamento1920pop1/recenseamento1920pop1.pdf>. Acesso em: 13 out. 2022.

CABRAL, Renata. *Mário Russo: um arquiteto racionalista italiano em Recife*. 2003. v. 2, 269 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos (EESC), Universidade de São Paulo, São Carlos, 2003.

CABRAL, Renata. Mário Russo: por uma arquitetura integral. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 96, p. 94-96, jun./jul. 2001.

CARDOZO, Joaquim. Sobre a Pintura de Telles Júnior. *Revista do Norte*, Recife, v. 2, n. 2, ago. 1926. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1110817#c=&m=&s=&cv=1&xywh=-1%2C-396%2C4450%2C2490>. Acesso em: 13 out. 2022.

COMBOGÓ - uma invenção pernambucana. *Secretaria da Fazenda do Estado de Pernambuco*, Recife, ano 3, n. 12, jul./ago./set. 1982. Fisco & Finanças, p. 34.

GOOGLE STREET VIEW. *Edifício Embaixador*. 2022a. 1 fotografia. Disponível em: https://www.google.com.br/maps/@-8.0592179,-34.8936187,3a,75y,356.69h,110.93t/data=!3m6!1e1!3m4!1sX9AOVYI8vnAl3vndnDR_99w!2e0!7i16384!8i8192. Acesso em: 13 out. 2022.

GOOGLE STREET VIEW. *Grupo de Planejamento Físico e Arquitetura, parque Boa Vista, Recife, fim da década de 1960*. 2022b. 1 fotografia. Disponível em: https://www.google.com.br/maps/@-8.0589476,-34.8874443,3a,75y,245.06h,113.82t/data=!3m6!1e1!3m4!1siXgDnw-cNkvKGJcxnBfptQ!2e0!7i16384!8i8192?hl=pt-BR&expflags=__data_rollout__Tactile.IsDogfoodRollout__launched__%3Afalse%2C__data_rollout__Tactile.IsFishfoodRollout__launched__%3Afalse%2C__data_rollout__Tactile.IsDogfoodRollout__launched__%3Afalse%2C__data_rollout__Tactile.IsFishfoodRollout__launched__%3Afalse. Acesso em: 13 out. 2022.

GREENBERG, Clement. *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1961.

- MARQUES, Sônia. A ética habitante e o espírito do brutalismo. *Arquitextos*, Vitruvius, São Paulo, ano 14, n. 166.05, abr. 2014. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.166/5142>. Acesso em: 21 set. 2022.
- MARQUES, Sônia; NASLAVSKY, Guilah. *La Réception du Modernisme à Recife*. 2002. 1 fotografia. Pôster apresentado no Docomomo Paris, 2002.
- MARQUES, Sônia; NASLAVSKY, Guilah. Arquitetura Moderna. In: ROCHA, Edileusa da; SOUSA, Alberto (orgs.). *Guia do Recife: Arquitetura e Paisagismo*. Recife: Os autores, 2004. p. 60-66.
- MARQUES, Sônia; NASLAVSKY, Guilah. Eu vi o modernismo nascer... foi no Recife. *Arquitextos*, Vitruvius, São Paulo, ano 11, n. 131.02, abr. 2011. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.131/3826>. Acesso em: 21 set. 2022.
- MARQUES, Sônia. *Maestro sem Orquestra: um estudo da ideologia do arquiteto no Brasil 1820-1950*. 1983. Dissertação (Mestrado) – Pós-graduação em Economia (PIMES), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1983.
- MARTINS, José de Souza. Meandros da Semana de 22. *Valor Econômico*, ano 22, n. 1.104, São Paulo, 11 fev. 2022. *Eu & Fim de Semana*, p. 22-23.
- REPORTAGEM do Diário de Pernambuco com George Munier. 1936. 1 fotografia. In: Melhoramentos urbanos realizados em Natal. *Diário de Pernambuco*, Recife, 19 set. 1936. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_11&pesq=%22George%20Munier%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=21109. Acesso em: 21 set. 2022.
- MONTEIRO, Vicente do Rego. *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazonie*. 1923. 1 ilustração. In: SCHWARTZ, Jorge. *Do Amazonas a Paris*. São Paulo: Disponível em: <https://www.edusp.com.br/livros/do-amazonas-a-paris/>. Acesso em: 21 set. 2022.
- MOREIRA, Fernando Diniz. Ideias e planos do urbanismo moderno na cidade do Recife no segundo quartel do século XX. In: SEMINÁRIO DA HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 4., 1996, Rio de Janeiro. *Anais do IV Seminário da História da Cidade e do Urbanismo*. Rio de Janeiro: UFRJ/PROURB, 1996. p. 777-791.

MOURA, Carlos André Silva de. *Os antigos cafés do Recife: a sociabilidade na capital pernambucana (1920 – 1937)*. *Resgate*, v. 20, n. 23, p. 97-107, jan./jun. 2012.

NASLAVSKY, Guilah. *Clínica Dr. Arthur Moura, José Norberto Silva, 1945*. [20-?]. 1 fotografia.

NASLAVSKY, Guilah. *Laboratório de Antibióticos*. 2003. 1 fotografia.

NASLAVSKY, Guilah. *Modernidade Arquitetônica no Recife: arte técnica e arquitetura de 1920 a 1950*. 1998. 301 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

NASLAVSKY, Guilah. *Painel de Lula Cardoso Ayres, 1946, Clínica Dr. Arthur Moura*. [20-?]. 1 fotografia.

NASLAVSKY, Guilah. *Residência Milton Medeiros à Avenida 17 de Agosto, Mário Russo, 1950*. 1998. 1 fotografia.

OUTTES, Joel. *O Recife pregado à cruz das grandes avenidas: contribuição à história do urbanismo (1927-1945)*. 1991. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano (MDU), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1991.

PALÁCIO da Fazenda. [19-?]. 1 fotografia. Foto A.B do acervo do Museu da Cidade do Recife.

PAVILHÃO oficial do estado de Pernambuco para feira de amostras. [19-?]. 1 fotografia. Acervo do Arquivo Público Estadual, anexo I.

PONTE Duarte Coelho e Av. 10 de Novembro. 1946. 1 fotografia. Foto N/Id do acervo do Museu da Cidade do Recife, tomo 4335.

REMODELAÇÃO do Bairro de Sto. Antônio (detalhe da futura Av. 10 de Novembro), Comissão do Plano da Cidade, 1938. [19-?]. 1 fotografia. Acervo do Arquivo Público Estadual, anexo I.

RESIDÊNCIA da família Costa Carvalho, projeto de Hugo Marques (Casa Navio). [19-?]. 1 fotografia. Acervo Fundaj.

RESIDÊNCIA Leão Masur, 1966, Delfim Amorim e Heitor Maia Neto, fachada principal. [19-?]. 1 fotografia. CAC-Arquitetos -2/D21Diap. Código EE8394. Disponível em: <https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2016/01/055R.pdf>. Acesso em: 19 out. 2022.

RESIDÊNCIA Leão Masur, 1966, Delfim Amorim e Heitor Maia Neto, fachada principal. [19-?]. 1 fotografia. CAC-Arquitetos -2/D22Diap. Código EE8394. Disponível em: <https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2016/01/055R.pdf>. Acesso em: 19 out. 2022.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos *et al.* *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela/Projeto, 1987.

SCHWARCZ, Lília M.; STARLING, Heloísa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: EDUSP, 1997.

SILVA, Geraldo Gomes da *et al.* *Delfim Amorim Arquiteto*. Recife: Instituto dos Arquitetos do Brasil/Departamento Pernambuco (IAB-PE), 1981.

SMITH, George Everard Kidder. *Torre d'agua em Olinda, 1942*. 1942. 1 fotografia. In: GOODWIN, Philip Lippincott. *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1943. p. 158. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2304_300061982.pdf. Acesso em: 13 out. 2022.

SOUZA BARROS, Manoel. *A Década 20 em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Acadêmica Ltda., 1972. 318 p.

Tibério. *Escola de Débeis Mentais, Luiz Nunes, 1934 (perspectiva)*. 1996. 1 fotografia. Acervo do Arquivo Público Estadual, anexo I.

Tibério. *Escola de Débeis Mentais, Luiz Nunes, 1934 (perspectiva)*. [199-?]. 1 fotografia. Acervo do Arquivo Público Estadual, anexo I.

Tibério. *Edifício da Diretoria de Viação e Obras Públicas (perspectiva e fachadas)*. [199-?]. 2 fotografias. Acervo do Arquivo Público Estadual, anexo I.

Tibério. *Novo Estúdio da Rádio Clube de Pernambuco à Avenida Cruz Cabugá, 1941 (fachada principal)*. 1996. 1 fotografia. Acervo da Prefeitura Municipal do Recife.

UMA GRANDE exposição de arte moderna no Recife. *A Província*, Recife, n. 65, 19 mar. 1930.

USINA Higienizadora de Leite à Rua Dr. José Mariano, Heitor Maia Filho, aproximadamente 1933, fachada lateral. [19-?]. 1 fotografia. Acervo do Arquivo Público Estadual, anexo I.

USINA Higienizadora do Leite, Luiz Nunes, 1934, foto A.B. [19-?]. 1 fotografia. Acervo do Museu da Cidade do Recife, tombo 749.

VASILY Kandinsky: *Around the Circle.* *Guggenheim*, 8 out. 2021. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/exhibition/vasily-kandinsky-around-the-circle>. Acesso em: 21 set. 2022.



ESTUDOS
UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura

60
anos

Estudo

Texto recebido em: 31 maio 2022. Aprovado em: 19 ago. 2022.

SILVA, Leonio José Alves da; SILVA, Emerson Alexandre Eloy da. Moradia digna e preservação do modernismo arquitetônico na cidade do Recife: breve análise da omissão administrativa no Edifício Holiday. *Estudos Universitários: revista de cultura*, UFPE/Proexc, Recife, v. 39, n. 2, p. 179-212, jul./dez. 2022.

<https://doi.org/10.51359/2675-7354.2022.254273>

ISSN Edição Digital: 2675-7354



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição 4.0 Internacional.

Moradia digna e preservação do modernismo arquitetônico na cidade do Recife: breve análise da omissão administrativa no Edifício Holiday

Decent housing and preservation of architectural modernism in the city of Recife: a brief analysis of the administrative omission in the Holiday Building

Leonio José Alves da Silva

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Doutor em Direito

E-mail: leonioalves@bol.com.br

 <https://orcid.org/0000-0001-9951-3081>

 <http://lattes.cnpq.br/3587910414477402>

Emerson Alexandre Eloy da Silva

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Graduando em Direito

E-mail: emersonalexandre025@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-0422-5472>

 <http://lattes.cnpq.br/5167699762097404>

Resumo

O texto constitucional, com o surgimento do Estado social, assegura a todos os cidadãos o direito à moradia e à proteção ao patrimônio, previstos nos artigos 6º e 216 da Constituição Federal de 1988, respectivamente. Tais obrigações impelem ao poder público agir ativamente para a promoção da moradia com dignidade e a conservação do patrimônio histórico-cultural, sendo certo que eventual omissão por parte deste resultará em flagrante descumprimento ao mandamento constitucional.

Nesse sentido, o presente artigo tem por finalidade a compreensão da situação na qual se encontra o Edifício Holiday, marco da arquitetura moderna pernambucana, sob uma perspectiva jurídica da responsabilidade estatal. Para tal, utilizou-se como fundamento a pesquisa bibliográfica e documental. Conclui-se que a situação do Edifício Holiday representa um atentado simbólico ao direito à moradia digna e ao patrimônio cultural da população recifense, uma vez que o ente estatal se omitiu, ao longo dos anos, de tomar as medidas cabíveis para salvaguardar tanto a habitação, quanto o bem cultural.

Palavras-chave: Constituição. Edifício Holiday. Moradia. Patrimônio cultural.

Abstract

The constitutional text, with the emergence of the Welfare State, assures all citizens the right to housing and the protection of their heritage, as provided in Articles 6 and 216 of the Federal Constitution of 1988, respectively. Such obligations impel the public power to work actively for the promotion of housing with dignity and for the conservation of the cultural-historical heritage, being certain that any omission by the government will result in flagrant breach of the constitutional dictate. In this sense, this article aims to understand the situation in which the Holiday Building, a landmark of Pernambuco's modern architecture, finds itself, from a legal perspective of state responsibility. To this end, bibliographic and documentary research were used as a basis. It is concluded that the situation of the Holiday Building represents a symbolic attack on the right to decent housing and on the cultural heritage of Recife's population, since the state entity failed, over the years, to take the appropriate measures to safeguard both housing and the cultural asset.

Keywords: Constitution. Holiday Building. Housing. Cultural heritage.

*No meio da esperteza internacional
A cidade até que não está tão mal
E a situação sempre mais ou menos
Sempre uns com mais e outros com menos*

Chico Science & Nação Zumbi. A cidade. Recife, Sony BMG, 1994.

Introdução

O direito à moradia e ao patrimônio cultural encontram proteção jurídica expressa na Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 (CRFB/88) (BRASIL, 1988). Em relação à moradia, o constitucionalista Silva (2015, p. 288-289) a classifica como sendo um direito social, isto é, um direito fundamental do cidadão perante o ente estatal para que este realize prestações positivas, por meio de ações diretas e indiretas, com a finalidade de melhorar as condições de vida dos mais vulneráveis. Ou seja, é um direito que visa alcançar a igualdade material e harmonizar as desigualdades sociais existentes. Nessa senda, com esse mandamento constitucional, intenciona-se impelir o poder público a garantir o acesso à habitação digna.

Por sua vez, no que diz respeito ao patrimônio cultural, a Constituição assegura plenamente o direito à sua proteção e conservação, independentemente de sê-lo material ou não, contanto que seja um elemento importante para a formação da identidade e da memória dos segmentos sociais brasileiros, sejam eles regionais ou nacionais (SILVA, 2015, p. 861).

Nesse sentido, sendo a moradia e o patrimônio cultural direitos dos cidadãos brasileiros e, em contrapartida, deveres de prestação positiva do ente estatal, as violações causadas ao acesso à moradia digna e à proteção cultural, ainda que por omissão, representam

graves ofensas aos ditames constitucionais. É o que ocorre, por exemplo, com o célebre Edifício Holiday, o qual aqui será tomado como objeto de análise.

Tal edifício, resumidamente, foi construído na década de 1950, na cidade do Recife, no bairro de Boa Viagem, como um símbolo de modernização da Região Metropolitana do Recife e com a pretensão de renovação da arquitetura do estado, influenciada e pautada pelo Movimento Modernista brasileiro e especialmente pela Semana de 1922.

Dessa forma, ao longo dos anos, além de abrigar um extenso conjunto de famílias e indivíduos, o Edifício Holiday também representa um manifesto político e uma obra artística feita de concreto e vigas. Em que pese isso, a estrutura atual do prédio não condiz com o tamanho da sua relevância existencial e cultural. Com efeito, considerando os riscos de desabamento na infraestrutura predial e as precárias instalações elétricas ali existentes, inclusive com alta possibilidade de incêndio, em 13 de março de 2019, a pedido da Prefeitura do Recife, a 7ª Vara da Fazenda Pública da Capital determinou a interdição e completa desocupação do Edifício Holiday, em sede de tutela antecipada.

É importante que se diga, no entanto, que para a construção predial em comento atingir esse nível de degradação e resultar na interdição completa, transcorreram-se anos de omissão da administração pública, a qual se limitou tão somente a apontar as irregularidades no prédio e se esquivar dos seus respectivos compromissos de matriz constitucional.

Destarte, com a presente investigação, objetiva-se analisar a dupla responsabilidade do ente estatal no que se refere à degradação da aludida edificação, sob o prisma do direito ao acesso à habi-

tação digna e à proteção ao patrimônio cultural, justificando-se a necessidade da realização do estudo como um meio de apurar a violação de direitos previstos na Carta Cidadã e interceder por uma intervenção responsiva do poder público.

O Direito fundamental à moradia na Constituição da República Federativa do Brasil de 1988

A moradia não pode ser encarada somente como mero direito social, mas sim como autêntico direito fundamental inerente ao exercício dos direitos da personalidade. As consequências causadas em decorrência da inércia do poder público diante da promoção de tal garantia devem assim ser encaradas, pois no âmbito internacional o Brasil ratificou instrumentos (declarações e convenções sobre direitos fundamentais, v. g. a Declaração Universal de Direitos Humanos, de 1948) que previam a moradia como direito humano de dimensão inquestionável, sem que possamos conceber espécie alguma de hierarquia entre os Direitos Humanos.

É certo que não há mais como pairar dúvida quanto à essencialidade do Direito à moradia. Autêntico direito fundamental, ele foi inserto na Constituição Federal de 1988, por intermédio da Emenda Constitucional de n. 26/2000, no elenco do art. 6º, denotando a inexistência de avanços jurídicos nesta matéria, uma vez que poderia ter o legislador constitucional sido mais expressivo ao reconhecer, ainda que de modo tardio, a fundamental importância da questão urbana como direito de primeira necessidade. Ao afirmar que o Brasil incorpora as normas resultantes de pactos

internacionais, devemos recordar ao leitor o fato de que somos signatários de vários documentos internacionais nos quais está consagrado o direito humano à moradia, de execução imediata, portanto, nos termos do art. 5º, parágrafos 1º e 2º, de nossa Carta Política vigente:

[...] o Estado tem o dever de garantir o direito à moradia, em nível de vida adequado com a condição humana, respeitando os princípios fundamentais da cidadania, a dignidade da pessoa humana e os valores sociais do trabalho e da livre iniciativa, intitulados constitucionalmente. O direito à moradia detém outra característica dos direitos fundamentais: a ilicitude de sua violação. Há violação do direito à moradia sempre que for implantado um sistema infraconstitucional ou qualquer ato advindo de autoridade pública que importe em lesão a esse direito, em redução, desproteção ou atos que inviabilizem o seu exercício, porque o direito à moradia goza de proteção fundamental, tratando-se de um dever inerente ao Estado (por intermédio dos três poderes) de respeitar, proteger, ampliar e facilitar esse direito fundamental. Dessa forma, toda e qualquer legislação infraconstitucional que suprima, dificulte ou impossibilite o exercício do direito à moradia por um indivíduo – tem-se a sua violação, ainda que norma validamente constituída e promulgada – é tida como violadora do direito à moradia. [...] A atuação do Poder Público deve garantir a efetividade desses direitos constitucionalmente previstos, com mecanismos coercitivos, já que a Constituição Federal não se satisfaz abstratamente com o simples reconhecimento de um direito. Logo, apesar de ter o direito à moradia aplicação imediata, surge o dever estatal de proteger e facilitar o seu pleno exercício, e as normas infraconstitucionais também devem atuar em conjunto como a norma constitucional, protegendo e facilitando o exercício desse direito. (SOUZA, 2004, p.119-120).

O direito à habitação de qualidade não é atingido, não se encerra ou não é exercido na simples construção de conjuntos habitacionais destinados à população de baixa renda, mas, de modo inverso, contempla inúmeras outras atitudes comissivas, dentre as quais podemos exemplificar desde logo: a oferta regular dos serviços de saneamento básico; a implementação da eletrificação; a expansão da telefonia pública; a oferta regular de transporte coletivo; e a instalação de postos de saúde, creches, escolas, correios, estabelecimentos bancários, dentre outros. Lado outro, o direito à moradia não pode ser concebido sem a ótica promocional da qualidade de vida, complexa por sua própria natureza e que consiste numa oferta condigna de habitabilidade, dentre outras circunstâncias, como a presença de serviços públicos essenciais ao desenvolvimento humano e a possibilidade de mobilidade social. Quanto mais densa a estratificação social de um país, mais notória será a crise da oferta de moradia:

A questão da moradia é primordialmente a de sua crise. Falta de conforto e de equipamentos, superpovoamento (apesar de subpovoamento de certas moradias), velhice, insalubridade tornam esta questão uma experiência vivenciada por grande parte da população [...] O que caracteriza esta crise é que ela afeta outras camadas sociais além das que se encontram embaixo da escala de rendas e atinge amplos setores dos estratos médios, que se situam melhor em outros domínios do consumo, mas não podem escapar da penúria das moradias, suscitada pela contração urbana. Esta penúria não é uma necessidade inexorável dos processos de urbanização; ela responde a uma relação entre a oferta e a procura, a qual é determinada pelas condições sociais de produção do bem, objeto do mercado, quer dizer, a moradia. [...] Daí a importância do tema da especulação e a dependência da questão da moradia em relação às

leis econômicas que regularizam o mercado. Não conviria concluir disto tudo que a crise da moradia seja puramente conjuntural e simples questão de equilíbrio entre a oferta e a demanda. Trata-se de uma defasagem necessária entre as necessidades, socialmente definidas da habitação, e a produção de moradias e de equipamentos residenciais. (CASTELLS, 2000, p. 222-224).

A inexistência de uma política urbana mínima efetivando o direito fundamental à moradia gera a responsabilidade objetiva por omissão, tentando-se abandonar, em tais situações, a clássica estrutura fundada na aparição do evento danoso, a despeito da extrema resistência doutrinária em abandonar este postulado. O dogma da propriedade como direito absoluto ainda resiste (infelizmente, de modo tardio, se comparado com a realidade de outros países). Com isso, como podemos abordar uma proposta única de qualidade de vida se desconhecemos um modelo social capaz de absorver as necessidades mínimas individuais?

A discrepância verificada na proposta da qualidade de vida dos países onde a distribuição de renda foi procedida de forma mais igualitária foi realçada pela tese dos direitos sociais. Entretanto, não pôs termo final na matéria da exclusão social, uma vez que ao Estado ainda compete a prestação de serviços básicos que a coletividade não consegue assegurar apesar de maiores esforços em sua tentativa, nesse sentido:

[...] Uma das novidades que passa a fazer parte deste cotidiano e que acompanha constantemente a criação e recriação destes direitos sociais – presentes aqui como produtos da ordem jurídica estatal e não de uma ordem alternativa à do Estado – é a incorporação de um novo conceito que passa a compor o conteúdo de um conjunto significativo de interesses que estão presentes nas ordens

jurídicas contemporâneas, em especial quando falamos em interesses transindividuais, qual seja a qualidade de vida. [...] Em primeiro lugar, deve-se ter presente que a qualidade de vida, contemporaneamente, não implica o simples afastar os perigos provocados pelo próprio homem/inimigo, pela natureza ou pelos deuses. Em uma visão simplista da vida como rotina, ter qualidade significa apenas estar em condições de desfrutar desta rotina sem percalços. (MORAIS, 1996, p. 181-182).

A promoção do direito fundamental à moradia transita necessariamente pelo atendimento das diferentes necessidades humanas, submetidas à função social das cidades e alocadas no direito ao trabalho, ao lazer, ao transporte público de boa qualidade, entre outros. Desprezar as diversas carências de cada setor da população, inclusive considerando-se o lugar em que residam, representa um largo passo em direção à exclusão social, ou seja, quando abordamos o direito à moradia, falamos de direito ao trabalho, à educação, à saúde. Não pode sobreviver a dissociação entre direitos fundamentais e direitos sociais do ser humano, uma vez que todos compõem os direitos da personalidade.¹

1. Nosso Poder Legislativo ainda não está preparado para conceber espaço às diferenças individuais nas normas destinadas à promoção de políticas sociais. Praticamos uma política de exclusão social onde a norma costumeira ganha projeção em função não do problema da aceitabilidade, mas em decorrência da dificuldade de imposição dos comandos constitucionais e inferiores, mormente no trato dos deveres institucionais da Administração Pública. Conceber um ordenamento preocupado em proporcionar espaços para as diferenças humanas constitui traço marcante na procura da autêntica defesa dos direitos da personalidade: “O direito à diferença parece ser o contraposto do direito à igualdade. É, na realidade, com este, um dos componentes de base do direito geral da personalidade, não se compreendendo um sem o outro. Cada ser humano é diferente de todos os outros, e é esta diversidade que enriquece a humanidade.” (CAMPOS, 1995. p. 82).

Outros pontos de destaque acerca da oferta condigna da moradia são: o aspecto das necessidades físicas de segurança e abrigo; as necessidades psicológicas de espaço e identidade territorial; a convivência familiar; as necessidades econômicas (dupla função habitacional e produtiva); o respeito às normas internacionais ratificadas pelo Brasil, a exemplo da Declaração Universal dos Direitos Humanos (art. 21º, n. 1) e do Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (art. 11º, n. 1); o crescimento populacional e o adensamento urbano e suas consequências, como o déficit de cem milhões de moradias e um bilhão de pessoas em habitações inadequadas (Relatório ONU Habitat); a acessibilidade a trabalho e renda, com a possibilidade de suportar os custos contratuais de financiamento imobiliário; a habitabilidade, isto é, a disponibilidade de espaços adequados (mínimo de 40m²), com segurança, solidez e proteção ao frio, à humidade, ao calor, à chuva, a vetores de doenças etc; a acessibilidade arquitetônica; a localização e distância de fontes poluidoras estacionárias; a Estratégia Mundial para a Habitação (2000), que prevê habitação condigna, isto é, com privacidade, espaço, segurança, iluminação, ventilação, infraestrutura básica, localização e preço razoável; os direitos correlatos, como a não discriminação, a liberdade de expressão, a livre associação, circulação e correspondência, a família, o trabalho, o descanso e lazer, água e alimentação, saúde física e mental, educação, participação cultural etc; e as recomendações das agências humanitárias.

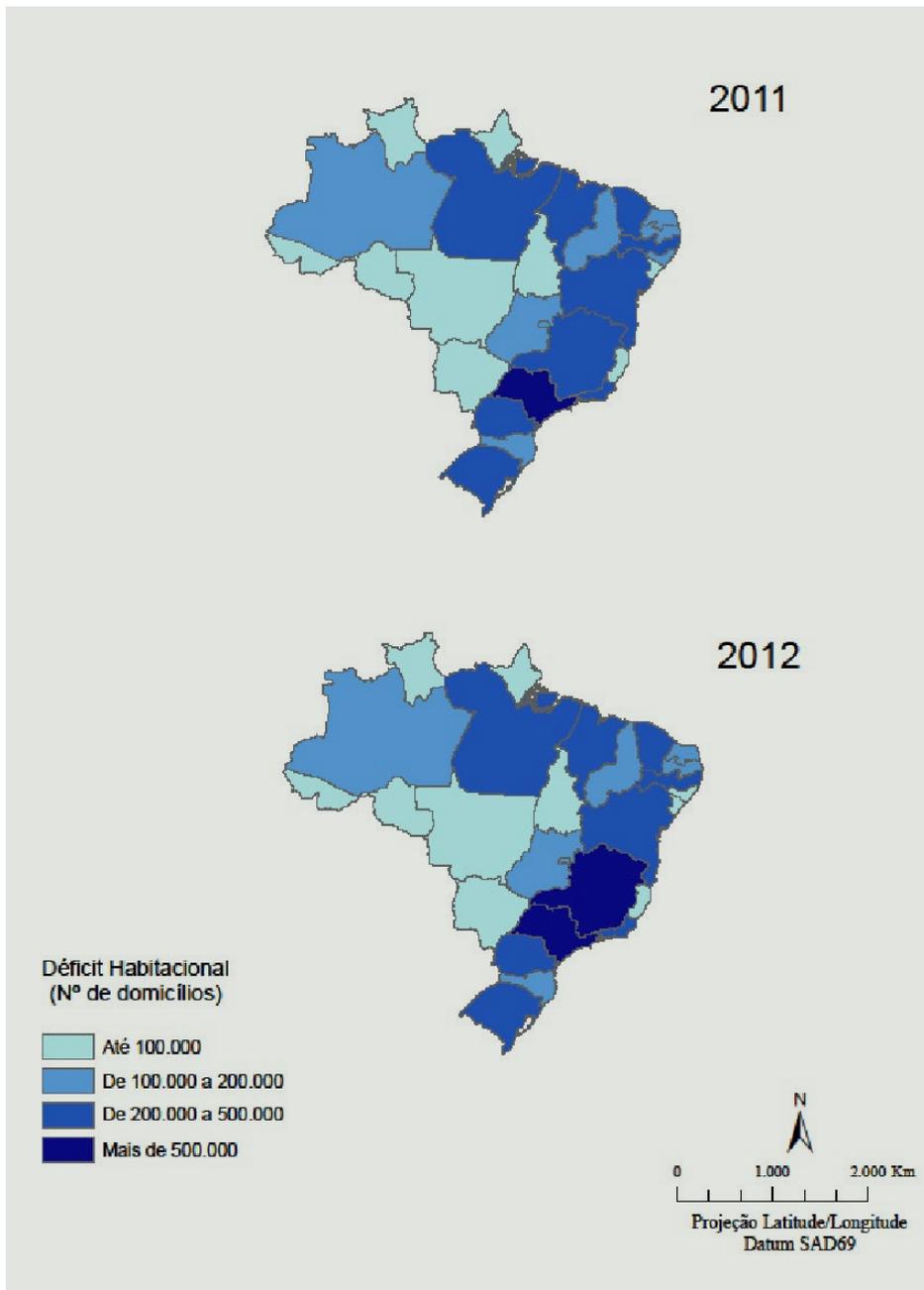


Figura 1. Déficit habitacional absoluto, segundo unidades da federação – 2011-2012.
Fonte: Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) (2011- 2012) do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

O processo de segregação social e espacial não constitui privilégio da realidade brasileira, sendo presenciado em outras cidades de vasta densidade populacional na América do Sul. Tal quadro encontra respaldo na ausência de uma política social guiada por prioridades orçamentárias voltadas à contínua consecução de investimentos em programas de construção de moradias populares de qualidade, saneamento básico, além de outros equipamentos urbanos. Outro dado comum às cidades sul-americanas é o seu crescimento desordenado, salvo algumas exceções. Nesse espeque, Roberts (2005, p. 118) leciona que a globalização exerce um impacto indireto em termos de segregação socioespacial nas cidades latino-americanas. Há anos observa-se o fenômeno urbano da segregação espacial nas cidades do mundo desenvolvido baseado na etnia ou classe social, em decorrência do funcionamento dos mercados fundiários e da discriminação social. Por outro lado, nas cidades da América Latina, inicialmente a segregação espacial foi obstada pela imperfeição dos mercados fundiários e pela necessidade política de permitir o assentamento informal como uma autêntica solução para o problema da habitação. No entanto, com o êxito da movimentação de capitais e dos investimentos em todas as cidades latino-americanas em empreendimentos comerciais de grande porte, como *shopping centers*, e em moradias de luxo, tanto no centro da cidade quanto em locais suburbanos, tal configuração foi modificada. O que se constatou, a partir de estudos no Rio de Janeiro e em outras cidades latino-americanas, foi a expansão da capacidade dos ricos de se segregarem dos pobres e habitarem espaços melhores (ROBERTS, 2005, p. 128).

Investigação histórica do problema da moradia no Recife e o surgimento do Edifício Holiday, em 1957, com a proposta da verticalização da cidade

A atual estrutura da sociedade brasileira está voltada para as atividades nos imensos conglomerados urbanos, desmantelados em espaços desorganizados e movidos por uma política omissiva de controle e expansão urbanas, encontrando eco justamente a partir do século XIX. No decorrer dos séculos XVII, XVIII e XIX, predominaram na vida brasileira as povoações e vilas oriundas de sítios eclesiásticos e da cultura agrícola, notadamente do cultivo do café e da cana-de-açúcar, onde os engenhos marcaram preponderantemente uma etapa da urbanização brasileira. A trajetória da ocupação da cidade do Recife não difere da maior parte das capitais nordestinas, envolvendo ciclos econômicos que direcionaram o deslocamento da população do litoral para o interior, inicialmente, e do interior (inclusive Agreste e Sertão) para o litoral, posteriormente. Foi uma história marcada pela aristocracia e por papéis sociais de rarefeita mobilidade social:

O Recife mantém uma divisão político-administrativa constituída de seis regiões político-administrativas (RPAs), que congregam os 94 bairros existentes, agrupados de acordo com a localização. Muito embora essa divisão esteja voltada para as necessidades do planejamento e da administração da cidade, ela reflete a realidade dos diferentes territórios do Recife, permitindo identificar onde os contrastes estão mais acirrados. A constituição histórica da cidade deixa antever contradições que, até os dias atuais, permanecem fazendo com que o Recife tenha mais da metade da população

morando em favelas. A colonização de Pernambuco teve como base econômica a monocultura da cana-de-açúcar, e a formação do Recife – cidade situada entre o oceano, rios e alagados – está vinculada à exportação do açúcar, sofrendo os altos e baixos desse comércio. Ao longo de sua história, o Recife teve como característica fundamental a lógica da apropriação do solo pelas camadas mais abastadas, originando verdadeiros “latifúndios urbanos”. O aterro dos alagados pelas camadas de baixa renda, nas áreas do centro, onde a terra firme era escassa, foi outro traço marcante do crescimento da cidade. Com a transformação na estrutura social e econômica da zona canavieira, provocada pela industrialização do açúcar, boa parte da mão de obra foi obrigada a migrar para a capital em busca de emprego. Tais fatores determinaram um crescimento populacional desequilibrado, o que, agregado à falta de políticas públicas que atendessem à demanda habitacional, intensificou a ocupação do solo urbano de forma desordenada. (GOMES; OLIVEIRA, 2005, p. 41).

Com o advento do regime republicano e o ocaso do período escravocrata, observamos no Brasil a demanda constante por habitações no meio urbano e o paulatino abandono do meio rural como centro da moradia brasileira. A realidade agrícola dará lugar às atividades industriais, responsáveis, em algumas capitais, pelo processo de urbanização nos conglomerados urbanos. No Recife, vários bairros surgiram da migração rural-urbana e da incipiente atividade industrial, notadamente nos ramos da tecelagem, da olaria, da fundição e, posteriormente, com a utilização dos serviços públicos coletivos tais como os transportes, ainda que incipientes, o fornecimento de gás, energia elétrica e a água, pois vilas inteiras foram formadas na capital pernambucana com o concurso de grandes parques fabris. Cada centro brasileiro possui sua peculia-

ridade quanto ao seu surgimento e revela flagrantes do seu traçado urbano, como o Recife, que tomou o rumo do litoral para o interior e fomentou a chegada de famílias inteiras do meio rural notoriamente desgastado para que mudassem radicalmente de atividade econômica.

Em inúmeras cidades brasileiras, entre o final do século XIX e primeira metade do século XX, houve o movimento migratório rural-urbano como resposta do gradativo processo de industrialização e absorção da mão-de-obra então existente. O trabalhador do campo lentamente mudaria de atividade em busca de melhores condições de vida e participaria, na maior parte dos casos, da estratificação social visivelmente delineada na distribuição do solo urbano, nestes termos:

O crescimento acelerado dos aglomerados deve-se a dois fatores: a) o aumento das taxas de crescimento natural, tanto urbano quanto rural; b) a migração rural-urbana. O primeiro fator é primordialmente uma consequência da diminuição da taxa de mortalidade, provocada pela difusão súbita dos avanços da medicina. A taxa de natalidade é elevada pela estrutura da idade da população, particularmente jovem, como é normal numa situação de explosão demográfica. Mas o fenômeno essencial que determina o crescimento urbano é o das migrações. A fuga para as cidades é, em geral, considerada muito mais como o resultado de um *push* rural do que de um *pull* urbano, quer dizer, muito mais como uma decomposição da sociedade rural do que como expressão do dinamismo da sociedade urbana. O problema é saber a razão pela qual, a partir da penetração de uma formação social por uma outra, irrompe um movimento migratório, quando as possibilidades de emprego urbano são muito inferiores às dimensões da migração e as perspectivas de nível de vida são bem reduzidas. Com efeito, se a renda urbana por cabeça, apesar de fraca, é em geral mais elevada que o lucro rural, a capa-

cidade de consumo real diminui muito nas cidades, na medida em que o consumo direto de produtos agrícolas se torna raro e que toda uma série de novos tributos se soma ao orçamento (o transporte em particular), sem considerar o consumo supérfluo induzido por uma economia de mercado em vias de afirmação. [...] Como a migração para a cidade é o produto da decomposição das estruturas rurais, é normal que ela não seja absorvida pelo sistema produtivo urbano e que, conseqüentemente, os migrantes só se integrem parcialmente no sistema social. (CASTELLS, 2000, p. 85-87).

Outro dado de igual importância a destacar constitui a inexistência de qualquer mecanismo padronizado de controle da expansão urbana em boa parte das capitais brasileiras, dado ressaltado ainda mais pela esporádica evolução de alguns centros populacionais, como é o exemplo da região Norte com Manaus, que conheceu a extrema urbanização com o famoso ciclo da borracha. Na cidade do Recife, podemos observar nitidamente a inexistência, por um longo período, de um plano geral de expansão urbana, constituindo o que costumamos denominar de política do “anarquismo urbano”, que consiste em uma imensa distância do administrador municipal, que se isenta de conhecer os problemas urbanos e efetivamente combatê-los, ou, ao menos, amenizar os seus efeitos danosos, como, por exemplo: atuar no combate ao processo de favelização; operar na contenção das construções irregulares, tanto no setor doméstico como no industrial; fomentar a discussão da problemática da destinação do lixo e outras formas de poluição nas metrópoles etc.

Nesse contexto problemático de acesso à habitação digna, com grave omissão estatal, o qual, como visto anteriormente, marcou não apenas a cidade do Recife, eis que surge, na arquitetura, o Movi-

mento Modernista, com a proposta de transformação urbana através da verticalização, tendo em vista o adensamento populacional. Tal técnica da arquitetura, em síntese, é compreendida como uma série de construções de edifícios capazes de abarcar um grande quantitativo de pessoas, seja para moradia ou práticas comerciais. Farias comenta (2022, p. 2-15) que tais construções eram símbolos do progresso, do futuro e da modernidade que se apresentava no início do século XX, objetivando-se, na prática, menos os incrementos inúteis e mais a racionalização do meio urbano e a satisfação dos seus residentes, por meio dos suprimentos de suas necessidades basilares.

Não tardou para que essas ideias difundidas por Le Corbusier atravessassem o Atlântico e atrasassem no Brasil, na célebre “Semana de 22”. Coube a dois arquitetos, Lúcio Costa e Gregori Warchavchik, lançarem nesse evento as bases do modernismo arquitetônico, em tom de vanguarda (GONÇALVES, 2022). Apesar disso, custou um extenso lapso temporal até surgirem as primeiras edificações inspiradas no novo modelo. Na cidade do Recife, um marco inaugural do modernismo arquitetônico foi o Edifício Holiday, construído no bairro de Boa Viagem e considerado um dos primeiros arranha-céus de Pernambuco. De acordo com Lucena e Leite (2021, p. 196-197), o conceito apresentado para o projeto predial foi o “mínimo existencial”, isto é, buscou-se ampliar a moradia a partir de dimensões mínimas, privilegiando-se o que os autores intitularam de “habitação coletiva de larga escala”. Por tal razão é que o aludido edifício foi projetado em 17 andares, contendo 65 apartamentos com um quarto e 34 com dois quartos, sendo, ao total, 476 unidades, com capacidade de ocupação estimada em 3 mil moradores.

Muito embora a finalidade, a princípio, fosse contornar o adensamento populacional por meio da verticalização da cidade, não se pode olvidar que tal estrutura tinha destinatários específicos, quais sejam a classe média e alta recifense. A ideia da administração municipal, à época, era expandir a malha urbana da Zona Sul, com destaque para a área litorânea, em detrimento das habitações próximas ao rio Capibaribe. Inclusive, a finalidade do projeto arquitetônico, inicialmente, era de servir como casa de veraneio, somente sendo modificada quando ocorreu a mudança dos perfis dos seus residentes. Dito de outra forma e à vista disso, parte considerável da cidade foi pensada pelas e para as média e alta burguesias, o que perpetua, nos dias atuais, o déficit habitacional e a segregação socioespacial amargados no município do Recife. No momento em que esse público-alvo abriu mão de residir no edifício, deu-se o primeiro passo ao lamentável fim do notório projeto modernista ora sob exame.

Os dados do Plano Habitacional do Município do Recife e o incontestado déficit de moradia

A importante digressão histórica anteriormente desenvolvida ajuda a entender como se chegou ao lamentável cenário habitacional, que estampa as manchetes jornalísticas frequentemente e que tem no Edifício Holiday um fatídico e célebre exemplo. Não obstante às disposições constitucionais, no que concerne ao direito à moradia digna, observa-se na realidade recifense — especialmente por meio de dados — uma incontestada violação a esse direito fundamental. Tal assertiva é comprovada, também, pela tardia aprovação do Plano Local de Habitação de Interesse Social (PLHIS),

instrumentalizada através da Lei municipal n. 18.863/2021, as quais se deram apenas nos anos de 2019 e 2021, respectivamente.

Trata-se o PLHIS, nesse contexto, de um documento de origem administrativa, o qual abarca um amplo conjunto de indicadores, objetivos, metas e ações que, dentro de um prazo determinado, qualificam os instrumentos de planejamento e gestão dos estados, Distrito Federal e municípios para a área de habitação de interesse social, conforme a redação do § 2º do art. 2º da Resolução n. 2, do Conselho Gestor do Fundo Nacional de Habitação de Interesse Social (CGFNHIS), de 24 de agosto de 2006. Com efeito, está previsto em tal resolução que a realização do diagnóstico urbano é uma etapa essencial para a compreensão das necessidades espaciais e, conseqüentemente, para a correta adoção de políticas habitacionais. Reconhecendo, ainda, as especificidades regionais e as demandas de cada município, o PLHIS não estabelece um conteúdo mínimo obrigatório e, com isso, permite que cada administrador público se atente aos problemas urbanísticos à sua volta.

Em particular, no mapeamento de diagnóstico elaborado pelo município do Recife através do PLHIS, constatou-se uma série de problemáticas envolvendo a questão urbana, tais como: moradias do tipo palafitas, áreas de morro, falta de saneamento básico e drenagem sanitária inadequada, esgotos a céu aberto, rachaduras dos conjuntos habitacionais, dentre outros. Nos dados apresentados no PLHIS, constatou-se que 53% da população vivia em condições precárias de habitabilidade, ou seja, mais da metade dos recifenses não possuía uma residência minimamente digna. Outrossim, considerando o quantitativo de domicílios precários, a coabitação não voluntária, o ônus excessivo com aluguel e o adensamento excessivo em imóvel alugado, observou-se a existência de

um déficit habitacional estimado em 71.160 moradias. Destas, 4.725 foram avaliadas como sendo residências improvisadas, precárias ou rústicas – aqui, pode-se incluir o Edifício Holiday, considerando a precariedade dessa construção (RECIFE, 2017, p. 30).

Tabela 1. Déficit habitacional na cidade do Recife em números.

ANOS	Estimativa do Déficit Habitacional Total					% a ser reduzido
	Domicílios precários (rústicos + improvisados) (1)	Coabitação (não voluntária) (2)	Ônus excessivo com aluguel (3)	Adensamento excessivo em imóvel alugado (4)	Déficit Habitacional Total (1) + (2) + (3) + (4)	
2000	8.676	30.745	13.545	4.901	57.867	
2010	6.063	30.888	21.490	5.410	63.851	
TGAC*	-3,50	0,05	4,7	1,0		
2011	5.851	30.903	22.500	5.464	64.718	
2012	5.646	30.919	23.557	5.519	65.641	
2013	5.448	30.934	24.664	5.574	66.621	
2014	5.258	30.950	25.823	5.630	67.661	
2015	5.074	30.965	27.037	5.686	68.762	
2016	4.896	30.981	28.308	5.743	69.928	
2017	4.725	30.996	29.638	5.800	71.160	
2027	0	7.749	7.409	1.450	16.609	100% e 25%
2037	0	7.749	7409	1.450	16.609	25%

Fonte: Recife, 2017.

É importante que se diga que as problemáticas mapeadas pelo diagnóstico do PLHIS, infelizmente, estão longe de ser solucionadas, pois, nada obstante os pontos positivos trazidos pela Lei n. 18.863/2021, responsável por instrumentalizar as políticas públicas de habitação no Recife, nota-se que as metas ali estabelecidas pela administração municipal estão muito aquém do ideal, tendo em vista os alarmantes números. Meramente a título de exemplo do que se afirmou, menciona-se que é prevista a redução de 25% desse déficit habitacional somente a partir do ano de 2037 (RECIFE, 2017, p. 31). Em outros termos, será necessário um

intervalo temporal de aproximadamente duas décadas para sanar apenas um quarto do déficit habitacional. É uma atuação, de fato, bastante tímida e omissiva do poder público.

Por isso, são perceptíveis os obstáculos ao acesso à habitação digna vivenciados pela população vulnerável da cidade do Recife, surgidos desde os idos da colonização e mantidos pela omissão do ente estatal no projeto de modernização. Neste cenário, o Edifício Holiday se apresenta como um autêntico símbolo do descaso público, o qual espera-se mudar com as novas diretrizes, planejamento e metas da política habitacional.

O Direito ao patrimônio cultural na Constituição da República Federativa do Brasil de 1988

A preocupação com a preservação do patrimônio cultural na realidade brasileira paulatinamente ganhou espaço nas Cartas políticas, destacando-se a importância do capítulo integral sobre a tutela do meio ambiente em 1988, no qual a memória foi ressaltada como dever estatal e igualmente um compromisso de toda a sociedade.

Segundo consta no portal eletrônico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), o patrimônio cultural é entendido como um complexo de bens móveis e imóveis existentes em um país, cuja conservação é de interesse de toda a sociedade, considerando o seu valor enquanto contribuição à formação cultural e sua vinculação à memória nacional (BENS..., 2022). Nesse espeque, de acordo com as lições de Dantas (2015, p. 38-39), há uma distinção entre o patrimônio cultural e o patrimônio cultural

acautelado: enquanto este é objeto de proteção especial pelo ente estatal, aquele não o é.

O direito positivo brasileiro, por conseguinte, delimita o âmbito de atuação do Estado no que concerne ao patrimônio cultural com proteção especial (leia-se acautelado) através da regulação contida no art. 216 da Constituição de 1988. Tal norma conceitua como patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, considerados em conjunto ou individualmente, desde que sejam fundamentais para a manutenção da identidade, memória e ação dos diversos grupos formadores da sociedade brasileira. Dentre esses elementos eleitos e protegidos pela Carta Cidadã, destaca-se, pioneiramente, a presença dos bens imóveis. Estes, antes vistos exclusivamente sob a ótica privatista do direito à propriedade; agora, com o advento do Estado social e com a positivação do princípio da função social da propriedade, que prioriza o interesse da coletividade em detrimento do particular, passam a ter um valor que transcende o proprietário e se torna de interesse de toda a sociedade, justificando-se, dessa maneira, as intervenções ocasionalmente realizadas pelo poder público.

Em relação à proteção dos bens imóveis como patrimônio cultural, cabe ainda mencionar que os incisos IV e V do art. 216 do texto constitucional qualificam as edificações e os conjuntos urbanos como patrimônios de interesse público. Na sequência, no parágrafo 3º do artigo mencionado, cuidou o legislador de atribuir ao poder público, sem discriminar o ente responsável — logo, de competência comum —, o dever de promover e proteger tal patrimônio cultural, através de instrumentos administrativos do inventário, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, sem prejuízo de outras medidas pertinentes.

Conforme exposto alhures, existem diversos instrumentos administrativos aptos a operacionalizar o comando constitucional, isto é, a efetivar a proteção do patrimônio cultural. Dentre tais, um de grande valia, especialmente para as edificações e construções prediais, é o tombamento, o qual é um instrumento jurídico forjado pelo Decreto-Lei n. 25, de 30 de novembro de 1937 (BRASIL, 1937). Resumidamente, entende-se por tombamento o procedimento pelo qual o ente estatal reconhece oficialmente que determinadas “coisas” possuem valores culturais intrínsecos, de modo que é dever desse ente e da sociedade a sua preservação contra a degradação e a aniquilação (RABELLO, 1981, p. 2-7).

De acordo com informações contidas no sítio eletrônico do Iphan, na aba “Perguntas Frequentes”, os três entes federados, a saber a União, Estados e Municípios, poderão, de acordo com leis específicas ou da legislação federal, efetuar o tombamento a pedido de qualquer pessoa física ou jurídica, de órgãos responsáveis pela preservação ou, até mesmo, de ofício (PERGUNTAS..., 2022). Isso posto, limitando-se apenas às edificações em consideração ao objeto deste estudo, afirma-se que existem efeitos peculiares ao bem imóvel quando tombado. No magistério de Rabello (1981, p. 15-18), tem-se como consequências desse procedimento a formação de uma área de proteção nas intermediações do objeto protegido, como forma de garantir sua correta apreciação enquanto bem cultural. Ou seja, com base nisso, é possível que o poder público proíba qualquer óbice que restrinja a sua visibilidade ou termine por depreciar o seu valor histórico. Por outro lado, é importante frisar que o tombamento de imóveis os quais pertençam à pessoa física ou jurídica de direito privado não

interfere no direito à propriedade, muito menos implica em desapropriação, segundo o Iphan.

Na verdade, o que se busca é a proteção do bem e não a sua inutilização, de tal modo que ao proprietário será lícito vender o imóvel, alugá-lo, promover mudanças em sua estrutura sem prejuízo de outras atividades, desde que o órgão responsável seja notificado para conhecimento e aprovação. Além do mais, em caso de qualquer danificação, há possibilidade de sanção do responsável, inclusive com a equiparação do delito praticado a crime nacional, nos termos da legislação de regência.

Nessa linha, o supracitado Decreto-Lei n. 25/37, no art. 19, determinou, também, que, não havendo recursos capazes de promover as obras de conservação e reparação da coisa tombada, o proprietário deverá levar ao conhecimento do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no âmbito da União, sob pena de aplicação de multa estimada no dobro do valor do dano, se inerte. Em decorrência do artigo anterior, estabeleceu-se que, existindo necessidade de realização de obras no bem tombado, é dever do ente estatal executá-las, à custa da União, para salvaguardar o patrimônio cultural, nos termos dos § 1º e 3º do art. 19.

Concebe-se, portanto, que o texto constitucional não só reconheceu a proteção jurídica sobre as propriedades urbanísticas com relevância cultural, como também atribuiu tal dever de conservação aos entes federados, concorrentemente, inclusive com a possibilidade de execução de obras de reparação a expensas da União. Para operacionalizar tal mandamento, foram criados diversos instrumentos administrativos e jurídicos, dentre os quais está o tombamento, o qual cumpre notória função de conservação e proteção.

O duplo descaso estatal com o Edifício Holiday: violação à moradia e ao patrimônio cultural

Aos 13 de março de 2019, por determinação da 7ª Vara da Fazenda Pública da Capital, em sede de tutela antecipada, em ação interposta pelo Município do Recife, n. do processo 0013676-17.2019.8.17.2001, o Edifício Holiday foi completamente desocupado e interditado. No entanto, antes de tal lastimável desfecho, é importante se compreender que a história do edifício é marcada por uma sequência de descasos à margem do poder público, os quais contribuíram para a situação crítica que ora fundamentou a decisão comentada.

O prédio, anteriormente projetado para atender a alta burguesia recifense, com o transcurso temporal, transformou-se em uma notável “favela verticalizada”, isto é, tornou-se uma ocupação, predominantemente, de indivíduos das classes humildes. Conforme comentam Lucena e Leite (2021, p. 197-199), o desenvolvimento da cidade do Recife, especialmente da classe abastada, deu-se nos entornos do Rio Capibaribe e, por tal razão, ocorreu uma rejeição ao conceito pioneiro proposto pelo Edifício Holiday. Em contrapartida, não se pode olvidar que circulavam boatos, à época, de que os senhores da alta elite pernambucana utilizavam os apartamentos como pontos de encontros com suas amantes e também como uma espécie de prostíbulo. Associado ao estigma, os constantes crimes de roubos, tráfico de entorpecentes e homicídios, além dos incêndios, contribuíram para o preconceito e a rejeição em relação ao prédio e, conseqüentemente, provocaram

a migração da classe média e rica para outras construções prediais inauguradas na Zona Sul (ALVES, 2019).

Com efeito, a mudança de perfil dos residentes, os quais, sem o amparo do Estado, não poderiam arcar com as despesas relativas a uma moradia em um dos metros quadrados mais caros de Pernambuco, somada à supervalorização de outros prédios na faixa litorânea do bairro de Boa Viagem — indiferentes à situação do Holiday — condenaram tal preciosidade arquitetônica moderna ao desprestígio social e ao sucateamento. Destarte, além desses problemas que se arrastaram por anos, na liminar deferida em 2019, o Poder Judiciário também considerou como inapropriados as instalações elétricas, classificadas como de alta probabilidade de incêndio; problemas na estrutura, com rebocos e ferrugens expostas; o acúmulo de lixo, que poderia servir como matéria para combustível; entre outros problemas.

Pois bem, tomados tais pontos como norte, finalmente tem-se os elementos necessários para a defesa da tese aqui ventilada, qual seja, que a situação precária na qual se encontra o Edifício Holiday, na atualidade, causa um duplo grau de violação à Constituição — nos âmbitos de moradia e patrimônio cultural — através da omissão do poder público.

Em relação à moradia, expôs-se alhures que é ela direito assegurado no art. 6º da Constituição de 1988 e impõe um dever de ação ao ente estatal, um fazer, para assegurá-la aos brasileiros não apenas o acesso à habitação, mas, sim, à habitação digna. Conforme os dados do PLHIS (RECIFE, 2017), é perceptível o grave déficit habitacional do Recife, no qual se inclui o Edifício Holiday, caracterizado como uma moradia precária. Não obstante às diversas inspeções realizadas por órgãos do próprio ente estatal e cons-

tatações dos riscos à vida e à segurança dos habitantes ao longo dos anos, em momento algum as administrações municipal e estadual buscaram solucioná-los, seja por meio de reformas na estrutura ou no suporte financeiro aos moradores para subsidiar a sua permanência. A despeito de ser o Holiday um edifício gerido por sujeitos privados, o direito à moradia goza de *status* constitucional, de sorte que impele ao Estado um fazer ativo, uma ação de garantir que exista uma moradia digna para os cidadãos. Desse modo, a crise habitacional experimentada pelos moradores do Edifício Holiday, os quais tiveram que deixar as suas residências sem qualquer expectativa de retorno, personifica a omissão estatal no que concerne à efetivação do direito à moradia, que tem a permanência no local em que se reside como uma de suas faces.

Para além disso, a omissão do poder público quanto à gestão do aludido condomínio fere, também, o direito ao patrimônio cultural e à memória da população recifense. Como já referenciado, o Edifício Holiday é um marco inaugural da arquitetura modernista em Pernambuco. Com o seu surgimento, criou-se não apenas um arranha-céu, mas sim um novo estilo de existência atrelado à ocupação da faixa litorânea da Zona Sul da cidade, ao desenvolvimento residencial e empresarial nas regiões ao entorno do edifício e à produção de uma microeconomia de produtos e serviços voltados aos usuários da praia de Boa Viagem.

Ou seja, o Edifício Holiday é um bem material que é portador da identidade, ação e memória de um segmento formador da sociedade pernambucana, enquadrando-se nos termos do art. 216 da Constituição de 1988. Sem embargo, tal relevância cultural e histórica não é visualizada nas ações do ente estatal, especialmente da administração municipal, ao longo dos 65 anos do prédio. Apesar

do art. 216, § 1º, da Constituição de 1988, recomendar uma série de medidas para a promoção e proteção do patrimônio cultural, inclusive possibilitando a atuação de ofício pelo poder público, como no caso do tombamento para resguardar a proteção do bem cultural, com grande utilidade às edificações, nada foi feito e, desta omissão, o condomínio foi condenado às péssimas condições que se notam atualmente e que o desvalorizam.

No seu surgimento, o Holiday foi uma representação simbólica da modernidade, do progresso, do conforto e da moradia digna e racional; em suma, uma autêntica esperança em dias melhores. Com o passar dos anos, no entanto, a condição da estrutura predial que se verifica na atualidade sintetiza a má condução de políticas públicas na cidade do Recife, que atentam contra o direito à moradia e ao patrimônio cultural.

Conclusão

Consoante à exposição empreendida ao longo deste estudo, observou-se que a Constituição Federal de 1988, atenta às mudanças socioeconômicas ao longo do século XX, instituiu um conjunto de direitos individuais e sociais, entre os quais é possível destacar o direito à moradia e ao patrimônio cultural. Por serem direitos fundamentais aos sujeitos, o poder público (leia-se entes federados) é constrangido a atuar ativamente em prol do interesse da sociedade, realizando a prestação de ações positivas. No que tange à moradia, foi explanado que é dever do ente estatal assegurá-la; e quanto ao patrimônio cultural, o ente deve conservá-lo e promovê-lo. Nessa senda, trazendo às luzes constitucionais a situação na qual se encontra o célebre Edifício Holiday, marco

temporal da arquitetura moderna pernambucana, contata-se que há um duplo grau de violação à Constituição de 1988, por meio da omissão do Estado.

Relativo à moradia digna no Recife, percebe-se que a administração executiva do município permaneceu inerte quanto à efetivação de políticas públicas habitacionais até o ano de 2021, oportunidade em que aprovou a Lei n. 18.863/2021. Apesar disso, as metas ali traçadas são tímidas em face do déficit de habitação. Nesse contexto, é certo que o direito à moradia não se limita apenas à construção de moradias populares, mas também a assegurar a permanência em um local através de reformas estruturais e transferências de subsídios aos moradores de edificações precárias. Assim, analisando o objeto do presente texto, constata-se que, mesmo sendo dever do Estado garantir a moradia digna, o poder executivo municipal nada fez para evitar o sucateamento do Edifício Holiday, resultando em uma perda de três mil moradias. De outra banda, verificou-se que a inércia dos entes federados na utilização da técnica de tombamento de imóvel, prevista no art. 216 da Constituição de 1988, para a preservação daquele patrimônio cultural contribuiu para a depreciação da obra artística moderna comentada. Com efeito, sem o seu devido reconhecimento formal perante o poder público, o Holiday, além de não gozar da proteção especial destinada ao patrimônio cultural, equiparando-se, na prática, a qualquer imóvel privado, também vê obstada a transferência de recursos públicos para a restauração da estrutura predial.

Por todo o exposto, conclui-se que, concernente à precarização do Edifício Holiday, há uma dupla violação a direitos, através da omissão da administração pública, previstos na Carta Cidadã e que demandam, urgentemente, um fazer ativo dos entes federados.

Referências

ALVES, P. Da inovação à degradação: Holiday representa marco arquitetônico e social para o Recife. *G1 PE*, Recife, 21 mar. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2019/03/21-da-inovacao-a-degradacao-holiday-representa-marco-arquitetonico-e-social-para-o-recife.ghtml>. Acesso em: 17 maio 2022.

BENS tombados. *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (Iphan), Brasília, 2022. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/126>. Acesso em: 15 set. 2022.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Senado Federal, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 15 maio 2022.

BRASIL. Decreto-Lei n. 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1937. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 15 maio 2022.

CAMPOS, D. L. de. *Lições de direitos da personalidade*. Coimbra: Coimbra Editora, 1995.

CASTELLS, M. *A questão urbana*. Tradução: Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2000. 590 p.

DANTAS, F. S. O patrimônio cultural protegido pelo Estado brasileiro. In: CAMPOS, J. B.; PREVE, D. R.; SOUZA, I. F. de (orgs.). *Patrimônio cultural, direito e meio ambiente: um debate sobre a globalização, cidadania e sustentabilidade*. Curitiba: Multideia, 2015. v. 1, p. 38-39. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/texto_especializado.pdf. Acesso em: 20 maio 2022.

FARIAS, A. G. O. Panorama dos Edifícios Modernos no Centro do Recife - PE. *Portal de Trabalhos Acadêmicos*, Recife, v. 6, n. 1, 12 abr. 2022. Disponível em: <https://revistas.faculdedamas.edu.br/index.php/academico/article/view/2253>. Acesso em: 15 maio 2022.

GOMES, F.; OLIVEIRA, S. Coelho, Mustardinha e Entra Apulso: três histórias de resistência e luta pela moradia no Recife. In: ALVES, M. (org.). *Prezeis em revista*. (Coleção Cadernos CENDHEC – Vol. 18). Recife: CENDHEC, 2005. p. 40–47. Disponível em: https://www.suelourbano.org/wp-content/uploads/2017/09/Cendhec-revista_prezeis.pdf. Acesso em: 15 set. 2022.

GONÇALVES, M. A. A presença tímida, mas impactante, da arquitetura na semana de 22. *Casa Vogue*, São Paulo, 16 fev. 2022. Arte. Disponível em: <https://casavogue.globo.com/LazerCultura/Arte/noticia/2022/02/presenca-timida-mas-impactante-da-arquitetura-na-semana-de-22.html>. Acesso em: 15 maio 2022.

RECIFE, Prefeitura Municipal de. *Plano Local de Habitação de Interesse Social – PLHIS/RECIFE: PRODUTO 03 - Estratégias de Ação*. 19 dez. 2017. 49 slides. Disponível em: https://conselhodacidade.recife.pe.gov.br/sites/default/files/2020-12/PLHIS%20-%20Produto%2003%20-%20AP%20CONCIDADE%2019-12-2017_0.pdf. Acesso em: 16 maio 2022.

LUCENA, V.; LEITE, J. O mundo fora do lugar: a trajetória de degradação do Edifício Holiday sob a perspectiva do espaço social bourdieusiano. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, Braga, v. 8, n. 1, p. 193-214, 2021. Disponível em: <https://rlec.pt/index.php/rlec/article/view/3218>. Acesso em: 21 maio 2022.

MORAIS, J. L. B. de. *Do direito social aos interesses transindividuais: o Estado e o Direito na ordem contemporânea*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 1996. 247 p.

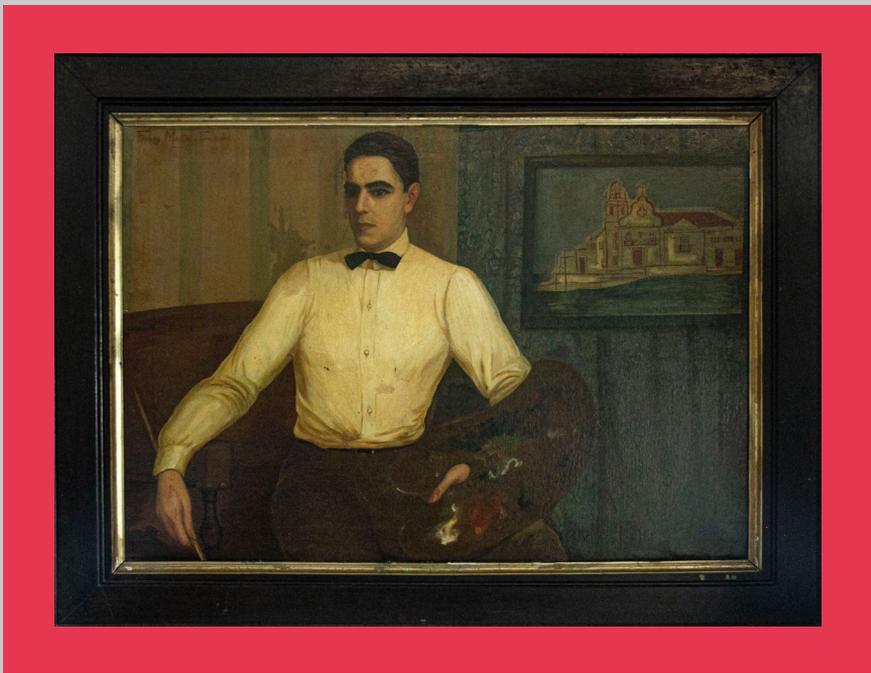
PERGUNTAS frequentes. *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)*, Brasília, 2022. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/perguntasFrequentes?categoria=9>. Acesso em: 15 set. 2022.

RABELLO, S. Tombamento e proteção aos bens culturais. In: PESSOA, Á. (org.). *Direito do urbanismo*. Rio de Janeiro: Liv. Técnicos e Científicos, IBAM, 1981.

ROBERTS, B. R. Globalization and Latin American Cities. *International Journal of Urban and Regional Research*, Oxford, Reino Unido, v. 29, n. 1, p. 110-123, mar. 2005.

SILVA, José Afonso da. *Curso de direito constitucional positivo*. 38. ed. São Paulo: Malheiros, 2015.

SOUZA, S. I. N. de. *Direito à moradia e de habitação: análise comparativa e suas implicações teóricas e práticas com os direitos da personalidade*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2004. 367 p.



Fedora Monteiro Fernandes - Retrato do pintor Joaquim do Rego Monteiro (sem data).
Foto: Maria Clara Costa/Centro Cultural Benfica.



ESTUDOS
UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura



Estudo

Texto de autor convidado. Recebido em 5 set. 2022: Aprovado em: 20 out. 2022.

OLIVEIRA, Giuseppe Roncalli Ponce Leon de. Joaquim Inojosa e a divulgação do Modernismo na Argentina: cartas de Bráulio Sánchez-Sáez e Luis Emilio Soto (1925). *Estudos Universitários: revista de cultura, UFPE/Proexc, Recife*, v. 39, n. 2, p. 213-242, jul./dez. 2022.

<https://doi.org/10.51359/2675-7354.2022.256351>

ISSN Edição Digital: 2675-7354



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição 4.0 Internacional.

Joaquim Inojosa e a divulgação do Modernismo na Argentina: Cartas de Bráulio Sánchez-Sáez e Luis Emilio Soto (1925)

Joaquim Inojosa and the promotion of Modernism in Argentina: Letters from Bráulio Sánchez-Sáez and Luis Emilio Soto (1925)

Giuseppe Roncalli Ponce Leon de Oliveira

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

Doutor em História Social

E-mail: giuseppedeoliveira9@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-0374-3355>

 <http://lattes.cnpq.br/3049179956990311>

Resumo

Ao se falar da efervescência cultural ocorrida em Recife em meados da década de 1920, não podemos esquecer-nos de Joaquim Inojosa, jornalista e estudante da Faculdade de Direito do Recife, que, em 1924, escreveu a plaquete *A Arte Moderna*, carta/panfleto que repercutiu em todo o Nordeste. No ano de 1925, Inojosa publicou *O Brasil Brasileiro*. Nesse texto, o autor convida a sua geração a construir uma obra de arte “brasileira” antes que o estrangeiro, mais poderoso, obrigasse-nos a aceitar uma que não nos pertencesse. Não podemos deixar de levar em consideração o valor documental dessas obras, em especial do Movimento Modernista em Pernambuco, que consiste em um grande dossiê que traz à luz crônicas, artigos da imprensa e o mais importante para o nosso estudo, ou seja, a sua correspondência com os dois escritores argentinos que aqui enfatizamos: Bráulio Sánchez-Sáez e Luis Emilio Soto, abordando a atuação de Joaquim Inojosa frente à divulgação do Modernismo na Argentina. Percebe-se que havia o estabelecimento de uma rede de sociabilidade

entre Câmara Cascudo, Inojosa, Sáez e Soto, por meio da qual temas, projetos e intenções eram compartilhados. Com efeito, testemunhamos que, ao longo da primeira metade do século XX, é possível ver nascer a percepção de que a América Espanhola estava apta a desenvolver seus próprios “meridianos intelectuais”, podendo as nações que a integravam buscar inspiração e referência umas nas outras e não apenas no Velho Mundo, cujo modelo foi, por muito tempo, tomado como única possibilidade de superação da “barbárie” local

Palavras-chave: Joaquim Inojosa. Modernismo. Correspondência. Argentina.

Abstract

When talking about the cultural effervescence that took place in Recife in the mid-1920s, we cannot forget Joaquim Inojosa, a journalist and law student at the Law School of Recife, who, in 1924, wrote the book *A Arte Moderna*, a letter/pamphlet that had repercussions throughout the Northeast of Brazil. In 1925, Inojosa published *O Brasil Brasileiro*. In this text, the author invites his generation to make a “Brazilian” styled art before the more powerful foreigner forced us into accepting one that did not belong to us. We cannot overlook the historical value of these works, especially the *Movimento Modernista em Pernambuco*, which consists of a large dossier which brings to light chronicles, press articles and the most important subject for our study, that is, his correspondence with the two Argentinian writers that are emphasized here: Bráulio Sánchez-Sáez and Luis Emilio Soto, addressing the role of Joaquim Inojosa in the dissemination of Modernism in Argentina. We perceive that there was the establishment of a social network between Câmara Cascudo, Inojosa, Sáez and Soto, through which themes, projects and intentions were shared. Indeed, we acknowledge that, throughout the first half of the 20th century, it is possible to testify the birth of the perception that Spanish America was able to develop its own “intellectual meridians”, and that its nations could seek inspiration and reference in each other and not just in the Old World, whose model was, for a long time, taken as the only possibility of overcoming the local “barbarism”

Keywords: Joaquim Inojosa. Modernism. Correspondence. Argentina.

Ao se falar da efervescência cultural ocorrida em Recife em meados da década de 1920, não podemos esquecer-nos de Joaquim Inojosa, jornalista e estudante da Faculdade de Direito do Recife, Pernambuco, que, em 1924, escreveu a plaquete *A Arte Moderna*, carta/panfleto que repercutiu em todo o Nordeste. A carta dava um destaque especial a Graça Aranha (em virtude do discurso de rompimento deste com a Academia Brasileira de Letras), historiava a semana de 1922, informava sobre o movimento em Pernambuco, falava de suas primeiras repercussões no Pará e no Rio Grande do Norte e apelava para que a Paraíba (especialmente o grupo da revista *Era Nova*, a quem a carta era dirigida) aderisse ao Modernismo. A importância da carta reside no fato dela ter divulgado o Modernismo no Nordeste e de ter exposto o que se passava no Nordeste/Norte do Brasil (ARAÚJO, 1995, p. 13; AZEVEDO, 1996, p. 61-62; OLIVEIRA, 2019, p. 70).

Durante o ano de 1922, a par de uma grande agitação política que abalava o país, desenvolvia-se, sobretudo nos setores oficiais, um largo movimento de propaganda em torno das comemorações do centenário da Independência do Brasil. Tais fatos, somados à dificuldade de comunicação entre os diversos estados, retardaram a divulgação do Modernismo em solo brasileiro. Ademais, como as ligações das províncias se davam mais diretamente com o Rio de Janeiro, então capital da República, a circunstância da Semana de Arte Moderna ter sido realizada em São Paulo em nada ajudou a sua divulgação.

Justamente para participar do 1º Congresso Internacional de Estudantes, por ocasião das festas do centenário da Independência, partia do Recife para o Rio de Janeiro, em agosto de 1922, uma comitiva de discentes. O secretário dessa comitiva era o jovem

estudante e jornalista Joaquim Inojosa. A bordo do *Curvelo*, pôde ele, juntamente com Raul Bopp¹ – que deixava o Recife –, tomar contato com a obra de António Ferro, pois a esposa deste, a poetisa Fernanda Castro, emprestava-lhes as obras do escritor futurista português. “Todas as noites”, escreveria Joaquim Inojosa em 1923, “realizávamos horas literárias. E ouvíamos a sua voz, no ritmo verde da poesia”. Esse teria sido o seu primeiro contato com o Futurismo, antecipando o que viria a acontecer em São Paulo (AZEVEDO, 1996, p. 41; OLIVEIRA, 2019, p. 71):

Nessas deliciosas horas de arte, de estilo, de vibração, Fernanda Castro, espôsa de António Ferro, declamará versos de sua lavra. É poetisa que se libertou das fórmulas antigas. Não vai dizer o que D.^a Rosalina disse.

Conheci-a a bordo do “Curvelo”, de viagem ao Rio. Ela nos pôs em contato mais direto com António Ferro, emprestando-nos obras que Raul Bopp devorara com a sua satisfação de boêmio intelectual e a sua cabeleira de filho legítimo das musas.

Tôdas as noites realizávamos horas literárias. E ouvíamos a sua voz, no ritmo verde da poesia (INOJOSA, 1968b, p. 28).

Em 1923, refletia Joaquim Inojosa em uma de suas crônicas: “Viajar ao Sul e não visitar São Paulo é cometer um erro; maior erro ainda, visitando São Paulo, não estudar a sua intelectualidade, especialmente seus novos” (INOJOSA, 1968b, p. 47). Assim é que do Rio ele foi a São Paulo, debaixo de certa apreensão, que logo seria desfeita. Procurando conhecer colegas de profissão, foi à redação do *Correio Paulistano*, onde o recebeu Menotti del Picchia:

1. Em nota, Inojosa informou que Raul Bopp, embora não integrasse a “embaixada”, seguia no mesmo navio, despedindo-se de Recife, onde estudara (INOJOSA, 1968, p. 28).

“Franco olhar de alegria”, recordaria Inojosa, “recebeu-me como se conhecidos fôramos”. Menotti falou-lhe de São Paulo e falou de literatura: “Em sessenta rápidos minutos havia destruído uma literatura e erguido sobre as cinzas dos livros empoeirados um templo moderno, onde ajoelhou e rezou fervorosamente o Evangelho Novo, o Credo de hoje”. Teria sido esse o seu ponto de partida para o contato com os modernistas. De fato, ainda na redação do *Correio Paulistano*, Inojosa é apresentado, por Menotti, a Oswald de Andrade, que se encarregou de catequizar o neófito sobre o “novo Evangelho da Arte”. Eles discutiram sobre o momento literário de Pernambuco, confessando o crítico literário pernambucano que, em Recife, eram todos... “passadistas” (AZEVEDO, 1996, p. 41-42; INOJOSA, 1968b, p. 20; OLIVEIRA, 2019, p. 72).

Os contatos se sucederam. Inojosa visitou Guilherme de Almeida no escritório de advocacia de seu pai. A “camaradagem” logo se transformaria em “amizade sincera e inquebrantável solidariedade intelectual” (INOJOSA, 1968b, p. 154). O jornalista também é convidado para uma visita ao ateliê de Tarsila do Amaral, onde passou uma “tarde de arte” juntamente com outros intelectuais paulistas; Anita e Tarsila pintaram o seu retrato; e ele ainda recebeu “um punhado de livros novos”, como escreveu o correspondente do *Jornal do Commercio* de Recife, em crônica publicada neste jornal, em 20 de outubro de 1922. O estudante também participou de uma reunião noturna do grupo de *Klaxon*, na casa de Mário de Andrade (AZEVEDO, 1996, p. 42; OLIVEIRA, 2019, p. 73):

Não se mede facilmente a importância dessa movimentação intelectual de São Paulo. Ali os propulsores principais trabalham muito com um espírito de solidariedade inquebrantável. Não desperdiçam talento em noitadas inúteis. Reúnem-se sempre; discutem, e dêsse trocar de idéias, idéias novas surgem. Numa dessas horas de arte em casa de Mário de Andrade (primeiro andar silencioso, mesas, estantes, revistas de arte, livros, quadros modernos pelas paredes): Oswald de Andrade lê capítulos fortes do segundo volume da ‘Trilogia do Exílio’, revelando na fisionomia o poder de observação da sua inteligência privilegiada; Mário de Andrade diz trechos de uma conferência sobre a poesia moderna; Menotti e Guilherme recitam com perfeição e encanto; Rubens de Morais critica obras de arte, com todo o entusiasmo de seu talento mômico; [...] até alta madrugada, vendo-se lá fora o cair lento e sensual da garoa... (INOJOSA, 1968b, p. 11).

O jovem crítico pernambucano estava de todo contagiado pelo entusiasmo dos paulistas. Seu comportamento é o de um convertido, logo ungido apóstolo, predestinado a pregar entre os “gentios” a mensagem do “credo novo”. O deslumbramento impedia-o de assumir uma posição crítica diante dos fatos que presenciava, diante das ideias que assimilava. Não importava discutir o conteúdo da mensagem ou, quem sabe, a sua aplicabilidade, mas difundir a nova mensagem, consubstanciada, na tarefa de destruir o passadismo, como agiam, segundo ele entendeu, os “klaxistas” de São Paulo. E é isso que fez tão logo chegou a Pernambuco (AZEVEDO, 1996, p. 42; OLIVEIRA, 2019, p. 74), como também conclamou a *Era Nova* a ser a “klaxon parahibana”:

E’ em síntese, essa a situação do movimento moderno no Recife. Resta-me, agora, pedir que a Parahiba nos acompanhe.
[...]

Porque, ou a Parahiba se filia ao movimento renovador, ou em arte ficará no Morro do Castello da antiguidade.

[...]

Está decretada, ahi tambem, a fallencia da arte antiga.

Seja a *Era Nova* o porta-voz de todos os clamores de renovação, e assim terá cumprido a sua mais nobre finalidade.

Seja a *Klaxon* parahibana (INOJOSA, 1984, p. 39).

De um modo geral, pode-se considerar que, em concomitância com outras situações regionais, o ano de 1924 foi um marco na história da divulgação do Modernismo no Nordeste brasileiro, onde a cidade do Recife desempenhou o papel de núcleo da vida cultural da região. Assim, quando Inojosa publicou *A Arte Moderna*, a importância histórica da carta residiu também no fato dela ter divulgado o movimento, além de servir como documentário sobre os eventos da época, do ponto de vista de seu autor como agitador cultural (ARÁUJO, 2022, p. 381).

No ano de 1925, Joaquim Inojosa publicou a plaquete *O Brasil brasileiro*, palestra realizada a convite da diretoria da *Société Foot-Ball Club*, em Moreno, Pernambuco. Nesse texto, o autor convida a sua geração a construir uma obra de arte “brasileira” antes que o estrangeiro, mais poderoso, obrigasse-nos a aceitar uma que não nos pertencesse. Inojosa diz que deveríamos fundar uma literatura inspirada nos nossos costumes e na nossa natureza, uma música que fosse feita de motivos brasileiros estilizados, uma pintura que refletisse as cores de nossas paisagens, uma escultura e uma arquitetura que dissessem dos nossos movimentos e da nossa inquietação, de nossas belezas refletidas através da visão artística (INOJOSA, 1977, p. 132). Inojosa enfatizou que essa condição era o que aconselhava a geração dos modernistas:

É o que aconselha a geração atual, senhores. É o que defendem os modernistas: eles veem que periga, ante a invasão estrangeira, o espírito de brasilidade: lembram que, ao desencadear-se a guerra europeia, o Brasil teve que procurar nas suas fontes de riqueza o necessário para substituir às grandes crises advindas. E clamam pela libertação do Brasil, por sua formação (INOJOSA, 1977, p. 132).

Para o autor, o movimento modernista havia se iniciado por onde, realmente, deveria começar: pelo livro, pelo jornalismo, pelas conferências públicas. A princípio, parecia extravagante, mas fora compreendido, depois, o fim, o ideal defendido por seus propugnadores, como ele próprio. No Brasil, o Modernismo traduziria o espírito de brasilidade que se deveria imprimir às coisas brasileiras. Inojosa acreditava que a agitação dos modernistas nessas batalhas mentais, como nos combates materiais, era utilizada para vencer, e para isso era preciso destruir a velha concepção de arte e cultura brasileira (INOJOSA, 1977, p. 132-133).

Joaquim Inojosa defendeu que o espírito de brasilidade não existia em nossas coisas, e que ao impor este credo, acreditava que somente desse modo, teríamos formado a nossa pátria. Na literatura, significava resgatar o brado não ouvido que, com *O Guarani*, deu o escritor José de Alencar no século XIX. Naquele momento, o jornalista dizia que os modernistas se uniam para o combate, e, embora tivessem que arrasar imensas fortalezas, venceriam decerto, “para prestígio da raça e vitória dos ideais” (INOJOSA, 1977, p. 134).

Inojosa, assim, finalizou sua preleção afirmando que a literatura de imitação não indicava a cultura de um povo, que no Brasil tudo se imitava, quando tudo se poderia criar, que tínhamos inte-

ligência e elementos inspiradores, mas preferíamos os céus da Itália e as ruas da França, a natureza de Portugal ao céu que nos envolvia num delírio indeciso de luz, à natureza que bailava numa fantástica exuberância de cores. Ele afirmou que desdenhar a obra dos modernistas, que desejavam realizar a criação de um “Brasil brasileiro”, era uma inconsciência, e fez um convite aos presentes naquele instante:

Vamos, senhores e senhoras, homens e mulheres, que me ouvis, vamos preparar a nossa pátria. Cabe à mocidade esta missão. Somente os moços têm audácia para esse surto de patriotismo e fé. Sigamos todos à oficina para trabalhar pelo Brasil brasileiro. Vamos vestir o Brasil, para que, no baile do futuro, ele seja o mais inteligente e o mais jovem, o mais forte e o mais elegante, consciente da sua força e dominador pelo seu espírito de cultura e de originalidade.

Somente assim teremos preparado a nossa pátria (INOJOSA, 1977, p. 135).

Como podemos ver, através dessa breve apresentação de *O Brasil brasileiro*, entre nós volta e meia reaparecem o nacionalismo e seu corolário, a recusa do “colonialismo cultural”. No terreno da cultura e das artes, a busca da identidade nacional brasileira teve dois grandes momentos: no século XIX, com o Romantismo, e no século XX, com o Modernismo. Nosso nacionalismo voltou-se, então, contra inimigos mal definidos, oscilando segundo as circunstâncias, misturando etnia, cultura, política e economia, atribuindo aos desígnios funestos de outros todas as nossas dificuldades em encontrar um lugar na cultura internacional. A busca de uma essência nacional, visando a conquistar um lugar honroso

no conjunto das nações, esbarra sempre no paradoxo de reforçar o localismo e o provincianismo, embora o objetivo maior seja provar o valor universal das nossas particularidades. Porém, opondo-se ao “mundo”, a cultura teimosamente nacional se reconhece como menor, como aldeã (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 36).

Os nacionalismos literários latino-americanos, do Romantismo aos dias de hoje, têm essa característica de uma reivindicação que não conhece muito bem os limites dos direitos e das recusas, incorrendo sempre no risco de misturar razões políticas e econômicas com razões estéticas e de querer eliminar um inimigo que, do ponto de vista da história cultural, é constitutivo de sua identidade. Na busca de criar culturas nacionais próprias, as jovens nações latino-americanas encontram-se, pois, em situações paradoxais, sem terem a consciência imediata desses paradoxos. Tal característica aparece claramente ao longo de todo o século XIX e ao decorrer do século XX. Como a dependência cultural tem razões e resultados mais sutis, e por vezes independentes de uma sujeição política e econômica, o primeiro paradoxo dos nacionalismos literários apareceu nas relações dessas novas literaturas com a velha literatura francesa (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 36-37).

Na virada do século XIX para o XX, Paris era, sem contestação, a capital cultural da América Latina. A viagem a Paris, real ou imaginária, era um reencontro e uma busca de identidade. A volta à fonte europeia de eleição (deslocada em relação às fontes anteriores das metrópoles ibéricas) era, ao mesmo tempo, uma tomada de distância necessária para que a origem se tornasse visível em sua identidade própria. No momento da eclosão das vanguardas europeias, foi novamente a França (epicentro do sismo) que revelou aos

latino-americanos as possibilidades estéticas de suas culturas. A valorização da arte primitiva foi assimilada, com reconhecimento de causa, pelos países latino-americanos, que possuíam, em seu patrimônio, as manifestações ainda vivas da arte indígena e as contribuições ativas dos negros africanos. As vanguardas eram cosmopolitas. À medida que as culturas e literaturas locais se constituíam e se afirmavam, as relações idílicas com a França começaram a azedar e numerosas vozes se levantaram contra essa já então chamada dependência (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 38-39).

Entre os anos de 1968 e 1969, Inojosa reuniu, na forma de livro, uma farta documentação composta de matérias de jornais, cartas, trechos de livros, fotografias e depoimentos sobre o Modernismo. A obra *O movimento modernista em Pernambuco* compõe uma coleção de três volumes, contendo um *arquivo* documental dedicado à *geração de sua mocidade* (OLIVEIRA, 2019, p. 104).

Inojosa quis acreditar que a publicação do conjunto de documentos e sua narrativa introdutória, dividida em tópicos intitulados como *roteiro*, *senha*, *desafio*, *adesões*, *colaboradores*, *repercussão*, não constitui uma crítica do movimento. Reveste-se de modéstia e representa-se como relator de uma notícia, mas logo em seguida a perde ao instituir o movimento que desencadeou e dirigiu como o *acontecimento decisivo na vida intelectual de seu estado*. Seu propósito é combater a inclemência do tempo ou propósitos suspeitos. As narrativas davam conta da importância do Movimento Regionalista e da atuação de Gilberto Freyre na década de 1920, sendo estes os propósitos suspeitos combatidos pelo autor (BARROS, 2012, p. 119; INOJOSA, 1968a, p. 31; OLIVEIRA, 2019, p. 104).

O movimento modernista em Pernambuco constitui um apego visceral a um momento histórico, mantendo um grupo de intelectuais como devedores do passado que engendraram e que os engendrou. Pode-se afirmar ainda que a respectiva obra é um trabalho de “enquadramento da memória”, realizado através da seleção, celebração e eternização de determinados feitos e fatos colecionados, que são alçados à categoria de “prova” da veracidade do seu relato; alimentam e forjam, de forma subjetiva e intencional, a construção de imagem positiva de Inojosa, consolidando seu reconhecimento e legado pessoal pelas gerações seguintes (BARROS, 2012, p. 120; OLIVEIRA, 2019, p. 105).

Desse modo, vale o questionamento: sobre que desejo de memória e história atravessaria a publicação da respectiva obra? Natália Barros (2012) nos mostra que o “Inojosa narrador” de sua história parece querer narrar na tentativa de assegurar a continuidade dos tempos históricos; para manter-se vivo nas narrativas de si e dos outros. Nesse sentido, a obra se põe como *lugar de memória*, ou seja, criação não espontânea e portadora de sinais de reconhecimento e de pertencimento desse indivíduo, construído por meio de um diversificado conjunto de ações diretamente ligadas à escrita de si e à constituição de uma memória de si, pois acompanhar a produção da memória de Joaquim Inojosa representa caminhar entre discursos, práticas, representações e temporalidades variadas (BARROS, 2012, p. 27; 31-38; NORA, 1993, p. 13; OLIVEIRA, 2019, p. 105).

Quando publicou seus textos sobre o movimento modernista, o autor tentou afastar os seus interesses particulares, escondendo seu desejo de autopromoção, deslocando o empreendi-

mento para o campo da justiça à memória dos participantes dos acontecimentos da década de vinte (BARROS, 2012, p. 115-116; OLIVEIRA, 2019, p. 105):

Para que não desapareçam os vestígios dos participantes da mocidade pernambucana em tão importante movimento, ponto de partida do Brasil de hoje, é que escrevo este livro.

[...]

Publicando-o nada reivindico para mim. As ideias modernistas, estou certo, atingiriam Pernambuco de qualquer forma, e eu apenas as teria antecipado, pela coincidência de contatos com o grupo de São Paulo em 1922 (INOJOSA, 1968a, p. 32).

Sobre este aspecto, concordamos com Barros (2012) quando esta propõe que é preciso termos como horizonte o caráter autobiográfico das publicações sobre o Modernismo realizadas por Inojosa e desconfiarmos da coerência de seu relato, da sequência de acontecimentos com significado e direção aparentemente lineares, para que não nos conformemos com a ilusão retórica do nosso personagem/autor/narrador e, principalmente, para que possamos inserir esses escritos como uma estratégia de busca de uma autoestima intelectual e afetiva (BARROS, 2012, p. 116-117; OLIVEIRA, 2019, p. 106).

Contudo, não podemos deixar de levar em consideração o valor documental dessas obras, em especial *O movimento modernista em Pernambuco*, que consiste em um grande dossiê, que traz à luz crônicas, artigos da imprensa e o mais importante para o nosso estudo: a sua correspondência com os dois escritores argentinos que aqui enfatizamos, Bráulio Sánchez-Sáez e Luis Emilio Soto, abordando a atuação de Joaquim Inojosa frente à divulgação do Modernismo na Argentina.

No livro *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*, Patrícia Artundo (2004) faz referência à atitude de Câmara Cascudo como mediador entre Mário e os escritores argentinos Luis Emilio Soto e Vignale. Em um trecho do livro, a autora afirmou:

No que concerne ao Brasil e, particularmente, ao encontro de Mário com Soto e Vignale, os contatos iniciais foram estabelecidos em 1925 por meio de Luis da Câmara Cascudo, que atuou como intermediário entre uns e outros como se infere de sua correspondência com Andrade. Ele mesmo interessado em divulgar os autores argentinos como demonstrou em *Joio* (1924), já em 1923 a revista argentina *Inicial* havia publicado sua “Ronda de Muerte” (ARTUNDO, 2004, p. 64).

Embora a autora desconheça de que maneira Câmara Cascudo se relacionou com os jovens argentinos, percebe que essa amizade parece ter sido muito estreita, demonstrando que Câmara Cascudo:

[...] não só remeteu ao escritor paulista um exemplar de *Versos de la calle* (1924) de Álvaro Yunque, mas, além disso, fez chegar a Soto o de *A escrava que não é Isaura* (1925). Esse envio propiciou o único artigo de relevância dedicado a Andrade durante os anos de 1920 na Argentina – intitulado “Las nuevas Corrientes Estéticas em el Brasil: Un Importante Libro de Mário de Andrade” –, publicado por Soto em *Renovación* (1923-1930), a importante revista fundada por José Ingenieros, Aníbal Ponce e Gabriel Moreau. (ARTUNDO, 2004, p. 64).

Tal qual fez com Mário de Andrade, Câmara Cascudo também aproximou Joaquim Inojosa dos escritores modernos argentinos Bráulio Sánchez-Sáez e Luis Emilio Soto. Em carta de 28 de dezembro de 1924, Cascudo pede para que Inojosa envie aos amigos platinos alguns exemplares da *Arte Moderna*:

Mande ao Saéz uns 5 exemplares do nosso trabalho – *Arte Moderna*. O endereço é – B. Sanchez-Saés – Rivadavia 1731. O do Luís Emilio Soto é 15 de Noviembre 1715. Ambos em Buenos-Aires. Mande os dois com dedicatórias. Ao Soto mande uns 4 exemplares (ARAÚJO, 2012, p. 89).

Em carta de 19 de fevereiro de 1925, Bráulio Sánchez-Sáez diz a Inojosa (OLIVEIRA, 2019, p. 79):

Es para mí sumo placer, reunir en mi extenso dominio de las amistades brasileñas, la de un culto espíritu, como lo es Vd. Al juzgar por su plaqueta 'El Arte moderno', que por intermedio del talentoso y siempre querido y propagador amigo Luis da Câmara Cascudo, tengo en mi poder, y termino en estos momentos de su lectura² (INOJOSA, 1969, p. 317).

Bráulio Sánchez-Sáez continua, nesta carta, questionando Joaquim Inojosa sobre o que significava sua arte e a evolução desse notável jovem. Sánchez-Sáez considerou a iniciativa muito interessante, porque imaginava que a juventude encarnava um estado de

2. É para mim um enorme prazer, reunir em meu extenso domínio de amizades brasileiras, a de um espírito culto, como é o senhor. Ao julgar pela sua plaquete 'Arte Moderna', que através do talentoso e sempre amado e propagador amigo Luís da Câmara Cascudo tenho em meu poder, e estou terminando nestes momentos a sua leitura (INOJOSA, 1969, p. 317, tradução nossa).

coisas possivelmente notáveis, embora não isenta de certos equívocos no que diz respeito à arte.

Na carta, o autor comentou que na Argentina, particularmente em Buenos Aires, havia algo dessa “arte moderna”, mas pedia permissão ao amigo para comentar que essa arte então produzida no Brasil estava totalmente dissociada, porque ele acreditava que na literatura, na filosofia e na arte havia apenas uma arte: dizer o que se sente, e com grande força. No que dizia respeito ao panfleto *A Arte Moderna*, demonstrou-se interessado em traduzi-lo e publicá-lo na *Inicial*, revista da nova geração e na qual o amigo em comum, Câmara Cascudo, já havia publicado. Ele informa, ao final da carta, ter enviado um número da revista que tinha em sua posse, para que Inojosa pudesse conhecê-la (INOJOSA, 1969, p. 318).

Em carta de 20 de junho de 1925, Sánchez-Sáez informou Joaquim Inojosa que este teria a redação de *Caras y Caretas* e *Plus Ultra* inteiramente à sua disposição, para o que desejasse; e que, caso o amigo se sentisse satisfeito com as publicações a que se referia, era só lhe enviar algumas colaborações literárias, e ele então teria o prazer de traduzi-las e publicá-las nestas revistas. Quanto à plaquete *A Arte Moderna*, o crítico portenho informou que havia mandado traduzi-la e entregá-la à revista *Inicial*, mas, como o periódico estava passando por um período de escassez econômica, não sabia informar em que número divulgariam o interessante trabalho; pontuou, ainda que, apesar de não concordar em todas as considerações de Inojosa na plaquete, não poderia deixar de reconhecer aquele ensaio como digno de se tornar popular entre os jovens escritores daquele país, que já estavam em comunicação com as ideias que Inojosa expunha. Por fim, afirma que, se por acaso não

publicasse imediatamente em *Inicial*, então publicaria em outro lugar, desde que pudesse enviá-lo imediatamente para o crítico pernambucano, em língua espanhola (INOJOSA, 1969, p. 319).

Em cartas de 10 de outubro e 7 de novembro de 1925, Bráulio Sánchez-Sáez tece comentários sobre a plaquete *O Brasil brasileiro*. Antes de tudo, desejava que Inojosa lhe mandasse um retrato, pois queria publicar um artigo sobre o amigo, tratando do manifesto, o qual acreditava ser infinitamente pensado e glosado em partes, na revista *Idea Latina*, que, na opinião de Sánchez-Sáez, era uma das publicações intelectuais mais sérias em Buenos Aires. Esperava que Inojosa enviasse o que ele solicitava, bem como um artigo ou conto para a revista *Plus Ultra*, prometendo que seria publicado com todo o crédito que seu autor merecia. Informou que pretendia enviar a sua opinião impressa em *Caras y Caretas* sobre seu interessante texto, por tê-lo como puro, ideal e, acima de tudo, forte e sincero. Em suma, Sánchez-Sáez lhe incentivava a professar sua amizade com franqueza e sinceridade (INOJOSA, 1969, p. 322-323).

A relação de amizade transcende os afetos das cartas enviadas e podemos ver, em texto publicado no *Jornal do Commercio*, de 8 de fevereiro de 1927, uma crônica que Joaquim Inojosa publicou sobre o amigo Bráulio Sánchez-Sáez. Nela, o crítico pernambuco informa que o amigo portenho era um curioso espírito, para quem o Brasil, literariamente, valeria tanto quanto a Argentina. Disse que não sabia se essa condição ocorreria apenas nas cartas que lhe dirigia e nos artigos que, por seu intermédio, ele estava enviando para os jornais de Pernambuco. Argumentou que Sánchez-Sáez teria feito mais pelo Brasil intelectual, na Argentina, do que muitos dos embaixadores brasileiros naquele período. Apontou a importância dele para a difusão dos nomes dos autores e das ideias modernis-

tas na Argentina, onde chegou a traduzir e publicar a *Arte Moderna* e fragmentos de *Joio*, de Luís da Câmara Cascudo, nas revistas de Buenos Aires. Além disso, traduzia e recomendava os nomes brasileiros (especialmente dos amigos) às gentes de sua pátria, enviando de lá – para o amigo pernambucano – artigos lapidares para o mesmo fim, ou seja, divulgar as vanguardas argentinas em terras brasileiras (INOJOSA, 1968b, p. 185-186).

Luis Emilio Soto também deu as boas-vindas a Inojosa e comentou o recebimento da *Arte Moderna* em sua primeira carta (OLIVEIRA, 2019, p. 79): “Por intermedio de nuestro común amigo Luis da Câmara Cascudo, recibí su opúsculo ‘A Arte Moderna’ por cuyo envío le doy las más expresivas gracias”³ (INOJOSA, 1969, p. 328).

Na mesma carta, Soto confessa a Inojosa que, como já teria dito a Câmara Cascudo⁴, a leitura daquele panfleto despertou o seu maior interesse, tanto pelo assunto como pela sua interpretação. Não poderia ser de outra forma, pois, no ponto de vista de Luis Emilio Soto, muitas seriam as analogias oferecidas por tal fenômeno literário com o que se desenvolvia na Argentina – a rigor, as diferenças eram apenas detalhes. Análogos preliminares, tinham a mesma oposição dos reacionários e a mesma tenacidade dos novos. Daí mais um valor de sua monografia: o prazer do confronto (INOJOSA, 1969, p. 328).

3. Através do nosso amigo em comum Luís da Câmara Cascudo, recebi seu livreto 'Uma Arte Moderna' pelo qual agradeço de forma expressiva (INOJOSA, 1969, p. 328, tradução nossa).

4. Referindo-se à carta que havia enviado para o folclorista potiguar no mesmo dia em que enviou esta carta para Joaquim Inojosa. Esse documento só veio a público em 1977, quando da publicação do livro *A Arte Moderna/O Brasil Brasileiro* (Cf. INOJOSA, 1977, p. 140-141).

Essa característica do estilo combativo na escrita de Joaquim Inojosa pode ser notada na crônica, *Um lutador jovem e invencível*, em que o crítico pernambucano elogia Luis Emilio Soto e sua ação na cena intelectual argentina, apresentando o crítico portenho como um dos espíritos mais figurantes da moderna geração portenha, e que, ao se tratar do Modernismo na vizinha república, o nome de Luis Emilio Soto se impunha à citação em primeiro plano, por este se dedicar especialmente à crítica, e por ser sujeito de raríssima cultura na sua idade. Inojosa ainda definiu Soto como entusiasta e ousado: nobre no combate, até onde a nobreza não parecesse transigência, recuo ou humilhação. Tornava-se um gigante se o feriam. Todo um grupo de inteligentes rapazes o acompanhava e o exortava (INOJOSA, 1968b, p. 89).

Joaquim Inojosa também afirmou que Luis Emilio Soto, ao vencer toda sorte de obstáculos, fundava revistas, colaborava com os periódicos mais independentes e, de forma tal, movimentava os círculos intelectuais de seu país, sendo o primeiro a reconhecer que, em arte nova, “ainda não havia uma produção homogênea”, traçando aos companheiros o caminho a seguir e fazendo-o com expressões de justa imparcialidade, chegando, às vezes, a desculpar seus críticos. Em uma das cartas que Soto lhe enviara, Inojosa destacou alguns aspectos que, ao seu ver, eram a revelação categórica da sua orientação crítica (INOJOSA, 1968b, p. 89):

En Buenos Aires, como en cualquier ciudad análoga, no puede hablarse de movimiento homogéneo. Hago referencia a la lucha entre un credo estético y otro. Igual a lo que ocurre en distintos países de América, la falta de tradición quita aquí violencia al choque entre la nueva generación y la anterior. [...]

[...] Por conseguinte, caro amigo Inojosa, son los nuevos, los que han aparecido después de la gran guerra – para precisarlos mejor – los que sin encerrarse en un localismo estéril, dieron la primer nota esencialmente ‘nuestra’, argentina⁵ (INOJOSA, 1969, p. 329).

Ao finalizar a crônica *Um lutador jovem e invencível*, Inojosa chamou atenção que, no Brasil, também foram os novos que deram o primeiro brado pela formação de algo essencialmente brasileiro. Luis Emilio Soto foi, para o crítico pernambucano, “um lutador jovem e invencível”, que muito lhe devia a Argentina, e mais ainda o tempo, “quando a grandiosa obra de renovação que ele dirige estiver realizada” (INOJOSA, 1968b, p. 90).

Ao que se vê, até certo ponto, a relevância da inflexão modernista poderia explicar que, embora o apelo para reconciliar a arte com a vida repercutisse amplamente em todo o território americano nos anos de 1920, os significados desse imperativo eram ligeiramente diferentes dos que predominavam entre seus pares europeus. Por um lado, não pesava o caráter destrutivo nem o combate à instituição Arte porque essas instituições estavam apenas precariamente instaladas em nosso meio. Por outro lado, nesse voltar-se para a “práxis vital”, o fato de incorporar os elementos da vida cotidiana e da cultura popular foi interpretado

5. Em Buenos Aires, como em qualquer cidade análoga, não se pode falar de um movimento homogêneo. Refiro-me à luta entre um credo estético e outro. Assim como acontece em diferentes países da América, a falta de tradição retira a violência aqui do embate entre a nova geração e a anterior. [...]

[...] Consequentemente, caro amigo Inojosa, são os novos, os que surgiram depois da grande guerra – para ser mais preciso – os que, sem se fechar em um localismo estéril, deram a primeira nota essencialmente ‘nossa’, argentina (INOJOSA, 1969, p. 329, tradução nossa).

no sentido de apelo para resgatar os traços do “particular”. Diante dos intelectuais das gerações anteriores, a quem acusavam de haver-se perdido na imitação dos modelos europeus, a reconciliação da arte com a vida, que propugnava essa nova geração, passava pela recuperação das características que afirmavam a própria particularidade, que – nacional por um lado –, se enxergava como parte de um conjunto mais amplo, do “mundo jovem” do horizonte americano (VASQUEZ, 2005, p. 66).

Em sua segunda carta, enviada a Cascudo no dia 9 de março de 1925, Inojosa agradece ao amigo, pois sua plaquette *A Arte Moderna* seria traduzida e publicada na revista *Inicial* (OLIVEIRA, 2019, p.79):

Não sei como agradecer-lhe as apresentações que me fez aos escriptores de Buenos-Aires. Ambos escreveram-me lindas cartas. O Sanchez-Saez, enviou-me o nº 6 de *Inicial*, e comunicou-me que iria traduzir, para publicar nessa revista, a minha plaquette – ‘*A Arte Moderna*’. Referem-se a v. com os elogios que v. merece (ARAÚJO, 2012, p. 95).

Em carta não datada, mas possivelmente posterior a esta, Cascudo convida o amigo a ser ponto de referência entre o Norte e o Sul e declara que ninguém poderia competir com Inojosa, pois este seria “o natural núcleo irradiante porque tem talento e tem bondade”, e somente esta característica seria capaz de aproximar as pessoas. Noutra carta, de 14 de março de 1925, ele sugere que Inojosa escreva para Sánchez-Sáez para agradecê-lo, e que fique saboreando a fama, pois não precisava mais de um intermediário. Conclui a carta então informando que confiava em sua acuidade

intelectual, pois, do contrário, deixaria de lado o seu trabalho (OLIVEIRA, 2019, p.80):

Seja V. o ponto de referência entre o Norte e Sul. Ninguém pode competir. V. é o natural núcleo irradiante por que tem talento e tem bondade. Somente esta virtude aproxima e prende. Eu sirvo de exemplo, caro e querido Inojosa, ou melhor Hinojosa (ARAÚJO, 2012, p. 97).

Muito bem. Agora é responder aos argentinos e ficar saboreando a fama. V. agora dispensa o intermediario e vá agindo... e vencendo. Se não tivesse inteira confiança em sua acuidade intellectual, deixaria quieto seu trabalho. Mas V. vale. E muito [...] (ARAÚJO, 2012, p. 101).

Em retribuição a esse processo de interlocução com escritores argentinos intermediado por Cascudo, vemos Joaquim Inojosa afirmar, em texto publicado no *Jornal do Commercio*, em Recife, no ano de 1925 (OLIVEIRA, 2019, p. 80):

O Sr. Luiz da Câmara Cascudo conhece todo o Brasil, e trabalha numa obra de aproximação mental entre os escritores argentinos e brasileiros, especialmente nortistas. Mantém, com os primeiros, assídua correspondência, informando-os da movimentação literária do nosso país. (INOJOSA, 1968b, p. 66).

Comprovando esse diálogo, Araújo (2012) afirma que a ação de Câmara Cascudo como divulgador do Modernismo para além das fronteiras nacionais teve como desdobramento a publicação de um artigo de divulgação do movimento brasileiro na Argentina, por Bráulio Sánchez-Sáez, na revista *Caras y Caretas*. Segundo Joaquim Inojosa, o argentino também traduziu *A Arte Moderna* para o espa-

nhol (ARAÚJO, 2012, p. 53; INOJOSA, 1968a, p. 119-120; MEDEIROS, 2012, p. 89-90; OLIVEIRA, 2019, p. 81).

Em carta de 10 de março de 1925, vemos Cascudo tratar da aproximação de Inojosa com os escritores argentinos, aludindo à publicação da segunda plaquete do divulgador modernista pernambucano, *O Brasil brasileiro* (1925), da primeira tentativa de viagem de Mário de Andrade ao Nordeste, como de um projeto de revista idealizada ao modo da *Klaxon, Modernicéia* (OLIVEIRA, 2019, p. 81):

Não se espante recebendo noutro envelope um retalho de jornal. Revolvendo papeis descobri não ter enviado a V. a transcrição dum artigo do Sáez. [...] O Brasil brasileiro deve ser esplendido... mas V. não pôs meu nome na lista dos presenteados. Luis Soto escreveu-me de S. Paulo. Fez-se amigo do Mario de Andrade a quem eu apresentara. Soto publicou em *Renovación* um artigo sobre a *Escrava*. Mario esteve vem não vem ao Norte. Fiquei encarregado de avisar a V. e combinar *las cosas*. Agora diz não vir em 1926. Quer publicar a História da Música. [...] E a *Modernicéia*? Recife é a terra das revistas nominaes. *Lobis-Homen* morreu antes de nascer. *Morto-Vivo* não sahiu. *Modernicéia* continuará a tradição passadista de abolôecer no nascedouro? Revista de expressão Recife desconhece. V. está indicado pra ter a segunda coragem. A primeira foi a campanha modernista (ARAÚJO, 2012, p. 100).

Observando o contexto desta última carta, percebe-se que havia o estabelecimento de uma rede de sociabilidade entre Cascudo, Inojosa, Sáez e Soto, por meio da qual temas, projetos e intenções eram compartilhados. Com efeito, conforme sugeriu Gabriela Pellegrino Soares (2006), vemos que, ao longo da primeira metade do século XX, é possível ver nascer, em diferentes movimentos, a

percepção de que a América – Espanhola, para uns; para outros Latina, ao incluir o Brasil – estava apta a desenvolver seus próprios “meridianos intelectuais”, podendo as nações que a integravam buscar inspiração e referência umas nas outras e não apenas no Velho Mundo, cujo modelo foi, por muito tempo, tomado como única possibilidade de superação da “barbárie” local. Em lugar do olhar detrator, a nova percepção sugeria representações afirmativas sobre as sociedades latino-americanas e aguçava o desejo de conhecimento mútuo, pois, ao lado das aspirações identitárias, os países vizinhos Brasil e Argentina passavam, em certos contextos, a figurar como referências de desenvolvimento e concepções de modernidade, que iam ao encontro das premências nacionais. Ao mesmo tempo, eles apresentavam-se como potenciais mercados de bens culturais a serem explorados (SOARES, 2006, p. 243; SOARES, 2017, p. 27).

Nos dois casos, emergiram, na década de 1920, vanguardas atinadas com a renovação estética, embora na Argentina isso tenha ocorrido de maneira conflituosa em função da ameaça concreta que sentia sua elite letrada, acuada pelo imigrante educado – a oposição entre os grupos de Boedo (imigrantes) e Florida (*criollos*) é expressiva desse contexto. Essa circunstância condicionou o componente conservador e xenófobo da vanguarda argentina (a de Florida) e poderíamos supor que a brasileira seria, em contraponto, progressista. Devemos notar, entretanto, que as orientações assumidas pela vanguarda brasileira se deram na ausência de um oponente equivalente, numa situação social mais protegida, típica de uma sociedade e de um sistema político fechados, como era o da República Velha. Em contrapartida, a mobilidade social propiciada

pela edificação do sistema educacional argentino e pela democratização política do começo do século XX implicou num choque inevitável – também na esfera cultural – entre os imigrantes (e seus descendentes) e as antigas elites *criollas* estabelecidas (JACKSON; BLANCO, 2014, p. 226-227).

A despeito das diferenças morfológicas entre os países mencionados – concernentes ao perfil dos respectivos sistemas de ensino e, por conseguinte, aos níveis de alfabetização, às características do Ensino Superior, ao tamanho do público consumidor de obras culturais e à diferenciação e diversificação internas, logradas pelos respectivos campos de produção cultural –, existem outras injunções estruturais capazes de justificar tal abordagem, sendo a mais importante delas a posição periférica das sociedades latino-americanas em relação às metrópoles culturais europeias, situação histórica peculiar que lhes permitiu, ao mesmo tempo, desvencilhar-se dos entraves e ditames impostos pelas potências colonizadoras declinantes, Espanha e Portugal.

Se comparada à situação prevalecente no mercado latino-americano de bens culturais, pautado, concomitantemente, pelo predomínio da língua espanhola e pela alternância dos centros aspirantes ao papel hegemônico, como atesta a concorrência entre a Cidade do México e Buenos Aires, a unificação linguística brasileira se viabilizou a preço de um domínio crescentemente centralizado no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, em torno do qual passaram a girar os principais núcleos regionais de alguma expressão (sendo Porto Alegre, Belo Horizonte, Salvador e Recife os de maior envergadura) (MICELI, 2018, p. 20-21).

É preciso chamar a atenção, ainda, em sentido inverso, para o fato de que o movimento de despertar para as raízes culturais da nação se deu quando as principais cidades da América Latina já respiravam os ares cosmopolitas trazidos pelos imigrantes, pela escola primária pública, pelo bonde, pela exuberância das economias exportadoras. Nessas cidades, ampliaram-se os espaços dedicados à publicação, à circulação e à leitura de livros, jornais e revistas em que se entrecruzavam os repertórios locais e universais.

Nas primeiras décadas do novo século, as vanguardas artísticas, criativas e inquietas compartilharam com os cânones literários e filosóficos, clássicos ou modernos, o espaço das oficinas de imprensa e edição situadas em São Paulo, Buenos Aires, Natal e Recife. De lá, afluíam para distintas partes, em busca dos mercados e públicos da América Latina e para além dela (SOARES, 2017, p. 27-29; OLIVEIRA, 2022, p. 227-228).

Muitos dos aspectos aqui discutidos partem de estudos anteriores (OLIVEIRA, 2022; OLIVEIRA, 2019) e são tomados como apontamentos para pesquisas futuras, por não termos tido acesso ao acervo dos escritores aqui analisados. Em momento oportuno, esperamos verificar a existência ou não das traduções de *A Arte Moderna* e *O Brasil Brasileiro*, bem como investigar outros elementos apontados no *Movimento modernista em Pernambuco*, como, por exemplo, o envio de outros textos de Inojosa para as revistas portenhas citadas nas correspondências ou o encaminhamento de colaborações dos interlocutores argentinos para a imprensa pernambucana.

Podemos concluir, através das respectivas cartas, que houve uma mobilização iniciada por Luís da Câmara Cascudo, continuada pela rede de sociabilidade intelectual estabelecida por Joaquim Inojosa, Bráulio Sánchez-Sáez e Luis Emilio Soto, com o intuito de divulgar as estéticas modernistas e vanguardistas no Brasil e na Argentina.

Referências

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. Vislumbres modernistas no Nordeste dos anos 1920: dos eventos às publicações. *In: ANDRADE, Gênese (org.). Modernismos: 1922-2022*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 380-404.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. *Consciência Moderna e Movimentos: o modernismo nas cartas trocadas entre Câmara Cascudo e Joaquim Inojosa*. 2012. Relatório Final (Estágio de Pós-Doutorado). PPGTLLC/FFLCH – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. *Modernismo: anos 20 no Rio Grande do Norte*. Natal: EDUFRN, 1995.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e Regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. 2 ed. João Pessoa: EDUFPB; Recife: Editora UFPE, 1996.

ARTUNDO, Patricia. *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo: EDUSP, 2004.

BARROS, Natália Conceição Silva. *Arquivos da vida, Arquivos da História: as experiências intelectuais de Joaquim Inojosa e os usos da memória do Modernismo*. 2012. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Recife, 2012.

INOJOSA, Joaquim. *A arte moderna: 60 anos de um manifesto modernista*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1984.

- INOJOSA, Joaquim. *A Arte Moderna/O Brasil Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Meio-Dia, 1977.
- INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*. v. 3. Rio de Janeiro: Editora Tupy, 1969.
- INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*. v. 1. Rio de Janeiro: Editora Tupy, 1968a.
- INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*. v. 2. Rio de Janeiro: Editora Tupy, 1968b.
- JACKSON, Luiz Carlos; BLANCO, Alejandro. *Sociologia no Espelho – Ensaístas, cientistas sociais e críticos literários no Brasil e na Argentina (1930-1970)*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.
- MEDEIROS, Joatan David Ferreira. Câmara Cascudo e os latinos da América: diálogos culturais na década de 20. *Imburana*, Natal, n. 6, p. 85-95, 2012.
- MICELI, Sérgio. *Sonhos da Periferia: Inteligência argentina e mecenato privado*. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2018.
- NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.
- OLIVEIRA, Giuseppe Roncalli Ponce Leon de. “Contribuir al ‘descubrimiento’ de inúmeros literatos brasileños cuya importante obra es aquí desconocida”: modernismo, vanguarda e mediações culturais nas cartas de Luis Emilio Soto a Luís da Câmara Cascudo (1923-1925). *Revista Brasileira de História*, v. 42, n. 90, p. 211-231, maio/ago. 2022.
- OLIVEIRA, Giuseppe Roncalli Ponce Leon de. *Correspondência Modernista e Regionalista de Luís da Câmara Cascudo (1922-1984)*. 1. ed. João Pessoa: CCTA/UFPB, 2019.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SOARES, Gabriela Pellegrino. *Escrita e edição em fronteiras permeáveis: mediadores culturais da nação e da modernidade na América Latina (Século XIX e primeiras décadas do XX)*. São Paulo: Intermeios / USP - Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017.

SOARES, Gabriela Pellegrino. Diálogos culturais latino-americanos na primeira metade do século XX. *Projeto História*, São Paulo, v. 1, n. 32, p. 241-256, jun. 2006.

VASQUEZ, Karina R. Redes intelectuais hispano-americanas na Argentina de 1920. *Tempo Social*, v. 17, n. 1, p. 55-80, jun. 2005.



ESTUDOS
UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura

60
anos

Estudo

Texto de autora convidada. Recebido em: 18 ago. 2022. Aprovado em: 20 out. 2022.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. Macunaíma de Andrade, de Arlindo Daibert: da Antropofagia Modernista ao Açougue Brasil. Estudos Universitários: revista de cultura, UFPE/Proexc, Recife, v. 39, n. 2, p. 243-280, jul./dez. 2022.

<https://doi.org/10.51359/2675-7354.2022.254876>

ISSN Edição Digital: 2675-7354



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição 4.0 Internacional.

Macunaíma de Andrade, de Arlindo Daibert: da Antropofagia Modernista ao Açougue Brasil

Macunaíma de Andrade, by Arlindo Daibert: from Modernist Anthropophagy to Açougue Brasil

Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Doutora em Letras

E-mail: ermelindaferreir@uol.com.br

 <https://orcid.org/0000-0002-0911-494X>

 <http://lattes.cnpq.br/3975152604166388>

Resumo

Em *A angústia da influência*, Harold Bloom (1991) afirma que “os poetas fortes leem apenas a si mesmos”. Isto significa que, indelevelmente confinados em seus próprios horizontes de expectativas, estão fadados a ler continuamente a própria obra, dispersa numa incrível multiplicidade de livros e referências. Essa concepção reafirma a importância da leitura, mostrando como é possível, para o sujeito, encontrar nos outros as promessas das quais ele mesmo pode vir a ser uma realização. Desse conceito também resulta, provavelmente, a dedicatória ao leitor escrita por Jorge Luis Borges (1998, p. 13): “Se as páginas deste livro consentem algum verso feliz, perdoe-me o leitor a descortesia de tê-lo usurpado previamente. É trivial e fortuita a circunstância de que sejas tu o leitor destes exercícios e eu o redator deles”. Este artigo pretende comentar os percursos antropofágicos e intersemióticos do artista juiz-forano Arlindo Daibert (1952-1993), através de uma breve análise de três momentos de seu embate plástico contra precursores literários de peso: Lewis Carroll, Mário de Andrade e Guimarães Rosa, comentando os estágios

de desleitura necessários à construção da obra híbrida e ensaística que ele compôs em vinte anos de trabalho e de constante e comprometida reflexão sobre o Brasil

Palavras-chave: Arlindo Daibert. Antropofagia. Desleitura. *Macunaíma de Andrade. Açougue Brasil.*

Abstract

In *The Anxiety of Influence*, Harold Bloom (1991) states that “strong poets read only themselves”. This means that, indelibly confined within their own horizons of expectations, they are doomed to continually read their own work, dispersed in an incredible multiplicity of books and references. This conception reaffirms the importance of reading, showing how it is possible for one to find in others the promises which oneself may come to fulfill. Hence from this conception comes, probably, the roots of the dedication written by Jorge Luis Borges (1998, p. 13) to his readers: “If the pages of this book allow any happy verse, the reader shall forgive me for the discourtesy of having previously usurped it. It is trivial and fortuitous that you are the reader of these exercises and that I am their redactor”. This article intends to comment on the anthropophagic and intersemiotic paths of the plastic artist from Juiz de Fora Arlindo Daibert (1952-1993), through a brief analysis of three moments of his artistic clash with important literary precursors: Lewis Carroll, Mário de Andrade and Guimarães Rosa, commenting on the stages of misreading necessary for the making of the hybrid and essayistic work he composed in twenty years of constant and committed reflection on Brazil

Keywords: Arlindo Daibert. Anthropophagy. Misreading. *Macunaíma de Andrade. Açougue Brasil.*

As tradições nos dizem que o eu livre e solitário escreve para vencer a mortalidade. Creio que o eu, em sua busca para ser livre e solitário, em última análise lê com um só objetivo: encarar a grandeza. Esse confronto mal disfarça o desejo de juntar-se à grandeza, que é a base da experiência estética outrora chamada *sublime*: a busca de uma transcendência de limites. Nosso destino comum é a velhice,

a doença, a morte, o esquecimento. Nossa esperança comum, tênue mas persistente, é alguma versão de sobrevivência. (BLOOM, [1994], 2001)

Penso num trabalho a longo prazo sobre o *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Pretensão em demasia? Talvez. No fundo, todo artista alimenta carinhosamente a fantasia de criar uma “grande obra”. [...] Em uma de suas crônicas no *Diário Nacional*, Mário fala sobre seu processo de criação no *Macunaíma* e admite ter “copiado” Koch-Grümbert e ter “inventado” todo o resto. É mais ou menos o que tenho feito: o *Macunaíma* de Mário está para mim assim como o do alemão estava para ele. (DAIBERT, 1995, p. 20-22).

Andando na contracorrente dos estudos culturais, o crítico americano Harold Bloom insistiu acirradamente na defesa de um espaço acadêmico reservado à leitura e ao repasse continuado da tradição literária ocidental para as novas gerações. Ironicamente, mas com uma ironia melancólica, dedicou-se à tarefa (reconhecidamente inglória)¹ de insistir no estudo das obras consideradas clássicas e canonizadas ao longo da história e na pregação quase isolada da necessidade de não se abandonar definitivamente – sob pena de se furtar à juventude o legítimo direito ao conhecimento daquilo que o espírito humano sentiu, vivenciou e produziu ao longo das eras, única garantia de que seja assegurada às novas gerações a liber-

1. “Eu me sinto muito sozinho hoje defendendo a autonomia do estético. É um sinal da degeneração dos estudos literários o fato de alguém ser considerado excêntrico por afirmar que o literário não depende do filosófico, e que o estético é irreduzível à ideologia ou metafísica. A crítica estética nos devolve a autonomia da literatura de imaginação e a soberania da alma solitária, o leitor não como uma pessoa na sociedade, mas como o eu profundo, nossa interioridade última.” (BLOOM, 1995, p. 19).

dade de interpretação, julgamento e escolha² – a discussão sobre os autores “eleitos” (não obstante *homens, heterossexuais, brancos, europeus e mortos*), aqueles que, sobrevivendo ao desgaste do tempo, conseguiram legitimar-se em meio aos seus pares graças ao valor estético de suas produções, que ultrapassaram os interesses políticos e imediatistas de suas próprias épocas, provando o seu poder de influência e a sua força precursora.

Utilizando como ponto de partida a compreensão dos estudos literários a partir de um conceito de tradição em movimento, buscando a T.S. Eliot e a Jorge Luis Borges³, no qual o passado influencia o presente, mas é também por ele influenciado⁴, Harold Bloom entende a história da literatura como um embate constante e continuado entre personalidades criativas de considerável intensidade, que elegem os seus mestres ou são por eles “escolhidos”. A partir daí, elas transformam as suas vidas em exercícios de liber-

2. “Quando um autor é destruído pela História, sua obra é, devidamente, considerada ‘datada’, mas quando a ideologia historicista impede o acesso do leitor a um determinado autor, no meu entendimento, estamos diante de um fenômeno diferente.” (BLOOM, 2001, p. 23).

3. A respeito desse tópico, Harold Bloom cita o ensaio de T. S. Eliot, *Tradição e talento individual*, e o conto de Jorge Luis Borges, *Kafka e seus precursores*, no qual o escritor argentino também faz referência ao ensaio de Eliot para chegar à inaudita conclusão de que cada poeta forte é responsável pela criação – e não apenas pelo resgate – dos seus precursores.

4. No conto *Kafka e seus precursores*, após elencar vários autores como possíveis fontes da obra do escritor tcheco, Borges comenta: “No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. *O fato é que cada escritor cria seus precursores*. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro.” (BORGES, 1985, p. 109, grifo nosso).

tação da angústia do peso esmagador desses precursores, face ao seu desejo de afirmação enquanto escritores destinados ao panteão da eternidade ou ao panteão da *permanência reciclada*, como a eternidade passa a ser entendida na atualidade. A disputa entre o aspirante a poeta forte e o seu precursor gera uma relação complexa e predatória de ódio e paixão, que se traduz nas diversas etapas da construção de uma nova obra.

Cada *novo autor*, portanto, só merece esse título quando atinge um patamar de maturidade artística e um considerável acúmulo de trabalho; ou seja, quando constrói para si mesmo o seu edifício: a sua obra. É neste momento que se resolve a angústia de sua existência e o aspirante ao panteão ascende ao seu lugar de direito, empurrando para o lado o “mestre”, alvo de seus embates com o espelho. É justamente nesse momento que se dá um evento sublime, restabelecendo todo o sentido da tradição em movimento: o *retorno do precursor*, que Bloom identifica, em seu livro *A angústia da influência*, como o último dos seis estágios de desapropriação artística (ou “desleitura”) que todo poeta forte acaba por atravessar na sua luta por uma afirmação pessoal, e o qual designa como *Apophrades* ou *o retorno dos mortos*:

Os poetas fortes continuam a retornar dos mortos, e somente através do intermédio (quase voluntário) de outros poetas fortes. Como eles retornam é a questão decisiva, pois se retornarem intactos, esse retorno empobrecerá os poetas mais novos, cujo destino, assim, é o de ser lembrados – se lembrados – como tendo desaparecido na pobreza, numa carência imaginativa que não foram, eles mesmos, capazes de suprir. Os *Apophrades*, os dias infaustos, dias de má-sorte em que os mortos retornam para habitar suas velhas casas, sobrevirão a todo poeta forte, mas com os mais fortes há um

movimento revisionário que purifica até mesmo este último influxo. Porque todos eles alcançam um estilo que captura e estranhamente retém prioridade sobre os precursores, de tal forma que a tirania do tempo é quase sobrepujada e é possível crer, por alguns momentos surpreendentes, que estão, eles mesmos, *sendo imitados por seus ancestrais*. (BLOOM, 1991, p. 183).

Ancorado no interesse profundo – tanto mais profundo quanto menos admitido – do sucessor pelo trabalho do mestre; o precursor reaparece muitas vezes iluminado pelo autor mais novo, salvo da morte (que, em literatura, é sinônimo de esquecimento) pelo seu revisionista, justamente seu maior inimigo, seu mais encarniçado rival, aquele que fez da sua obra o alvo de uma leitura febril e devastadora, e que por isso mesmo manteve acesa a chama da candeia que um dia iluminou e testemunhou toda a angústia de seu mestre. O que parecia disputa, então, cede lugar ao resgate; e o que parecia aversão cede lugar ao respeito, ao reconhecimento e ao amor.

É preciso entender, porém, que aquele que retorna só o faz na medida do possível, segundo as leis da “permanência reciclada”, pois não há como manter intacta uma obra ao longo do tempo, imune ao efeito da entropia, que corrói matéria e espírito. Aquele que retorna só o faz pelo filtro da leitura angustiada daquele que se estabelece como novo autor. Por isso, para Bloom, as investigações de Freud dos mecanismos de defesa e seu ambivalente funcionamento ofereceriam os análogos mais claros para as proporções revisionárias que governam as relações intrapoéticas. Outrossim, para se legitimar como um autor, um escritor precisa se legitimar, antes de tudo, como um leitor forte e definitivo.

A tradição da literatura é, portanto, uma tradição construída através da leitura, daí a militância de Harold Bloom em favor da leitura dos clássicos e em defesa da noção do sublime e da tradição no campo das Letras. Não para manter uma ordem, reforçando o repasse engessado de um cânone há muito instaurado; eleito, talvez, em resposta a horizontes de expectativas já questionados e superados pelas demandas de um mundo em contínua transformação. Essa é, muitas vezes, a interpretação apressada e equivocada que se ouve sobre a obra de Bloom. A sua militância, porém, não diz respeito à defesa de ideologias, mas à defesa da necessidade de se continuar compreendendo a literatura através da história, sem perder de vista o valor estético das obras, mantendo, assim, vivo o diálogo que a arte propõe aos criadores ao longo dos tempos, através de contínuos desafios que o passado faz ao presente e que o presente devolve ao passado, para que algum futuro se construa.

Sob um certo aspecto, é possível entender o momento modernista no Brasil como um período marcante no amadurecimento do papel da “angústia da influência” da intelectualidade brasileira, na determinação do desejo de fundar uma literatura genuinamente nacional. Após os eventos do Arcadismo e do Romantismo, ainda muito dependentes dos mestres fundadores, da literatura europeia em geral e da portuguesa em particular, e ainda marcados pelo estudo das “fontes e influências” no âmbito da crítica, o Modernismo brasileiro de 1922 se inaugura com uma vontade de independência inédita, eivada de uma saudável ironia; e, pela primeira vez, com uma percepção positiva da condição pátria de “literatura menor”, como dizem Deleuze e Guattari:

Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior. E a primeira característica é que a língua é afetada por um forte coeficiente de desterritorialização. [...] “menor” já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida). (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 38).

Essa menoridade é, portanto, sentida e interpretada como uma vantagem, e não mais como uma carência, surgindo bem documentada no Movimento Antropófago de Oswald de Andrade, resumido em seu manifesto inspirado no *Abaporu*, pintura de Tarsila do Amaral, sua mulher, e lançado no mesmo ano de *Macunaíma*. Lido para seus amigos na casa de Mário de Andrade, foi publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia* – que Oswald ajudou a fundar com Raul Bopp e Antônio de Alcântara Machado. Datado de 1º de maio de 1928, começa dizendo: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. E termina: “Em Piratininga, ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha” (ANDRADE, 1995).

Redigido em prosa poética, o *Manifesto Antropófago* possui um teor mais político do que o seu manifesto anterior, o da *Poesia Pau-Brasil*, que pregava a criação de uma poesia brasileira de exportação. Esteticamente, o segundo manifesto de Oswald reafirma os valores do primeiro, apregoando o uso de uma língua literária “não catequizada”, ou seja, livre de pedagogias e regras. Buscando incentivar uma reação dos intelectuais em prol de uma produção artística independente das matrizes, os modernistas partiram de um suposto interesse primitivista pelos ritos tribais de devoração dos prisioneiros (como detalhados nos escritos do século XVI, de

André Thevét, Hans Staden e Jean de Léry) para propor, alegremente, os princípios do revisionismo das tradições culturais que aportaram no Brasil ao longo do tempo. Assim, um dos versos icônicos do manifesto é o *Tupi or not tupi: eis a questão* (ANDRADE, 1995).

Analisado à luz das obras tardias de Derrida e Bloom, a canibalização modernista brasileira poderia até ser entendida como originária da linha desconstrucionista que viria a dominar a crítica ocidental no século XX, mas, embora a Semana de 22 tenha coincidido com o centenário da Independência, o pós-colonial da experiência não significou uma ruptura com a importação de modelos que ainda prevaleciam na cultura oficial, utilizando ideias, códigos estéticos e modas artísticas da nova metrópole irradiadora: Paris. Apesar de muito heterogêneo, artificial e elitista para gerar argumentos abrangentes no sentido da construção de uma política cultural verdadeiramente revolucionária, o movimento teve o mérito de inaugurar a questão ao sugerir a rebeldia contra a verdade dos povos missionários pela absorção do inimigo sacro. Assim, propunha basicamente “devorar” a cultura e as técnicas dos países colonizadores, provocando sua reelaboração crítica com autonomia, a fim de transformar o produto importado em exportável.

Os revisores canônicos modernos são, assim, essencialmente, grandes leitores da tradição, tanto exterior quanto autóctone. Para Darcy Ribeiro, por exemplo, a obra *Macunaíma* não é tão antropofágica quanto endofágica, pois não se trata mais do Brasil engolindo e transformando apenas o estrangeiro, mas do Brasil sendo engolido por si mesmo, numa exposição nunca vista antes de sua própria realidade e condição. O título da obra *Macunaíma*, na língua dos povos da Venezuela e da Guiana – de onde veio a lenda

original – significa o “Grande Mau”, poderoso e transformador, que ressuscitava os mortos e que era usado pelos missionários jesuítas para traduzir o nome de Deus para os índios. Noemi Jaffe, porém, afirma que – na linha da “literatura menor” – o Macunaíma brasileiro, reinventado por Mário de Andrade como o “herói da nossa gente”, não é o “Grande Mau”, mas um “Pequeno Mau”, talvez:

Como o *Dom Quixote* ou o Leonardo de *Memórias de um sargento de milícias* (filho de uma pisadela e um beliscão), Macunaíma é mais propriamente humano e paradoxal do que exatamente mau. “O heterogêneo, o indeciso, o descaracterizado”, nas palavras de Gilda de Mello e Souza; “inocente e astuto, enfasiado e insaciável, esperto e crédulo, encantador e grotesco, imprudente e confiante, mentiroso, covarde e preguiçoso”, de acordo com Darcy Ribeiro. Para Alfredo Bosi, “alguma coisa de visceralmente infantil cria em torno de Macunaíma uma aura de espontaneidade polimorfa, que parece situá-lo em um espaço aquém da consciência entendida como responsabilidade *in progress*, insubmisso a padrões rígidos, insuscetível de ser legitimado”. Por fim, segundo seu próprio criador, é uma “sátira universal ao homem contemporâneo, principalmente do ponto de vista desta sem-vontade itinerante, dessas noções criadas no momento de as realizar, que sinto e vejo também no homem de agora.” (JAFFE, 2010, p. 13).

Apesar disso, é inegável que a Antropofagia modernista promoveu o abandono da imagem do “bom selvagem”, associado ao brasileiro para afirmar uma ideia mais contestadora e provocativa: a do “mau selvagem”, perigoso, ameaçador e insubordinado, que estava escondido debaixo da pele do bem-comportado nativo, o primitivo projetado pelo olhar europeu. Não por acaso, em *Macunaíma*, o “Exu-Mário” invoca, no capítulo *Macumba*, uma festa de

malandros e boêmios, frequentada por “Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento”, todos eles “maus selvagens”, marcando a diferença entre o texto de Koch-Grümbert e o seu. Para Augusto de Campos:

A Antropofagia oswaldiana é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (idealizado sob o modelo das virtudes europeias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação: melhor ainda, uma transvaloração: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de uma apropriação como de desapropriação, desierarquização, desconstrução. (CAMPOS, 2015, p. 109).

A composição do personagem Macunaíma, portanto, resulta de um forte impulso revisionista dos cânones instituídos, movido por um bom humor ácido, que evoca o espírito do riso, da paródia e da metalinguagem como princípios estruturantes e amadurecidos do processo. Assim, Macunaíma não é um bom-caráter nem um mau-caráter: é um sem-caráter, dotado de outra lógica – uma lógica “bartlebiana”, por assim dizer, em que o mote (ou a fórmula) “Ai, que preguiça” pode ser entendido como a versão tupiniquim do “Prefiro não fazer” (*I would prefer not to*) de Herman Melville em seu famoso conto *Bartleby, o escrivão*. Entendido o primeiro, muitas

vezes – e pejorativamente⁵ – como uma alegoria comportamental do brasileiro, de quem se esperaria o caráter industrioso e incansável das formigas; à luz das interpretações conferidas pela crítica ao segundo, Macunaíma estaria mais na ordem de um revolucionário brando, praticante de uma insurreição passiva, avessa a disputas, mas devastadoramente demolidora do princípio do *negócio*, que move a cultura ocidental moderna em função do *ócio* que moveria um *outsider* do sistema. Daí a profunda semelhança entre a melancólica morte do funcionário público de Wall Street, que “preferiria” não viver aquela vida banal que lhe teria sido destinada, e o banzo solitário e noturno do herói da nossa gente – herdeiro dos traumas do extermínio dos povos originários e da escravidão dos expatriados africanos – em seu momento derradeiro, emitindo um brilho inútil de Ursa Maior, que não se pode precisar se é da derrota ou de uma vitória ainda não compreendida.

5. A respeito do seu retrato de Monteiro Lobato para a série *Macunaíma de Andrade*, Daibert comenta em seu *Diário de bordo* (15/2/1982): “Seria o Macunaíma de Mário uma ameaça ao Jeca Tatu de Lobato? Ampliei a rejeição do autor de *Urupês* ao modernismo (historicamente a Anita Malfatti) incorporando o logotipo da Semana.” (DAIBERT, 1995, p. 23). A referência ao texto *Urupês*, por Daibert, certamente não aparece por acaso. *Urupês* é o reflexo literário do pensamento modernista essencialmente pragmático de Lobato, não só pelo conteúdo que atribui à preguiça do brasileiro “jeca”, abominável para ele, à influência das doenças e verminoses – resultado da falta de um sistema de saúde pública operante, e da miséria intelectual da população –, mas também pelo histórico revolucionário da própria publicação da obra, que modificou o mercado editorial no país. Até a Primeira Guerra Mundial, os livros brasileiros eram impressos, em sua maioria, na Europa. Lobato imprimiu *Urupês* nas oficinas do jornal *O Estado de S. Paulo*, e iniciou uma listagem de serviços de correio para a sua distribuição por todo o país, uma vez que só havia 30 livrarias disponíveis para este fim. Em 1925, ele fundou a primeira editora brasileira, a Companhia Editora Nacional. Suas ações visavam claramente a modernização da economia, da educação e da saúde, e não apenas a discussão sobre questões formais e estéticas.

Assim como o assíduo *leitor de novelas* Alonso Quijano e como o aplicado *copista* Bartleby, Mário de Andrade não oculta que o seu *Macunaíma* resulta de uma montagem intencionalmente confusa de inúmeras fontes pessoais e alheias, eruditas e populares, nacionais e estrangeiras, responsáveis pelo angustiado embate contra tradições múltiplas e tão diversas que provavelmente não caberiam na teoria de Harold Bloom.⁶

Caberia nesta, talvez, a história solitária do atribulado choque de um literato pintor mineiro, o poeta da imagem Arlindo Daibert (1952-1993), contra alguns poucos e bem definidos mestres: Lewis Carroll, o próprio Mário de Andrade e Guimarães Rosa, ao longo de um árduo caminho em busca de um modo próprio de encarar a sua grandeza, um caminho que nasce do impulso copista (de ilustrador) de obras marcantes que o incomodam e desafiam: *Alice no país das maravilhas*, *Macunaíma*, o herói da nossa gente, e *Grande sertão: veredas*; mas que evolui no sentido da desleitura (*misreading*) quixotesca de Bloom – quando o efebo, tomado de polêmica e rivalidade, declara a guerra, pela perversidade do espírito, contra a riqueza acumulada pelo espírito na tradição.

6. A inspiração para *Macunaíma* foi assumidamente buscada por Mário de Andrade na obra do alemão Koch-Grünberg, *Von Roroima zum Orinoko*, do volume 2: *Mythen und Legenden der Taulipang und Arejuná Indianen*, mas ele utilizou, ainda, livros de Capistrano de Abreu, Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Gustavo Barbosa e Sílvio Romero, fatos de sua vida pessoal, contos tradicionais brasileiros e de vários países, provérbios e canções populares. Para Noemi Jaffe (2010, p. 18), “*Macunaíma* é, segundo pontos de vista distintos, uma colagem, uma bricolagem, um mosaico ou uma rapsódia, como diz o autor, [...] que termina por estabelecer uma língua brasileira e uma leitura crítica do Brasil, uma mitologia contemporânea, carregada de significações linguísticas, psicanalíticas e antropológicas.”

Essa guerra é assumida de forma animada por Daibert, na sua versão da “Macumba” marioandradina, quando diz: “Recrio o raciocínio de Mario adaptando-o à minha história pessoal e ampliando-lhe a leitura”. Enquanto o modernista cita seus amigos e pares contemporâneos, numa homenagem movida a aproximação afetiva ou ideológica, Daibert cria um grande painel, contendo uma colagem das fotografias destes e de muitos outros personagens reais, escritores, pintores, músicos, que elenca como suas inspirações e, sobretudo, suas provocações precursoras: “O quadro ainda não está completo e para confundir um pouco os exegetas incorporei ao trabalho algumas afinidades eletivas (ou seriam *liaisons dangereuses*?) que, para terminar, ‘fizeram a festa juntos’” (DAIBERT, 2000, p. 123).

Formado em Letras, o artista se instaura como um proponente do “ensaísmo plástico”, como diz Elza de Sá Nogueira:

Para Daibert, “toda arte é uma forma de investigação e conhecimento, é um acréscimo ao patrimônio cultural”, e é assim, de fato, que ele concebe seu trabalho como artista plástico: “O meu projeto não é criar imagens, o meu projeto é refletir sobre as coisas através das imagens.” A escolha por obras *escrevíveis*, que lhe permite o trabalho com a ampliação da linguagem do desenho, também liberta quanto ao conteúdo narrativo, permitindo-lhe realizar o “ensaísmo plástico” que lhe é característico e adotar um posicionamento ativo e crítico em face da tradição literária que ele busca traduzir em imagens. Daí que sua abordagem não se feche no universo interno das obras, mas se constitua antes como desdobramento plástico das questões estéticas, culturais e históricas que elas suscitam. (NOGUEIRA, 2006a, p. 72).

Podemos arriscar que seu primeiro desvio no impulso “ilustrativo” de obras literárias clássicas já continha o gérmen da insubordinação revisionista estudada pelo teórico norte-americano, ao escolher uma obra marcante da literatura inglesa do período vitoriano – difundida no mundo como “literatura infantil” – para dissecar seu conteúdo eivado de erotismo e perversão, aspectos esses muitas vezes disfarçados ou negados pelas imagens divertidas e ingênuas comumente associadas aos livros de Lewis Carroll. Na leitura do *nonsense* carrolliano e no embate crítico com os ilustradores tradicionais do livro, como John Tenniel, Daibert parece já começar a associar o “país das maravilhas” e o “país dos espelhos” – alegorias do autor ao Reino Unido, transformado à época em Império Britânico, com possessões coloniais da África à Índia – ao processo de autodevorção antropofágica necessário à discussão da hipocrisia dos valores vigentes no Brasil na época da produção desta série, os atribulados anos 1970.⁷ A inspiração buscada à obra de Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898) não é gratuita, pois, como diz Gilles Deleuze:

Tudo em Lewis Carroll começa por um combate horrível. É o combate das profundezas: coisas arrebatam ou nos arrebatam, caixas são pequenas demais para seu conteúdo, comidas são tóxicas ou venenosas, tripas se alongam, monstros nos tragam. Um irmãozinho usa seu irmãozinho como isca. Os corpos se misturam, tudo se mistura numa espécie de canibalismo que reúne o alimento e o excremento.

7. A série *Alice no país das maravilhas* (que contém referências a *Alice no país dos espelhos*), de Daibert, é composta por pelo menos 60 trabalhos identificados, entre desenhos e estudos, datados dos anos 1970. Inéditos em publicação, os originais encontram-se no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como parte do acervo da coleção Gilberto Chateaubriand. (GARCIA, 2005).

Mesmo as palavras se comem. É o domínio da ação e da paixão dos corpos: coisas e palavras se dispersam em todos os sentidos ou, ao contrário, soldam-se em blocos indecomponíveis. Nas profundezas tudo é horrível, tudo é não senso. (DELEUZE, 2008, p. 31).

No contexto de uma sociedade conservadora, de princípios morais rígidos, apesar de inovadora no campo tecnológico – o que levou à Revolução Industrial e a mudanças sociais, com o aparecimento da burguesia –, a literatura em vigor apresentava duas características principais: ou era pedagógica, buscando ensinar uma lição ao seu público; ou era moralizante, denunciando os problemas sociais que precisavam ser tratados. É desse período Charles Dickens, um dos autores mais importantes da prosa vitoriana, que, por meio de suas obras, criticou grande parte das instituições públicas da Inglaterra.

A obra de Lewis Carroll, porém, não é escrita com o propósito de moralizar e manipular o leitor. Não é um texto catequista, mas *subversivo*. Como prestidigitador que era, ele subverte o sentido único e contesta a divisão maniqueísta do mundo, instaurando uma terceira via do sentido que esconde, atrás da loucura e da irracionalidade, a sua crítica. A presença da ambiguidade nas gravuras da série ilustrativa de Daibert para esse romance parece revelar a sua aproximação com aquilo que W.J.T. Mitchell chamaria de *metafiguras* (*metapictures*):

As metáforas são imagens que se mostram para se conhecerem: elas encenam o *autoconhecimento* das imagens. [...] A ambiguidade de sua referencialidade produz uma espécie de efeito secundário de autorreferência ao desenho como desenho, um convite ao espectador a retornar com fascínio ao objeto misterioso cuja identidade parece tão mutável e ao mesmo tempo tão absolutamente singular e definida. [...] As metáforas evocam não apenas uma visão dupla, mas uma voz dupla e uma relação dupla entre linguagem e experiência visual. (MITCHELL, 1994, p. 35, tradução nossa).

Numa dessas imagens, a dubiedade incorpora-se à representação pela alusão à técnica do borrão de tinta ou teste de Rorschach⁸: vemos duas meninas idênticas, unidas pelas bocas, extremidades dos braços e mãos nos pontos da dobradura do papel. A técnica não só duplica a figura originária, criando figuras especulares geminadas, mas forja uma terceira imagem imprevisível a partir da junção das duas metades. Na gravura, uma terceira menina, vista de frente e não facilmente perceptível, surge no centro do quadro. Apesar de reproduzir a posição das demais, sua atitude (*obscena*) reveste-se de uma sensualidade inexistente nas outras, aspecto que é reforçado pela clara visão de uma vulva encimando suas cabeças.

8. Antes do psiquiatra suíço Rorschach, muitos autores, como Binet, Henri, Dearborn, Kirkpatrick e outros, fizeram uso dessa técnica – que consiste em dobrar o papel sobre uma mancha de tinta para obter uma imagem duplicada – sobretudo no estudo da imaginação e da criatividade. Durante sua infância, Rorschach também foi entusiasta de um jogo muito difundido no século XIX, chamado *Klecksographie*, em que se criavam pequenos poemas a partir de manchas abstratas. Foi nos anos 1917-1918 que Rorschach começou um estudo mais sistemático do uso desse método como teste de avaliação psicológica.

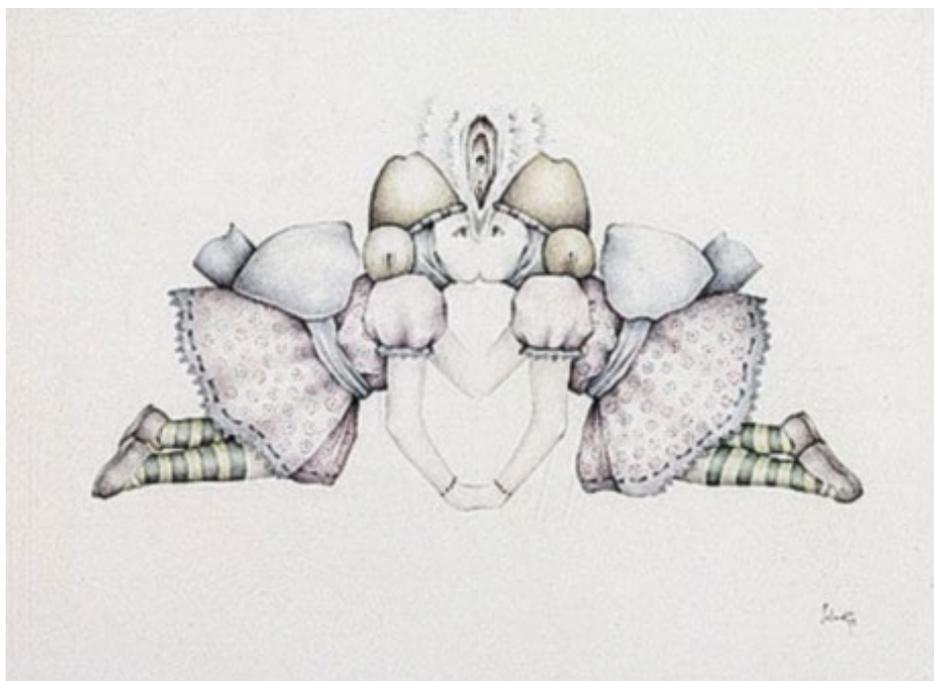


Figura 1. *Alice no país das maravilhas*, ilustração de Arlindo Daibert.
Fonte: Moraes, [1979] 2018.

A preocupação de Arlindo Daibert com a disputa entre as artes ditas *irmãs* é flagrante, talvez devido à sua formação em Letras e Pintura. Ao tomar um texto literário como ponto de partida para a criação visual, ele poderia assumir a tradição da ilustração, herdada da Renascença, na qual os textos preexistem às imagens e sobrevivem fora de seus limites. As imagens serviriam, assim, como um procedimento mnemônico, uma instância subalterna, menor e colonizada pela palavra. Ou ele poderia assumir a tradição dos holandeses, que, mesmo sem tomar o texto como motivo para a pintura, costumam inscrevê-lo lado a lado, com as imagens no espaço do quadro, lembrando a herança da tradição das iluminuras medievais.

O artista mineiro, porém, parece fundir as duas opções, selecionando deliberadamente a leitura de grandes obras literárias como ponto de partida para uma criação imagética que funde palavra e imagem num trabalho final autônomo, essencialmente plástico, mas de cunho racional e crítico – ensaístico. “Desenhar” é, assim, para Daibert, a sua forma pessoal de expressar seu pensamento sobre a leitura dos livros e do mundo.

A respeito da diatribe entre as artes, Michel Foucault comenta em seu livro *Isto não é um cachimbo*:

Dois princípios reinaram, eu creio, sobre a pintura ocidental, do século quinze até o século vinte. O primeiro afirma a separação entre representação plástica (que implica a semelhança) e referência linguística (que a exclui). Faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença. De modo que os dois sistemas não podem se cruzar ou fundir. É preciso que haja, de um modo ou de outro, subordinação: ou o texto é regrado pela imagem (como nesses quadros em que são representados um livro, uma inscrição, uma letra, o

nome de um personagem), ou a imagem é regrada pelo texto (como nos livros em que o desenho vem completar, como se ele seguisse apenas um caminho mais curto, o que as palavras estão encarregadas de representar). É verdade, só muito raramente essa subordinação permanece estável: pois acontece ao texto de o livro ser apenas um comentário da imagem, e o percurso sucessivo, pelas palavras, de suas formas simultâneas; e acontece ao quadro ser dominado por um texto, do qual ele efetua, plasticamente, todas as significações. Mas pouco importa o sentido da subordinação ou a maneira pela qual ela se prolonga, multiplica e inverte: o essencial é que o signo verbal e a representação visual não são jamais dados de uma vez só. Sempre uma ordem os hierarquiza, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma. (FOUCAULT, 2008, p. 50).

Foi esse princípio cuja soberania foi abolida pelo surrealista belga René Magritte em sua obra, ao colocar em destaque, num espaço incerto, reversível, flutuante (ao mesmo tempo tela e folha, toalha e volume, quadriculado do caderno e cadastro da terra, história e mapa), a justaposição das figuras e a sintaxe dos signos. Assim, a separação das imagens e das letras é abolida:



Figura 2. *Isto não é um cachimbo*, ilustração de René Magritte.

Fonte: Maggie, 2015.

Do quadro à imagem, da imagem ao texto, do texto à voz, uma espécie de dedo indicador geral aponta, mostra, fixa, assinala, impõe um sistema de reenvios, tenta estabilizar um espaço único. Mas por que introduzir ainda a voz do mestre? porque mal ela disse “isto é um cachimbo”, e já foi obrigada a retomar e balbuciar: “isto não é um cachimbo, mas o desenho de um cachimbo”, “isto não é um cachimbo, mas uma frase dizendo que é um cachimbo”, “a frase: ‘isto não é um cachimbo’, não é um cachimbo”; “na frase: ‘isto não é um cachimbo’, *isto* não é um cachimbo”: este quadro, esta frase escrita, este desenho de um cachimbo, tudo isto não é um cachimbo. (FOUCAULT, 2008, p. 35).

A segunda incursão de peso na concepção de uma obra ensaística de Arlindo Daibert se dá com a série *Macunaíma de Andrade*, um projeto bem mais amplo, com maior variedade de recursos, que não visava apenas a uma ilustração do romance do modernista, mas a uma reflexão sobre personagens, cenas e a situação do texto no seu contexto cultural.⁹

9. Segundo Lopez, “O diário de bordo do artista plástico Arlindo Daibert, registro do cotidiano da criação de *Macunaíma de Andrade*, traz 58 imagens em técnica mista – desenho, pintura, colagem – e 10 esboços, realizados entre 1980 e 1982, e mostra-nos com mais nitidez as demais obras nascidas do diálogo com a rapsódia de Mário de Andrade, a força da matriz geradora. Acumulando possibilidades de leitura – plástica, musical, cênica, cinematográfica ou de novos textos –, *Macunaíma*, enquanto matriz, ganha, no diário, a importante dimensão do testemunho de um processo criativo também rapsódico. Nessa navegação, que se apropria do texto com alta exigência no artefazer, *Macunaíma* se transforma, de fato, em *Macunaíma de Andrade Daibert*, soma de universos.” (LOPEZ, 2000, p. 12). “Madame Bovary c’est moi”, diria Gustave Flaubert diante de sua personagem-romance, que – tal como o *Macunaíma* para Mário, e o *Macunaíma de Andrade* para Arlindo – condensava não apenas os seus pensamentos, mas incorporava-se à sua identidade.

Numa imagem da série, a bandeira do Brasil é reconfigurada a partir de uma colagem seriada de selos, representando papagaios, com a data de emissão e o valor (Brasil 80, 28, 00), substituindo a sugestão da “mata virgem” como pano de fundo verde do retângulo. A cor amarela do losango e a cor azul do círculo desaparecem, e no centro dessas formas geométricas desbotadas uma estreita flâmula verde e amarela tremula. No lugar das palavras *Ordem e Progresso* figura a reedição da fórmula bartlebiana no mote macunaímico: “Ai, que preguiça”, cuja função já discutimos anteriormente.



Figura 3. *Ai que preguiça*, ilustração de Arlindo Daibert.

Fonte: Maciel, 2015.

Outra imagem emblemática do conjunto confere destaque ao retrato de Monteiro Lobato, figura injustiçada no movimento pelo desconforto que causou com um artigo seu, publicado em 1917, a respeito de uma exposição expressionista da pintora Anita Malfatti. *Paranóia ou mistificação* é um texto repetido à exaustão como fruto da suposta incompreensão de Lobato sobre as intenções vanguardistas do grupo paulista. Arlindo Daibert registra esse fato com bom humor ao retratar o personagem do Sítio do Picapau Amarelo, o Visconde de Sabugosa¹⁰, colocando sob a lente escrutinadora de sua lupa uma pequena reprodução do símbolo criado por Di Cavalcanti para o cartaz da *Semana de Arte Moderna de 1922*, que ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo.

10. Ressaltamos que esse personagem é um notável produto antropofágico, capaz de fundir, na imagem comestível de um sabugo de milho – adaptado como brinquedo pelas crianças brasileiras – a figura bolorenta da aristocracia nacional e da ciência livresca importada, que assumem, em geral, o discurso intelectual tradicionalista, pedagogizante e moralista repassado nos programas escolares da época. É interessante lembrar que esse discurso foi alvo de feroz desconstrução pelo autor na criação de um projeto de ensino revolucionário para a infância no Brasil, a que deu o nome de *Sítio do Picapau Amarelo*, contendo todas as matérias básicas revisitadas e apresentadas de forma lúdica, além de outras inusitadas, como Astronomia e Genética; além de uma biblioteca de livros paradidáticos da literatura universal, traduzidos e adaptados por ele mesmo a partir de suas preferências, como *Dom Quixote para as crianças*, *Alice no país das maravilhas* e *Robinson Crusóé*. Seu programa incluía ainda o resgate da mitologia grega e das fábulas da cultura popular, comentadas pela boneca de pano Emília, seu alter ego; e das *Histórias de Tia Nastácia* – que já assinalavam a necessidade de repassar aos jovens a contribuição da cultura negra nos programas didáticos oficiais.

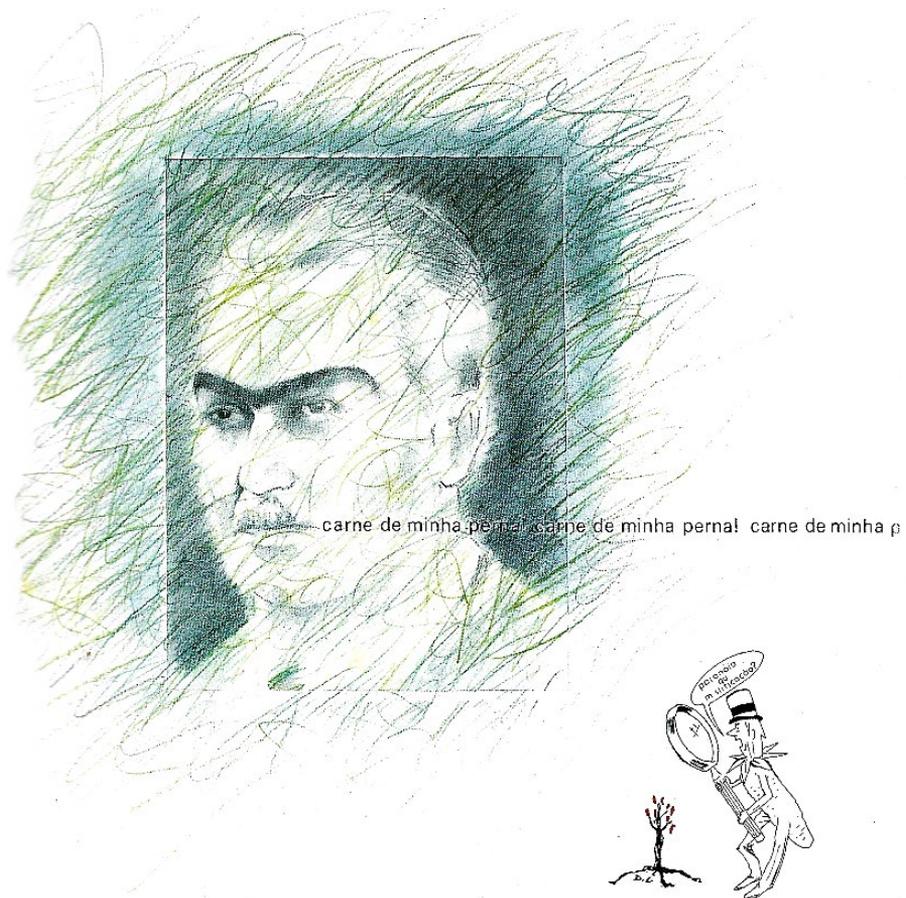


Figura 4. *Currupira*, ilustração de Arlindo Daibert.
Fonte: Arbach, 2001, p. 103 *apud* Dias, 2020, p. 130.

A desproporcionalidade entre o tamanho do retrato de Lobato (o “monstro” Currupira), ainda que todo rabiscado, e o logotipo da Semana, a árvore vermelha, dá uma medida das intenções de Daibert, que intitula o quadro com o nome dessa figura do folclore nacional: o menino de cabelos compridos e vermelhos, cuja característica principal é os pés virados para trás. Seria uma alusão ao alegado retrocesso do escritor, que caminharia na direção contrária a dos progressistas? Ou uma correção necessária dessa interpretação tão tendenciosa quanto persistente nos anais da crítica brasileira?¹¹

O terceiro trabalho de fôlego na proposta feita por Daibert, do estabelecimento do ensaísmo plástico de grandes clássicos, volta-se para o monumental *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, projeto que o absorveu pelos dez últimos e mais produtivos anos de sua curta vida. Segundo Júlio Castañon Guimarães:

11. Segundo a lenda, a mãe de Macunaíma, cansada de suas artimanhas, levou-o a passear na mata e lá o abandonou. Após vagar muito tempo, ele encontrou o Currupira moqueando carne e pediu um pedaço para comer. O gigante ofereceu-lhe a carne de sua própria perna. Alimentado, o curumim saiu para procurar o caminho da aldeia. O gigante, porém, que era um devorador de gente, correu atrás de Macunaíma, gritando “carne de minha perna”, e a perna respondeu: “que foi?”. Macunaíma, percebendo que não podia se esconder do Currupira, vomitou a carne numa poça de lama e assim conseguiu escapar. No desenho de Daibert, as palavras são inseridas como parte da imagem. O grito do Currupira parece sair da boca de Lobato, sugerindo uma acusação de mútuo devoramento entre as duas propostas modernistas: a estética de Mário de Andrade e a sua, pragmática.

À dimensão avassaladora do romance corresponde a surpreendente multiplicidade tanto de recursos envolvidos na elaboração dos trabalhos quanto de modos de se relacionar com personagens, temas, episódios e a própria linguagem do romance. Por recursos se entende não apenas o emprego de técnicas variadas (xilografia, desenho, colagem, aquarela etc.), mas também a irrupção da matéria textual e o desvencilhar-se da pura ilustração. [...] A série foi criada ao longo de uma década aproximadamente, pois alguns trabalhos são datados do início dos anos 80. Com isto, o conjunto se desenvolveu ao mesmo tempo que vários outros trabalhos, do que decorrem certamente alguns cruzamentos, em que a série G.S.:V. apresenta procedimentos próprios de vários outros momentos da produção do artista. Assim, o desenho da cara de cavalo com respingos de sangue poderia ser aproximado da série *Açougue Brasil*; [...] a aquarela *Rosa'uarda*, com a escrita árabe, associa-se aos trabalhos de integração da matéria textual; vários desenhos apresentam personagens reais, como Guimarães Rosa criança, a esposa do escritor ou o escultor G.T.O., num procedimento de mescla com a realidade cultural similar ao já empregado nos desenhos de *Macunaíma*. (GUIMARÃES, 1998, p. 30).



Figura 5. *Tiradentes esquartejado*, pintura de Pedro Américo.
Fonte: Figueiredo e Mello, [1893] (2013).

Como a análise desse material excede em muito a proposta deste artigo, comentaremos brevemente alguns aspectos de um projeto paralelo do autor, intitulado *Açougue Brasil*. Em fins dos anos 1970, Daibert opera, neste trabalho, um desvio ensaístico, interpretativo e crítico de grande força na releitura do impulso canibalizante da *Semana de Arte Moderna de 1922*. Recuando seu foco de atenção à época do Arcadismo e da Conjuração Mineira¹², pelo resgate do quadro de Pedro Américo, *Tiradentes esquartejado*

12. Os escritores árcades mineiros tiveram participação direta no movimento da Inconfidência. Chegados de Coimbra com ideias enciclopedistas e influenciados pela independência dos EUA, provavelmente não apenas juntaram-se às fileiras dos revoltosos contra o erário régio, que confiscava a maior parte do ouro extraído na colônia, mas também divulgaram os sonhos de um país independente. Do grupo, apenas um homem não tinha a mesma formação intelectual dos demais, e nem era escritor: o alferes Tiradentes (dentista prático). Com a traição de Joaquim Silvério dos Reis, que devia vultosas somas ao governo português, o grupo foi preso em 1789. Todos, com exceção de Tiradentes, negaram sua participação no movimento. Cláudio Manuel da Costa, segundo versão oficial, suicidou-se na prisão. O processo durou três anos. No julgamento, vários inconfidentes foram condenados à morte por enforcamento, dentre eles, Tiradentes e Alvarenga Peixoto. Tomás Antônio Gonzaga e outros foram condenados ao exílio. No dia 20 de abril de 1792, foi comutada a pena de todos os participantes, excluindo Tiradentes, enforcado no dia seguinte. Seu corpo foi esquartejado e exposto, em pedaços, no caminho que ia do Rio de Janeiro até Vila Rica; seus bens, confiscados; sua família, amaldiçoada por quatro gerações; e o chão de sua casa foi salgado para que dele nada mais brotasse. Um século depois, Tiradentes foi resgatado como o principal herói da República brasileira, proclamada em 1889, numa reutilização política de sua figura. O uso das artes visuais para consolidar a imagem do militar republicano como um homem calmo, forte e cristão, em um país onde o catolicismo era a religião oficial, foi uma jogada bem pensada e executada, pois impediu a rejeição do herói e da República que ele representava.

(1893)¹³, ele elabora uma interpretação muito pessoal da cena, fundindo-a ao momento sombrio do período da Ditadura Militar no Brasil e à sua biografia pessoal, a partir do resgate de uma fotografia de família.

Sobre a tela de Pedro Américo, Maraliz de Castro Vieira Christo afirma:

A tela *Tiradentes esquartejado* infringia regras então já muito consolidadas: a integridade do corpo humano, a integridade do herói e a integridade da história. O corpo, reduzido a partes isoladas, convertido a coisa inanimada, a carne, perde sua humanidade. A exposição das atrocidades sofridas pelos heróis os transformaria em simples vítimas, demonstrando mais a barbárie do agressor e menos suas próprias qualidades; os heróis mortos deveriam ser celebrados em representações que preservassem sua imagem como espelho de grandeza. O sentido pedagógico de um quadro reside não na ênfase da morte em si, mas na reação altruísta e firme do herói diante dela. Ao optar pela representação do corpo abandonado aos pedaços sobre o cadafalso, Pedro Américo não só acentua o poder da metrópole portuguesa sobre sua colônia na América, como revela a própria fragilidade de Tiradentes e da conspiração que foi acusado de liderar. Como entender a escolha

13. “O quadro de Pedro Américo intitulado *Tiradentes esquartejado* (1893) possui uma trajetória muito diferente dos demais quadros históricos do artista. Embora pintado em Florença, lá não foi exposto, como também não participou de nenhuma exposição internacional. No Brasil, não integrou a Exposição Geral de Belas Artes. Apresentado ao público em julho de 1893, primeiramente nas dependências do jornal Cidade do Rio e, em seguida, na galeria *Glace Élégante*, o quadro não foi adquirido pelo Estado como seus quadros históricos anteriores. Vendido ao município mineiro de Juiz de Fora, permaneceu oculto aos olhos do público por longo tempo. De 1893 a 1922 pertenceu à Câmara Municipal, quando foi doado ao recém-criado Museu Mariano Procópio. Até 1998, o quadro nunca se ausentou do museu.” (CHRISTO, 2013, p. 276).

do pintor no momento em que o panteão republicano brasileiro está sendo edificado? (CHRISTO, 2013, p. 276).

Como se não bastasse, Pedro Américo faz uma associação explícita de Tiradentes com Jesus Cristo, retratando um crucifixo ao lado de sua cabeça degolada, disposta no cadafalso em cruz, cujo rosto lembra o do Cristo das iconografias religiosas. A imagem do filho de Deus torturado, nu e exangue estabelece um paralelo imediato e blasfemo com o herói nacional, destinado a representar o infeliz destino dos jovens insurgentes contra os poderosos. Esse quadro funcionaria mais como uma admoestação contra a rebeldia e a contestação do que como um exemplo da vitória dos oprimidos contra seus opressores – a menos que se nutra a esperança da ressurreição dos conflagrados, como a Igreja justifica a utilização da imagem do homem flagelado e martirizado na representação de seu Deus.

A opção do embate revisionista com essa tela, levada a cabo na série de Arlindo Daibert – quando este contava 26 anos – talvez confirme a hipótese da ressurreição dos conflagrados, que viveram com força no movimento estudantil dos anos de chumbo (1960-1970) no Brasil, e tiveram, mais uma vez, que encarar seu atávico destino. Em sua primeira mostra individual em São Paulo, na *Galeria Entreates*, em 1978, o artista apresenta a exposição denominada *Arlindo Daibert – Desenhos*, com 35 trabalhos divididos em quatro séries: *Fantástica*, *Investigações*, *Crítico-erótica* e *Açougue Brasil*.

Da série *Açougue Brasil*, o trabalho principal sobrepõe-se a uma antiga fotografia da sua família, no açougue de seu avô (de quem herdou o nome), um desenho em acetato de um excerto do

quadro *Tiradentes esquartejado*, de Pedro Américo, que se funde em transparência à fachada do estabelecimento (especializado em “linguiças de pura carne de porco”).



Figura 6. *Açougue Brasil*, ilustração de Arlindo Daibert. Desenho em acetato sobreposto a fotografia; 29 x 22 cm. Coleção Neysa Campos, Juiz de Fora, Minas Gerais. Fonte: Daibert, [1978] 2013.

O destaque escolhido para a sobreposição é o da perna esquerda, “presa a uma haste de madeira, como um estandarte da barbárie humana” (CHRISTO, 2013, p. 280). Ao se chocar com as imagens dos cortes de carne animal, expostos no açougue (atrás das imagens de sua mãe junto à caixa registradora, há um tio, o avô – patriarca de origem alemã – e um empregado negro, que aparecem em primeiro plano), porém, esse fragmento do corpo

humano, destituído do verniz da história de heroísmo do homem a quem pertencia, degrada-se no anonimato e na abjeção dos seres convertidos em carne para repasto. Essa alusão deliberada não só reinfunde uma força de indignação ao conjunto, mas o faz com o peso afetivo de um relato confessional do próprio artista:

Era uma foto de família, feita em 1935 no açougue do meu avô. As sugestões do próprio eram o fio. Comecei a fazer aproximações e associações várias. Percebi que a violência, as mutilações, os animais que se devoravam, o Tiradentes (de Pedro Américo), meu avô, o açougue, *tudo isso era parte de uma violência maior chamada Açougue Brasil*. Nesse ponto, o desenho vai ficando mais analítico, a “habilidade” é um meio de reproduzir e analisar o real. A figuração é um instrumento, não um fim. (DAIBERT, 2000, p. 25, grifo nosso).

“Tudo isso era parte de uma violência maior chamada *Açougue Brasil*” (DAIBERT, 2000, p. 25). Não há como não vir à mente a frase do Currupira, enquanto este perseguia o Macunaíma para recuperar, à força, a parte de seu próprio corpo, cedida ao canibalismo do herói: “Carne da minha perna! Carne da minha perna!”. Currupira, a divindade fabular lendária das florestas, deglutida pelos seus leitores acadêmicos e travestida nesse monstro que se deixa devorar... mas nem tanto. Nesse sentido, como lembra Nogueira (2006a, p. 15), Frederico Morais situa Daibert no contexto mais amplo de uma série de artistas latino-americanos, cujo trabalho poderia ser compreendido de acordo com essa proposta de revisão da História da Arte:

Penso no canadense residente no México, Arnold Belkin associando a foto dramática de Che Guevara morto com a *Lição de Anatomia* de Rembrandt ou a chegada de Madero a Cuernavaca com a *Ronda*

Noturna do mesmo Rembrandt. Penso no argentino Antonio Seguí que pouco a pouco vai transformando com seus comentários gráficos a obra de Rembrandt numa lição de tortura, penso nas citações de Velásquez na obra do mexicano Gironela. Penso especialmente nos colombianos Leonel Gongora e Fernando Botero. Este, inflando, engordando, boterizando toda a História da Arte, aquele colocando-se no interior de obras (é o seu tema do “pintor secreto”) de sua autoria, mas que são citações de citações. [...] No Brasil, o artista que mais se aproximou deste comportamento é o pernambucano João Câmara Filho, ainda que restrito, tematicamente, à nossa própria História, da arte inclusive. Agora temos Arlindo Daibert. (MORAIS, 1980).

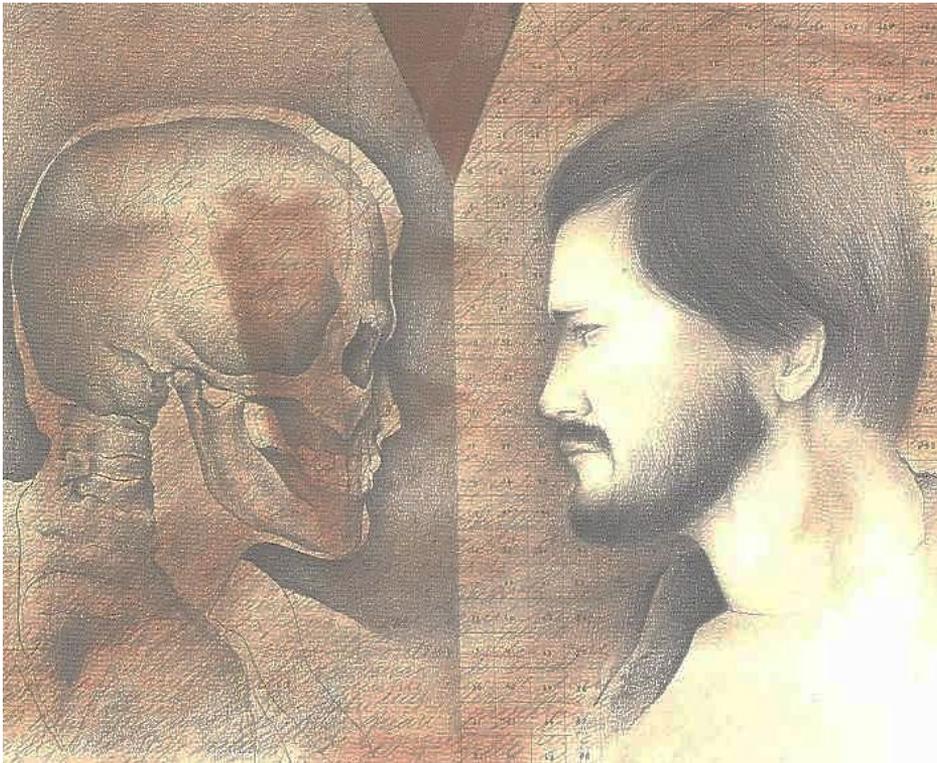


Figura 7. *Sem título*, ilustração de Arlindo Daibert, da série *Imagens do Grande Sertão*.
Fonte: Daibert, 1998.

Finalmente, num quadro marcante da série *Imagens do Grande Sertão*, Daibert retoma a alusão à técnica da imagem borrão de Rorschach para sugerir um efeito de especularidade; falho, entretanto, na produção de uma figura duplicada e geminada, como ocorre na gravura de Alice aqui comentada. A presença, e mais, a afirmação do autorretrato do pintor, é quase uma assinatura que ele sobrepõe à memória do mestre e da obra que originou esse árduo trabalho. Encarando a si mesmo numa caveira que antecipa a sua morte ou (o que seria mais interessante para a nossa discussão) encarando as caveiras dos seus precursores – Lewis Carroll, Mário de Andrade e Guimarães Rosa –, autores dos grandes romances que o efebo mineiro ousou desafiar na construção de sua poderosa obra híbrida, Daibert forneceria uma imagem dialética ilustrativa do último estágio da “angústia da influência” de Harold Bloom: os *Apophrades*, o retorno dos mortos na produção dos novos poetas que se tornaram fortes e definitivos pela leitura e pelo embate com a tradição.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: NUNES, Benedito. *Oswald de Andrade: a utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. São Paulo: Objetiva, 2001.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. São Paulo: Objetiva, 1995.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORGES, Jorge Luis. Fervor de Buenos Aires. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*, volume 1. São Paulo: Globo, 1998.

- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Madri: Alianza Editorial, 1985.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Tiradentes no Açougue Brasil: apropriações de Arlindo Daibert. *Sæculum*, João Pessoa, n. 28, jan./jun. 2013.
- DAIBERT, Arlindo. Açougue Brasil. *Sæculum*, João Pessoa, n. 28, [1978] 2013, il., color., 29 x 22 cm.
- DAIBERT, Arlindo. *Macunaíma de Andrade*. Belo Horizonte; Juiz de Fora: Editora UFMG/UFJF, 2000.
- DAIBERT, Arlindo. *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 1998, 147 p., il., color., 23,3x30,5cm.
- DAIBERT, Arlindo. *Caderno de escritos*. Organização de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.
- DIAS, Miriam Ribeira. *Elipses e Volutas: a escritura oblíqua das imagens de Arlindo Daibert*. 2020. Tese (Doutorado Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras, Juiz de Fora, 2020.
- ELIOT, T. S. *The sacred wood: Essays on poetry and criticism*. London: Methuen, 1972.
- FIGUEIREDO E MELLO, Pedro Américo de. Tiradentes Esquartejado, [1893]. *Sæculum*, João Pessoa, n. 28, 2013, il., color., 270 x 165 cm.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e terra, 2008.
- GARCIA, Sandra Minae Sato. *Leituras de Alice*. 2005. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2005.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. Alguns trajetos: texto e imagem em Arlindo Daibert, In: DAIBERT. *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte; Juiz de Fora: Editora UFMG/UFJF, 1998.

- JAFFE, Noemi. *Macunaíma*. São Paulo: Publifolha, 2010.
- LOPEZ, Telê Ancona. Macunaíma Marupiara ou a construção da matriz. *In: DAIBERT. Macunaíma de Andrade*. Belo Horizonte; Juiz de Fora: Editora UFMG/UFJF, 2000.
- MAGGIE, Yvonne. Isto não é um cachimbo. G1, [s.l.], 22 jan. 2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/blog/yvonne-maggie/post/isto-nao-e-um-cachimbo.html>. Acesso em: 20 out. 2022.
- MACIEL, Pedro. Releitura pop de Macunaíma. *Musa rara*, São Paulo, 6 jul. 2015. Disponível em: <https://musarara.com.br/391721>. Acesso em 6 ago. 2022.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- MITCHELL, W.J.T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.
- MORAIS, Frederico. Arlindo Daibert: lição de desenho e história da arte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1980.
- MORAIS, Mauro. Retrato do juiz-forano Arlindo Daibert 25 anos depois do adeus. *Tribuna de Minas*, Juiz de Fora, 2 set. 2018.
- NETO, Gislane Gomes. *Eros e Babel na obra intermediária de Arlindo Daibert: processos de leituras intertextuais*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) Escola de Belas Artes da UFMG. Belo Horizonte, 2007.
- NOGUEIRA, Elza de Sá. *Daibert, tradutor de Rosa: outras veredas do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2006a.
- NOGUEIRA, Elza de Sá. Daibert, tradutor de Rosa. *Floema*, Candeias, ano 2, n. 3, p. 55-86, jan./jun. 2006b.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 21 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.



ESTUDOS
UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura

60
anos

Entrevista

Texto de autores convidados. Recebido em: 1 set. 2022: Aprovado em: 18 out. 2022.

ALBERTIM, Bruno. As modernidades plásticas de um Pernambuco (re)inventado. [Entrevista concedida a] Talles Colatino. Estudos Universitários: revista de cultura, UFPE/Proexc, Recife, v. 39, n. 2, p. 281-300, jul./dez. 2022.

<https://doi.org/10.51359/2675-7354.2022.256294>

ISSN Edição Digital: 2675-7354



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição 4.0 Internacional.

As modernidades plásticas de um Pernambuco (re)inventado

The plastic modernities of a (re)invented Pernambuco

Bruno Albertim

Jornalista e curador independente

Mestre em Antropologia

E-mail: bruno.albertim@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-2248-8583>

 <http://lattes.cnpq.br/2581342498574026>

Talles Colatino

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Mestre em Teoria da Literatura

E-mail: talles.colatino@ufpe.br

 <https://orcid.org/0000-0001-5396-8777>

 <http://lattes.cnpq.br/4920353847235443>

Resumo

Bruno Albertim, mestre em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), jornalista, curador e antropólogo pernambucano, é autor, entre outros trabalhos, dos livros *Tereza Costa Rêgo - Uma mulher em três tempos* (Cepe, 2018) e *Pernambuco Modernista* (Cepe, 2022). Neste volume, Albertim concede entrevista a Talles Colatino, mestre em Teoria da Literatura pela UFPE e coordenador do Instituto de Arte Contemporânea (IAC/UFPE). Bruno Albertim aborda o movimento modernista e expõe temas importantes para a compreensão do que foi o Modernismo em Pernambuco sob várias dimensões.

Palavras-chave: Modernismo. Pernambuco. Entrevista. Bruno Albertim.

Abstract

Bruno Albertim, Master in Anthropology from the Federal University of Pernambuco (UFPE), journalist, curator, and anthropologist from Pernambuco, is the author, among other works, of the books *Tereza Costa Rêgo - Uma mulher em três tempos* (Cepe, 2018) and *Pernambuco Modernista* (Cepe, 2022). In this volume, Albertim grants an interview to Talles Colatino, Master in Literary Theory from UFPE and coordinator of the Institute of Contemporary Art (IAC/UFPE). Bruno Albertim discusses the modernist movement and exposes important themes for the understanding of what Modernism was in Pernambuco from various perspectives.

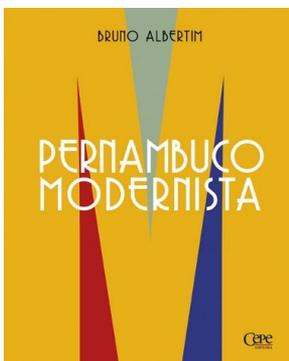
Keywords: Modernism. Pernambuco. Interview. Bruno Albertim.



Bruno Albertim. Acervo pessoal.

Apresentação

As narrativas que buscam dar conta do percurso do Modernismo no Brasil não se iniciam, tampouco se ancoram, nos gestos ensaiados pela Semana de Arte Moderna de 1922. Apesar de sua incontestável importância, a reverberação do evento paulista é apenas uma das chaves de leitura que buscam dar conta dos sintomas da modernidade nacional. Estados como Pará, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Pernambuco também construíram seus projetos modernistas com fervor e por caminhos particulares. Fortemente atrelado ao projeto regionalista de Gilberto Freyre, em seu início, o caso pernambucano é um dos mais peculiares e foco de uma cuidadosa investigação, capitaneada pelo jornalista e antropólogo Bruno Albertim. O resultado dessa pesquisa culminou no livro *Pernambuco Modernista*, editado pela Companhia Editora de Pernambuco (Cepe), em 2022. Além de uma reconstituição histórica dos momentos semanais do nosso Modernismo, centrada nas artes visuais, a obra traz uma série de perfis com pintores que desdobraram e solidificaram estéticas modernistas no estado, como Francisco Brennand, José Cláudio, Reynaldo Fonseca, Tereza Costa Rêgo, João Câmara, Raul Córdula, Montez Magno, Gilvan Samico e Guita Charifker.



Capa de *Pernambuco Modernista* (Cepe, 2022).
Fonte: Cepe, 2022.

Jornalista, escritor, curador e mestre em Antropologia pela UFPE, Bruno Albertim é vencedor do Prêmio Esso de Jornalismo, com a série de reportagens *Nordeste – Identidade Comestível*, membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e autor de *Tereza Costa Rêgo – Uma mulher em três tempos* (Cepe, 2018). Como curador, atuou nas exposições *Antes do Cio dos Gatos* (Galeria Amparo 60), *Viva Tereza* (Museu do Estado de Pernambuco), e, mais recentemente, nas mostras *Comigo Ninguém Pode: A Pintura de Jeff Alan* (Estação da Luz) e *Sempre Nunca Fomos Modernos* (Museu do Estado de Pernambuco).

Nesta entrevista, com foco na pesquisa elaborada para a obra *Pernambuco Modernista*, Albertim comenta temas pertinentes para uma compreensão do que foi o Modernismo em Pernambuco, através dos movimentos iniciais de Cícero Dias e Vicente do Rêgo Monteiro, passando pelo seu apagamento na historiografia da arte nacional, pela influência do regionalismo sociológico de Freyre, o papel da Escola de Belas Artes do Recife e da imprensa nesse contexto, além de, claro, a ressonância dos clamores modernos na produção artística contemporânea do estado.

O livro *Pernambuco Modernista* nasceu a partir de uma série de reportagens publicadas no Jornal do Commercio (PE) em 2017, certo? Como se deu a transposição do formato da série para o livro, no sentido da ampliação da pesquisa?

Sim, é verdade. A minha atenção para este Modernismo pernambucano surgiu a partir daquela série de reportagens que, em essência, foi um conjunto de perfis. Ali, percebi uma

obviedade: Pernambuco contava e ainda conta com uma série de grandes artistas, donos de poéticas muito coerentes e fortes, alguns mais, outros menos conhecidos nacionalmente, que viram a arte se tornar moderna no mundo no começo do século 20 e que, octogenários ou nonagenários, entraram no século 21 fazendo essencialmente arte moderna e intimamente ligada a Pernambuco. Fizeram dela uma pauta de vida. Brennand me dizia: “No fazer, no pensar, no executar, sou um artista moderno”. Embora contemporânea e arquetípica, sua arte não pode ser encaixada naquilo que a crítica e o mercado entendem por arte contemporânea. Me impressionou sobremaneira como esses artistas atravessam o século fazendo da arte moderna brasileira algo tão eminentemente pernambucano, seja na poética que ajudou mesmo a construir noções caras da identidade regional, seja na estética que, a grosso modo, embora haja vigorosas exceções, como Reynaldo, um renascentista do século 20, são figurativistas que refletem uma certa insolação, um padrão cromático em acordo com um padrão luminoso local. Figurativistas, quase todos interessados em temas políticos e na pintura de paisagens como extensão das subjetividades individuais e sociais – tema, aliás, que exploro como um dos curadores da grande exposição coletiva, com mais de cem obras, que vão do começo do século 20 ao século 21, chamada *Sempre Nunca Fomos Modernos*, em cartaz entre agosto e setembro de 2022, no Museu do Estado de Pernambuco. Me refiro a pessoas que nos deixaram há pouco tempo, como o próprio Brennand e Tereza Costa Rêgo, ou a Zé Cláudio, que completou 90 anos e segue absolutamente produtivo como nosso grande paisa-

gista e cronista das sociabilidades populares de Pernambuco. Amo suas pinturas de Carnaval, por exemplo. O livro é resultado de uma grande pesquisa de ampliação desta constatação. Na segunda parte de *Pernambuco Modernista*, há os perfis e as conversas com esses artistas com os quais convivi. Na primeira parte, em tom de crônica histórica, vou reconstituindo as trajetórias dos personagens que articularam essa ideia de modernidade plástica no começo do século 20, ligada a uma identidade pernambucana, questão amplamente catalisada pela sociologia militante de Gilberto Freyre e seu Movimento Regionalista.

“A história é contada pelos vencedores”. As palavras do curador Marcus Lontra Costa, autor do prefácio, cabem perfeitamente para compreender porque o movimento paulista sempre esteve no centro do debate sobre o Modernismo no Brasil, em detrimento dos levantes modernos que aconteciam com fervor muito particular em outros estados, como em Pernambuco e no Pará. Além das fronteiras geográficas, a quais outras razões podemos creditar esses apagamentos na historiografia oficial da arte brasileira, em especial no caso de Pernambuco?

Primeiro, é preciso lembrar que, embora tenham tido a pretensão de sintetizar e inaugurar uma sensibilidade e uma estética artística modernas, os artistas e intelectuais da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, sabiam que o alcance daquele gesto seria muito restrito. Mal repercutiu

em outras camadas sociais da própria cidade ou em capitais vizinhas, como o Rio de Janeiro, que, segundo autores de livros recentes, como Ruy Castro e Rafael Cardoso, também já tinha seus índices e desejos de modernidade que não passavam necessariamente pelos cânones do Modernismo paulistano. O mesmo se dava em Pernambuco. É Paulo Herkenhoff, crítico capixaba de larga trajetória, radicado em São Paulo, quem diz que Pernambuco já tinha o frevo como dança moderna; na sociologia de Gilberto Freyre, um pensamento social crítico surgido a partir da Escola do Recife; e na pintura, em momentos diferentes, por exemplo, Cícero e Vicente; que a modernidade pernambucana não precisou passar jamais pelos canais paulistas. Naquele momento, tinham Mário e Oswald puxando o coro paulistano, e, aqui, sobretudo Gilberto Freyre procurava agenciar a arte e a cultura para a elaboração de um projeto de identidade moderno deliberadamente regionalista (e seu discurso regionalista dava predominância a Pernambuco). Havia dois grandes polos discursivos pela modernidade no país: Pernambuco e São Paulo. Uma das grandes frustrações de Gilberto Freyre foi não ter conseguido emplacar seu discurso atrelado às práticas artísticas em Pernambuco como hegemônico na narrativa oficial da história da arte moderna no Brasil. Primeiro com a USP e sua enorme capacidade de produção de artigos acadêmicos de grande repercussão e depois, nos anos 1960, quando a Semana de Arte Moderna de 22 entra para os currículos escolares brasileiros, foi-se forjando o mito histórico de que o Modernismo do Brasil foi uno e restrito ao evento paulistano. Houve e há vários modernismos no Brasil, todos devidamente

apagados das escrituras oficiais. O de Pernambuco é um dos mais longevos e contundentes deles. O livro *Pernambuco Modernista* e a exposição no Museu do Estado são tentativas simples, e ao mesmo tempo petulantes, de inserir Pernambuco no capítulo que lhe cabe nesse panorama. Por questões da dinâmica histórica do país, esse Modernismo pernambucano acabou por ser apagado.

Teu livro propõe uma narrativa do Modernismo em Pernambuco, tendo Cícero Dias como ponto de partida e não Vicente do Rêgo Monteiro, pernambucano que se iniciou antes e esteve presente na exposição da Semana paulista. E ao longo da leitura da obra, parece ficar claro que aquilo que não estivesse deliberadamente em consonância com o projeto regionalista de Gilberto Freyre, no sentido de uma invenção identitária do Nordeste a partir da sua leitura sociológica, ficou a dever, num primeiro momento, como compreensão de um Modernismo de tema, paleta e fatura nordestinas. Foi o caso de Vicente?

Sim, é o caso de Vicente, que nunca aderiu plenamente ao encanto das serpentes de Freyre, e tampouco ao Modernismo paulistano. Ao longo de sua trajetória, ele se aproxima e se afasta do corolário e da adesão ao discurso freyreano. Tanto que, etnógrafo de gabinete, sem nunca ter ido fazer suas pesquisas *in loco* na Amazônia, Vicente inaugura uma obra magistral, um cubismo altivamente brasileiro, a partir de soluções de formas e da volumetria da cerâmica marajoara;

ao contrário, por exemplo, de Lula Cardoso Ayres, que, além de ir a campo como um etnógrafo visual, investigando maracatus da zona canvieira e os xangôs do Recife, tem séries de quadros com personagens de volumetria inspirada na cerâmica popular do Alto do Moura (Caruaru, Pernambuco). Já Cícero traz em seu imaginário inicial toda a sua memória de menino de engenho excitado com o mundo. Isso impressiona, inicialmente, Mário de Andrade e Manuel Bandeira, que o saúdam como o primeiro grande nome de um Surrealismo brasileiro. Esse entusiasmo é logo convertido em frustração, ao perceberem que a poética de Cícero vai se ancorar por muito tempo em suas raízes pernambucanas, numa latitude oposta à brasilidade arquetípica dos paulistanos, ancorada na figura do caipira sudestino. Vicente, aliás, também não vai aderir ao convite de Oswald de Andrade para o Movimento Antropofágico. Ele já se sabia pioneiro na abordagem do indigenismo tão caro aos modernistas, em busca de uma brasilidade primordial e idealizada, e não queria ser periférico como coadjuvante do movimento. Vicente participa da Semana de 22 por um acaso. Não esteve lá presencialmente, vendeu seus quadros ao colecionador Ronald de Carvalho, que os levou para a Semana de 22. O indigenismo de sua obra interessava ao nacionalismo deliberado dos modernismos no Brasil. Cícero, ao contrário, várias vezes declarou: “Estaria eu dando corpo às suas ideias?”, percebendo como sua plasticidade reverberava o ideário de Freyre, tanto que, ao se mudar de vez para Paris e adotar uma cartela mais universal, ele foi acusado de trair suas origens regionais. Mas, ao final da vida,

Cícero afirmou: “Querem entender minha pintura? Basta olhar para o céu do Recife, no limite do perfeito”.

É possível dimensionar de que forma as vivências europeias de Cícero Dias e de Vicente do Rêgo Monteiro contribuíram para a construção do imaginário pictórico brasileiro de seus trabalhos?

Sim, certamente. A história do Modernismo, não apenas no Brasil, mas na América Latina como um todo, é a história da erudição de suas elites. Esse Modernismo europeu só chegou aqui porque esses artistas, vindos de estratos privilegiados das elites, puderam ir muito cedo à Europa e tomar contato com as vanguardas. Havia o porto que fazia uma ligação, digamos, direta com a Europa, com a circulação de livros e também de pessoas dessas elites. Delas, se alimentaram e tropicalizaram suas influências estéticas na construção de poéticas brasilianistas – algo que, inclusive, interessa muito aos círculos da arte europeia. Lembremos que Picasso foi à África, e Gauguin ao Tahiti, em busca do frescor de culturas ainda não corrompidas pelos excessos cerebrais da civilização europeia. Assim, por exemplo, o indigenismo da obra de Vicente foi muito bem recebido nos salões de Paris, no começo do século. A fórmula era relativamente simples: antropofagizar as novas estéticas europeias em favor da visão original de Brasil que eles buscavam construir. Em quaisquer latitudes, os modernismos no Brasil, mais que estéticos, eram e são projetos de identidade.

Desde o fim do século 19 no Brasil, as discussões sobre identidade nacional são refletidas não apenas nas artes plásticas, como também na Literatura, na Arquitetura e na Música. Cícero Dias, Vicente do Rêgo Monteiro e Lula Cardoso Ayres, três nomes basilares do nosso Modernismo, construíram em diferentes medidas uma obra que reimagina o que seria um “sentimento popular do Nordeste”. Em que medida a arte popular, sobretudo a cerâmica que encantava, em especial, Monteiro e Ayres, entra nessa compreensão moderna? O distanciamento provocado pelo debate entre arte e artesanato afastou Vitalino, por exemplo, do panteão inaugural da reimaginação do Nordeste?

Vitalino, Eudócio e seus pares do Alto do Moura realizaram, em alguma medida, uma das utopias nunca plenamente realizadas pelo Modernismo, o de extinguir essa fronteira tão invisível quanto pesada que separa a arte erudita da chamada arte popular. Hoje, com o revisionismo histórico neste começo de século 21, com a popularização da ideia de que a história não pode ser contada apenas pelos mesmos atores sociais, há fortes gestos críticos e curatoriais no sentido de apagar essas fronteiras. Conta-se que Picasso, ao ver um boi de Vitalino, disse que aquilo era tão ou mais importante que suas telas e cerâmicas. Veja, o “povo” era uma entidade relativamente nova do ponto de vista do entendimento sociológico. Essa “entidade” vai ser fundamental para se guiar o conjunto de valores para a definição das nações modernas na Europa. Aqui, os modernismos, como disse, são sobretudo projetos de definição de identidades modernas para o Brasil.

Por isso o indianismo vai interessar tanto, porque oferecia também uma identidade basilar que não passava necessariamente pelo escravismo de africanos, naquele momento já não interessante para a imagem do Brasil no teatro internacional das nações. Por isso a preocupação de se conhecer e identificar práticas e valores das chamadas culturas populares e não letradas, como forma de se construir um discurso de tradição para a região. O professor potiguar Durval Muniz de Albuquerque, em seu livro *A invenção do Nordeste e outras artes* (Cortez, 2018), discorre genialmente sobre como escritores regionalistas da década de 1930 e os intelectuais, que têm Gilberto Freyre como articulador central, vão estabelecer uma série de símbolos e elementos capazes de articular visibilidades e dizibilidades para a construção de uma ideia inaugural de Nordeste, no século 20. O Nordeste, nesse sentido, foi mesmo “inventado”, mas, na sociedade capitalista em que vivemos, esses artistas “populares” acabaram periferizados da ideia geral que se tem dos agentes da construção dessas identidades. Isso começa a ser revisto mais fortemente. A obra de Vitalino, por exemplo, passaria a ser considerada sinônimo imediato de Nordeste, e podemos ver, hoje, vários artistas que não passaram pela Academia com obras expostas em espaços de prestígio ao lado dos artistas mais cerebrais e eruditos.

Em 2022, também se celebra os 90 anos da Escola de Belas Artes (EBA) do Recife. Como podemos avaliar o papel dela na recepção e na propagação dos ventos modernistas por aqui?

Lembro que Tereza Costa Rêgo, uma artista com quem convivi muito intimamente, minha grande amiga, dizia que quando os professores Lula Cardoso Ayres e Vicente do Rêgo Monteiro entraram na Escola de Belas Artes, de certa forma, mudaram as regras de composição antigas. “Eu tinha aprendido a desenhar e a pintar de uma forma bem acadêmica”, ela dizia, mas com os novos mestres, caíam as regras herdadas do Renascimento, como a obrigatoriedade de haver um centro de atenção no quadro ou de se evitar a condução do olhar para fora da tela. Antes considerados erros comuns, tabus, como a duplicação de formas, eram não apenas admitidos, como desejados. A aluna era incentivada a abandonar dogmas acadêmicos, como a regra de dividir o quadro em terços e alocar o objeto principal numa das intersecções, para garantir um enquadramento mais harmonioso. Ela me disse: “Quando a gente saía um pouco da regra três, eles aplaudiam. Eu fiz a figura de um menino irregular e Vicente disse: ‘Isso é muito melhor do que tudo o que você já fez antes’. Na Escola de Belas Artes, era assim: modelo de gesso, pintura de natureza morta, paisagem. A gente tinha nota. Tinha que fazer paisagem com os coqueirinhos levando vento. Mas a escola tinha mudado um pouco. Quando eu entrei, Vicente e Lula foram os professores que mais me influenciaram lá. Então, comecei a fazer algumas deforma-

ções. Eu comecei a me soltar e isso me fazia muito bem. Lula Cardoso Ayres foi minha abertura. Comecei a me soltar. Ele começou a soltar meus traços” (TEREZA..., 2017). Ou seja, não havia uma cartilha modernista adotada pela instituição, mas gestos pedagógicos fortes e individuais em estímulo àquela modernidade incipiente e irreversível.

Fedora do Rego Monteiro, pintora de alto calibre e irmã mais velha de Vicente, também foi professora da Escola de Belas Artes do Recife. Ainda que sua obra não seja considerada essencialmente moderna, dada a conexão com a forma acadêmica, é notável como a figura dela se torna proeminente para a formação e reconhecimento de artistas mulheres que se consolidariam mais adiante, como Ladjane Bandeira, Tereza Costa Rêgo e Guita Charifker. Como o contexto pernambucano lidou com a presença feminina, tanto em espaços de formação (como a EBA e o Ateliê Coletivo), quanto na recepção crítica dessas criadoras?

Com raras exceções, como as que você cita – e quero aqui lembrar que Fedora foi uma figura fundamental na disseminação do ensino da arte para mulheres em Pernambuco –, o lugar de construção da memória visual e das artes tem sido ocupado quase sempre por atores sociais com o mesmo recorte: homem, quase sempre branco, quase sempre heterossexual e, se não oriundo delas, ligado a essas elites de origem canavieira. A própria Tereza, dado seu talento precoce verificado em casa, foi levada para a EBA por

seu irmão mais velho, que via nela o grande potencial que desenvolveria, mas a família via naquilo apenas uma maneira de aprimorar os dotes e exercícios de uma “sinhazinha”. Quase sempre o lugar das mulheres nas artes tem sido o de musa, não o de proposição dos discursos e soluções estéticas. Com o Ateliê Coletivo e a Oficina Guaianases, diversas mulheres, em Olinda, assumem a revisão de papéis de gênero, que ganhou corpo nos anos 1960, e começam não apenas a assumir temas antes ocupados por homens, como a pintura política e histórica, como a discutir seus próprios corpos e sexualidades em suas telas. Guita, por exemplo, tem uma grande carga onírica, surrealista, impregnada de energia sexual em suas aquarelas. Conheço pouco o trabalho de Ladjane, um lapso meu, mas ela foi a única mulher atuante como crítica no panorama masculino da imprensa pernambucana e participou muito ativamente da arte engajada e socialmente comprometida de Abelardo da Hora, com a criação da Sociedade de Arte Moderna do Recife, como forma não só de dar vazão a uma nova arte politizada, com o olhar não saído da “casa-grande”, como também lugar de formação que quebrasse o monopólio da EBA.

Pernambuco sempre teve uma imprensa muito atuante na área da crítica cultural. Inclusive, dentro do campo das artes gráficas, foi pioneira na inserção da caricatura, uma linguagem anterior ao Modernismo, mas de natureza moderna, no Brasil, através da gazeta *O Maribondo*, em 1822. De que forma a imprensa local recebeu os preceitos modernos?

As ideias modernistas iniciais dos modernismos no Brasil se dão, sobretudo, através de revistas produzidas por articulistas e artistas ligados a esse ideário. Grandes artistas gráficos pernambucanos, como Augusto Rodrigues, Felix e Manoel Bandeira, transitavam dos jornais e revistas às exposições e ilustrações de livros. Bandeira ilustrou muitos dos sobrados e engenhos na obra de Gilberto Freyre, que, aliás, contou com o próprio Cícero Dias na ilustração das plantas de engenhos de seu *Casa-Grande e Senzala*. Aqui, quando o modernismo regionalista de Freyre começou a ganhar corpo, ele usou vastamente o *Diário de Pernambuco* para a publicação de seus artigos. Num deles, ele reclamava não haver até o momento nenhum grande artista capaz de incorporar a grandeza e a luminosidade das paisagens e gentes locais. Essas ideias encontraram resistência num outro grupo, liderado por Joaquim Inojosa, que usou as páginas do *Jornal do Commercio* para atacar o excesso de egolatria no regionalismo de Freyre, defendendo um Modernismo mais universalista, futurista e em consonância com o Modernismo paulistano, do qual se sentia representante em Pernambuco. Interessante lembrar que, por ação de Vicente do Rêgo Monteiro, íntimo

dos círculos de prestígio da nova arte europeia, o Recife recebe, em 1930, a primeira exposição de arte moderna europeia da América do Sul, fato que vai provocar ciúmes em Mário de Andrade. Vieram quadros de Picasso, Braque, Miró, num enorme fracasso comercial. Gosto de brincar que a elite local perdeu a oportunidade de comprar um Picasso a preço de Vitalino (risos) porque não entendia aquilo como alta cultura, e os vários jornais locais passaram semanas discutindo uns com os outros, através de artigos, a novidade que aquilo representava. Chegavam a publicar apelos para o público, pedindo complacência com a nova arte moderna. A imprensa sempre esteve presente, seja como veículo de publicação das artes gráficas, seja como tribuna das discussões, até porque era a mídia hegemônica.

Ciente de que a produção atual é extremamente plural e de que o termo “tendências” deve ser usado de forma bastante cautelosa na leitura crítica da arte contemporânea, o que os artistas contemporâneos de Pernambuco carregam do legado do nosso Modernismo?

Paulo Bruscky, por exemplo, um artista extremamente conceitual e, nas classificações, um artista contemporâneo, é um dos maiores estudiosos e entusiastas de Vicente do Rêgo Monteiro. Renato Valle, um artista “moderno e contemporâneo”, também reconhece a influência de Vicente. No Rio de Janeiro e São Paulo, o Concretismo e Neoconcretismo

praticamente baniram o figurativismo dos círculos da arte. Pernambuco, até por estar na periferia do sistema cultural nacional, manteve-se fiel a seus princípios de figurativismo e paisagística. Ou seja, aqui, a chamada arte contemporânea nunca entrou em rota séria de colisão com a arte moderna. Volto a citar a exposição *Sempre Nunca Fomos Modernos*, com curadoria minha, da historiadora Maria Eduarda Marques e da professora Maria do Carmo do Nino, que tem um de seus núcleos expositivos chamado *Outros modernos: ou nunca fomos modernos*. Ou seja, ali apresentamos obras de artistas do final do século 20 ou dos primeiros anos deste novo milênio, que tomam partido de valores estéticos desse Modernismo, sobretudo a retomada muito forte da pintura figurativista e de uma paleta cromática saturada, equinocial, em consonância com a luminosidade local. São artistas como Jeff Allan, Fefa Lins, Clara Moreira, Juliana Lapa, Raoni Assis, Max Motta, Joana Liberal, ou seja, artistas muito jovens, que tomam esse partido estético em favor de suas subjetividades artísticas. Aqui, não é mais o mesmo homem quase sempre branco, quase sempre heterossexual de elite, mas artistas que problematizam seus *locus* sociais em suas poéticas, que problematizam novos lugares sociais para os corpos mulheres, para os corpos negros, para questões de classe social e sexualidades heterodissidentes.

Recife, julho de 2022.

Referências

ALBERTIM, Bruno. *Tereza Costa Rêgo: uma mulher em três tempos*. 1. ed. Recife: CEPE Editora, 2018.

ALBERTIM, Bruno. *Pernambuco modernista*. 1. ed. Recife: CEPE Editora, 2022.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2018.

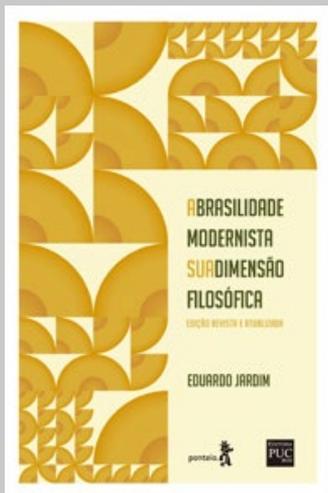
TEREZA Costa Rêgo: a saliva é minha tinta. *Jornal do Commercio*, Recife, mar. 2017. Seção especial de Pernambuco modernista. Disponível em: <https://especiais.jconline.ne10.uol.com.br/pernambuco-modernista/tereza.php#:~:text=%E2%80%9CQuando%20a%20gente%20sa%C3%ADa%20um,A%20gente%20tinha%20nota>. Acesso em: 18 out. 2022.



ESTUDOS
UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura

60
anos



A brasilidade modernista — sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio; Editora Ponteio, 2016.

Resenha

Texto de autor convidado. Recebido em: 26 jul. 2022. Aprovado em: 19 ago. 2022.

BRAYNER, Flávio Henrique Albert. A brasilidade modernista — sua dimensão filosófica, de Eduardo Jardim. [Resenha]. *Estudos Universitários: revista de cultura*, UFPE/Proexc, Recife, v. 39, n. 2, p. 301-308, jul./dez. 2022.

<https://doi.org/10.51359/2675-7354.2022.254900>

ISSN Edição Digital: 2675-7354



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
[Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

A Brasilidade modernista – sua dimensão filosófica, de Eduardo Jardim

Modernist Brazilianness – its philosophical dimension, by Eduardo Jardim

Flávio Henrique Albert Brayner

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Professor Emérito

Doutor em Ciências da Educação

E-mail: flaviobrayner@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-1870-5354>

 <http://lattes.cnpq.br/0395265190671613>

Resumo

Nesta resenha, Flávio Brayner apresenta o livro *A brasilidade modernista – sua dimensão filosófica*, de Eduardo Jardim, que confronta pensamentos comuns acerca do Movimento Modernista de 22, como a sua divisão cronológica, a utilização apenas de “índices artísticos” para avaliar o movimento, além do foco em si mesmo como origem de um modernismo nacional e de um sentimento de *brasilidade*, ignorando muitas outras influências e repercussões relevantes. Jardim considera esses pensamentos “ingênuos” e se utiliza principalmente do livro *A estética da vida* (1921), de Graça Aranha, além do contexto que envolveu a produção do autor, para mostrar que as supostas “ruptura” e “inovação” propostas pelo modernismo, na verdade, retomam temas já existentes. Brayner, então, aprofunda os pensamentos de Aranha e termina sua resenha com exemplos nacionais e regionais que apoiam seu argumento de que a influência de Graça Aranha seria muito maior do que supôs Jardim em seu livro.

Palavras-chave: Modernismo. Brasilidade. Movimento modernista de 22. Graça Aranha.

Abstract

In this review, Flávio Brayner presents the book *The Brazilian Modernism — its philosophical dimension*, by Eduardo Jardim, who confronts common thoughts about the Modernist Movement of 1922, such as its chronological division, the sole use of “artistic indexes” to evaluate the movement, and the focus on itself as the origin of a national modernism and of a sense of *Brazilianness*, ignoring many other relevant influences and repercussions. Jardim considers these ideas to be “naive”, and uses primarily Graça Aranha’s book *An Aesthetics of Life*, in addition to the context involving the author’s production, to show that the supposed “breakthrough” and “innovation” proposed by modernism actually takes up many already existing themes. Brayner then goes deeper into Aranha’s thoughts and ends his review with some national and regional examples which would support his argument that Graça Aranha’s influence would be much greater than Jardim supposed in his book

Keywords: Modernism. Brazilianness. Modernist movement of 1922. Graça Aranha.

Estamos acostumados a pensar o Movimento Modernista de 1922 a partir de uma divisão em duas fases, que se tornou, diria-se, canônica: a primeira, de 1922 a 1928, caracterizada pelo ímpeto de ruptura estética com a tradição e o classicismo, na qual se pontifica, sobretudo, a artista plástica Anita Malfatti, e que se alonga até as publicações do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, em 1924, e de *Macunaíma*, em 1928; e a segunda, a partir de 1928, marcada por uma *libido dominandi, a brasilidade*. Nossa crença positiva nas virtudes daquele movimento nos leva, inclusive, a crer que ali estavam sendo lançadas as raízes de nossa modernização.

Essas são visões que o autor Eduardo Jardim, em *A Brasilidade modernista — sua dimensão filosófica* (Editora PUC Rio, 2016), considera “ingênuas”, não apenas porque negligenciam a existência

e a importância de outras correntes que saíram daquele movimento e que tiveram forte enraizamento político e cultural, como o Verde-amarelismo, de Plínio Salgado, o qual acarretou em sérias consequências na organização e constituição de um pensamento autoritário no Brasil, como mostrou Eliézer Rizzo de Oliveira (1976); mas, também, por concentrarem naquelas fases, dominadas por Mário e Oswald de Andrade, a atenção exclusiva sobre o movimento, que tem antecedentes intelectuais, em geral, ignorados e que, ao mesmo tempo, lançou seus estertores para muito além, atingindo o Concretismo e o Tropicalismo nos anos 1950 e 1960.

Jardim considera que utilizar apenas os “índices” artísticos e literários para avaliar o movimento é insuficiente, especialmente no que diz respeito à *brasilidade*. É nesse sentido que ele vê na obra *A esthetica da vida* (1921), de Graça Aranha, uma espécie de fundamento filosófico daquele movimento cujas “raízes” se situariam, para desgosto dos nossos “modernistas”, muito antes, no século XIX: no Romantismo e na Escola do Recife, onde Graça estudara e recebera a decisiva influência intelectual de Tobias Barreto (1839-1889). Os modernos logo se desvencilharam do “vovô” Graça, que, na verdade, foi figura decisiva na definição e na gestação da *brasilidade* da segunda metade dos anos 1920. Assim, o movimento guarda o que Jardim chama de “sintomas de brasilidade” vindos do século XIX!

A tese central de Graça é a do “monismo filosófico” (ARANHA, 1921), trabalhada no livro acima citado, que seria referência fundamental (e subterrânea!) a partir de 1924, influenciando a chamada “redescoberta do Brasil” dos anos 1930 e 1940 (MOTA, 1977) e reafirmando o ideal herdado do romantismo alemão sobre o “caráter” ou “espírito” nacional (*Volksgeist*), tematizado pelo *Sturm und*

Drang, de Herder e Hamann. O Modernismo, pois, em seu afã de “ruptura”, retomava temas já existentes! Na sua “estética da vida”, Graça propõe duas categorias: a “integração do eu ao Cosmos” e a “intuição estética do todo” (ARANHA, 1921). Aliás, a noção de “integração” foi central para o modernismo, e a “intuição”, uma forma privilegiada de apreensão do real que o Verde-amarelismo retoma. No seu “monismo filosófico” herdado de Tobias, Graça advoga o holismo do universo e mostra os limites da ciência e dos saberes analíticos (da particularização do real) para propor uma visão sintética do universo, que culmina na intuição estética: é na “experiência sentimental”, no “retorno ao primitivo” e na “integração dos elementos bárbaros e inconscientes da fala do povo” que se dá aquela “integração” (ARANHA, 1921). Assim, a integração cósmica exige o prévio enraizamento da inteligência no “solo” da cultura do povo.

A noção de *brasilidade* não esteve presente desde o início do movimento, e é só a partir de 1924 que se começa a pensar uma cultura com caráter nacional. Antes, a atenção estava voltada para o combate aos “passadistas”, para a recusa da arte representativa, para acabar com *Jeca Tatu* (Monteiro Lobato) e para alçar uma nova expressão para a realidade nacional, que é, aliás, fortemente identificada com São Paulo, símbolo industrial e urbano (moderno) desta nova realidade! Mas este “moderno” que São Paulo representa não é suficiente para produzir brasilidade cultural: deve-se voltar a pesquisa e a atenção para a realidade *primitiva* do Brasil, para a qual Blaise Cendrars, em sua visita ao Brasil, chamara a atenção. É o que faz o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade (1924), sublinhando os “estados brutos da alma coletiva”: ser moderno e ser nacional passam a ser termos

coincidentes, na medida em que é a falsa cultura importada que impede a percepção da realidade. Não é outro o sentido das duas viagens etnográficas de Mário de Andrade, para o Amazonas e para o Nordeste do Brasil, culminando em seu encontro, em Natal, com Câmara Cascudo.

Tudo isso implicava, também, a denúncia de uma certa tradição intelectual e a advocacia de um novo papel para a *intelligentsia*, agora encarregada de fazer o levantamento da cultura popular, das formas do falar do povo, de seus hábitos e costumes, nos quais reside o depósito de nacionalidade em condições de *integrar* a vida literária com o projeto nacional, para o que Graça chama a atenção com seu conceito de “unidade cósmica” (ARANHA, 1921).

No segundo momento d’*A esthetica da vida*, de Aranha, ele pretende, com o conceito de “metafísica brasileira”, oferecer, ao mesmo tempo, um diagnóstico e uma terapêutica para o país, através da definição dos traços psicológicos do nosso povo, na profundidade de nossa coletividade (ARANHA, 1921). Dessa forma, a exacerbação da imaginação, o ufanismo e o fatalismo são os elementos do laudo diagnóstico de Graça: é essa a tragédia de nosso povo! Isso porque temos três origens da alma brasileira, três gênios: o português, que nos transmitiu a melancolia; o africano, a infantilidade; e o índio, a metafísica do terror (enchendo a natureza de fantasmas e assombrações). Mas Graça também propõe, como disse, uma terapêutica para vencer os três elementos de seu diagnóstico aparentemente pessimista: ir ao povo, quebrar o artificialismo e o elitismo de nossas artes e romper o divórcio entre cultura popular e cultura erudita.

Não é preciso ir mais longe para perceber porque as grandes obras dos anos 1930 e 1940 tiveram a palavra “formação” em sua

composição (*Formação do Brasil Contemporâneo*, 1942, de Caio Prado Júnior; *Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, subtítulo de *Casa-grande & senzala*, 1933, de Gilberto Freyre; *Formação da Literatura Brasileira*, 1957, de Antonio Candido; *Formação Econômica do Brasil*, 1959, de Celso Furtado...) já que, mais do que uma *redescoberta*, estávamos tentando *inventar* um país que, aliás, permanece inconcluso em sua modernidade institucional.

Ademais, como todo projeto nacional necessita da produção de novas subjetividades, agora não sujeitas às determinações da *consciência colonial*, não foi à toa que tivemos, aqui em Recife, naquele final dos anos 1950 e início dos 1960, um Paulo Freire, propondo uma “pedagogia libertadora” que partisse da “realidade do oprimido” com vistas a promover uma “ortopedia da consciência” que nos livrasse da cultura pedagógica dominante e fizesse do povo o “sujeito” do projeto nacional. O espírito de Graça, pelo visto, foi muito mais longe do que Jardim, em seu magnífico livro, supôs.

Referências

ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. *Correio da Manhã*, 18 mar. 1924.

ARANHA, G. *A esthetica da vida*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1921. 236 p.

CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1957.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933.

FURTADO, C. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.

JARDIM, E. *A brasilidade modernista — sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio; Editora Ponteio, 2016.

MOTA, C. G. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Editora Ática, 1977.

OLIVEIRA, E. R. de. *As forças armadas: política e ideologia no Brasil (1964-1969)*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1976.

PRADO JR., C. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Martins, 1942.



ESTUDOS
UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura

60
anos

Poema

Texto recebido em: 9 fev. 2022. Aprovado em: 15 jul. 2022.

LOURO, Fabiana dos Santos. EU, eu, eu. [Poema]. *Estudos Universitários: revista de cultura*, UFPE/Proexc, Recife, v. 39, n. 2, p. 309-312, jul./dez. 2022.

<https://doi.org/10.51359/2675-7354.2022.253247>

ISSN Edição Digital: 2675-7354



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição 4.0 Internacional.

Fabiana dos Santos Louro

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Mestranda em Educação

E-mail: fabislouro@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-7847-9232>

 <http://lattes.cnpq.br/663745267668376>

EU, eu, eu¹

Eu sou o obelisco branco

Cravado e asfaltado num território que roubei

O meu sangue continua em minhas veias

O sangue do outro em minhas mãos

Eu fiz a regra e formatei a beleza à minha imagem e
semelhança

Se Deus é por nós, quem será contra nós?

Uma árvore? Um rio? Animais? Entidades?

Esses nós dominamos, extinguímos, apagamos

Seres primitivos e nus

Violar é nosso fetiche

A velocidade da flecha não é nada

Nosso *modus operandi* é a bala

1. Poema inspirado no texto *Tempo de ouvir o “Outro” enquanto o “Outro” ainda existe, antes que haja só o Outro... ou pré-manifesto neo-animista*, de Ruy Duarte de Carvalho.

Catequização de narrativas
Rumo à civilização
Civilização virulenta?
Trazemos a doença
e vendemos a cápsula
Quem se importa?
Estamos cada vez mais ricos
Bunker de luxo e mansões em ilhas
Logo chegaremos a Marte
O outro é o outro
Descartável como o plástico que fabricamos
Pelo menos a decomposição é rápida
Somem rápido do mapa
Eu sou a ordem e o progresso
Já o outro... outro?
Que outro?

Referência

CARVALHO, Ruy Duarte de. Tempo de ouvir o “Outro” enquanto o “Outro” ainda existe, antes que haja só o Outro... ou pré-manifesto neo-animista. *In: APPADURAI, Arjun et al. Podemos viver sem o outro? As possibilidades e os limites da interculturalidade*. Lisboa, Portugal: Edições tinta-da-china/Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.



ESTUDOS
UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura

60
anos



PROEXC
PRÓ-REITORIA DE
EXTENSÃO E CULTURA

INFORMAÇÕES GRÁFICAS

FORMATO: 180 x 250 mm

TIPOLOGIA: Fauna One / Source Sans Pro

