

Entre liberdade e prisão, estratégias para lidar com o regionalismo na arte moderna pernambucana

[*Between freedom and prison, strategies to deal with regionalism in modern Pernambuco art*

Pedro Ernesto Freitas Lima[†]

[DIMITROV, Eduardo. Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano. São Paulo: Alameda, 2022. 438 p.

RESUMO • *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano* (2022), de Eduardo Dimitrov, se debruça sobre trajetórias de artistas pernambucanos, entre as décadas de 1920 e 1970, para compreender, a partir de uma série de eventos, agentes e instituições, a constituição de uma “régua” regionalista que passou a constituir parâmetro para a legitimação de artistas e obras. A resenha se detém sobre como artistas e outros agentes elaboraram estratégias para lidar com essas convenções, destacando a reverberação dessa problemática na produção contemporânea. • **PALAVRAS-CHAVE** • Sociologia da arte; regionalismo;

arte moderna pernambucana. **ABSTRACT** • *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano* (2022) by Eduardo Dimitrov, focuses on the artists from Pernambuco trajectories, between the 1920s and 1970s, to understand, considering events, agents and institutions, the constitution of a regionalist “ruler” that became a legitimation parameter for artists and its works. The review dwells on how artists and other agents developed strategies to deal with these conventions, highlighting how this problem reverberates in contemporary production. • **KEYWORDS** • Sociology of art; regionalism; modern art from Pernambuco.

Recebido em 20 de janeiro de 2023

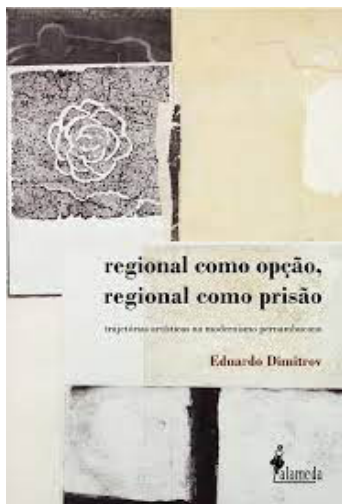
Aprovado em 6 de fevereiro de 2023

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. Entre liberdade e prisão, estratégias para lidar com o regionalismo na arte moderna pernambucana. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 84, p. 232-238, abr. 2023.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i184p232-238>

† Universidade Estadual do Paraná (Unespar, Curitiba, PR, Brasil).



Certas produções artísticas e culturais recorrentemente marcadas pela alteridade, por diferentes agentes e instituições se viram diante da necessidade de negociar com narrativas que, muitas delas, operavam com o caráter performativo das identidades. A produção de artistas pernambucanos e de outros estados da Região Nordeste do Brasil historicamente enfrentou, e continua enfrentando, essa questão. Tomar diferentes distâncias de termos como “regional”, “local”, “típico”, “popular”, “tradição”, “folclore”, entre outros, empreendendo jogos de associações e dissociações, tem sido há décadas um desafio para a legitimação, circulação e produção de sentido para artistas que nasceram e/ou produzem nessa região. O livro *Regional como opção,*

regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano (2022), de Eduardo Dimitrov, se debruça sobre essas questões a partir da trajetória e produção de importantes artistas pernambucanos, intelectuais e consumidores atuantes em Recife entre as décadas de 1920 e 1970, e discute como eles lidaram com convenções relacionadas ao regional e ao regionalismo, as quais funcionaram como um fio condutor para as artes ali produzidas. O autor questiona quais foram as margens de manobra de criatividade que artistas, de distintas tendências dentro do modernismo e em diferentes momentos, empreenderam de modo a tensionar a supremacia do regionalismo na arte de Pernambuco.

O livro de Dimitrov é estruturado a partir de artistas representativos de diferentes momentos, redes de sociabilidade e vínculos institucionais. Inicialmente, são discutidos artistas ligados à Escola de Belas Artes de Pernambuco (1932), com destaque para Murillo La Greca, adepto da pintura de paisagem de fatura telúrica nativista. Em seguida, são abordados artistas próximos ao sociólogo Gilberto Freyre – protagonista, e não único, na articulação e institucionalização do regionalismo tradicionalista –, com o qual mantiveram intensa articulação, a saber, Manoel Bandeira, Lula Cardoso

Ayres, Cícero Dias e Vicente do Rego Monteiro. Finalmente, são discutidos artistas ligados a instituições dedicadas à profissionalização e à articulação política naquele contexto, como a Sociedade de Arte Moderna do Recife (1948), o Atelier Coletivo (1952), a imprensa local e o mercado de arte, inclusive nacional, tais como Francisco Brennand, Abelardo da Hora, Ladjane Bandeira, Wellington Virgolino, José Cláudio e Gilvan Samico.

Duas questões fundamentais atravessam a obra. A primeira diz respeito a como as artes visuais foram agenciadas de modo a produzirem ou colaborarem na produção daquilo que se convencionou reconhecer como certa identidade pernambucana – assentada sobretudo em elementos como “cultura popular”, “folclore”, reconhecidos como “regionais”, “telúricos”, “típicos” e “autênticos” – e que se tornou uma convenção, “uma espécie de régua consensualmente aceita – pela qual os agentes do mundo artístico mensuravam seu desempenho e o desempenho de seus pares” (p. 25). Essa “régua” implicava que o “grau de autenticidade e de pertinência das obras era, a todo momento, aferido pela relação que o artista ou a obra estabeleciam com a região, aqui devidamente inventada, no sentido de serem imaginados valores culturais referidos e naturalizados em um contorno geográfico” (p. 25).

A segunda questiona as ideias de “periferia” e “local”, importantes para a construção do valor, dos sentidos e da mística desses artistas e de suas produções, tendo em vista que muitos deles tinham formação na Europa, particularmente em Paris e Roma, e se demonstravam hábeis em utilizar instituições paulistas e cariocas para legitimar e consagrar suas produções. Os casos analisados por Dimitrov mostram a complexidade das estratégias de circulação desses artistas tendo que lidar com esses dois aspectos. A filiação ao regionalismo, ao mesmo tempo que parecia ser um pressuposto para a consagração, também implicava em, se não uma prisão, um caro “pedágio” que impunha condições à circulação e à recepção.

A mencionada “régua” do regionalismo estabelecia um grau de autenticidade em relação a uma região que se inventava a partir não só de aspectos físicos e geográficos, mas também culturais e artísticos, os quais produziam uma série de representações que nutriam expectativas sobre o que seria o Nordeste para aqueles que viviam fora dali, entre eles, aqueles chamados mais recentemente de “sudestinos”. Essa tese está presente no importante trabalho de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, *A invenção do Nordeste* (1999), e constitui uma referência fundamental para *Regional como opção, regional como escolha*, como reconhece Dimitrov (p. 25). Enquanto Albuquerque Júnior se ocupa da gênese desse processo – a primeira metade do século XX –, propondo uma história dos conceitos, temas e enunciados, Dimitrov demonstra suas reverberações ao avançar até os anos 1970, lançando mão de uma metodologia diversa, porém complementar à daquele, ao se ocupar da reconstituição de trajetórias.

A importância do vínculo regional é notada na recorrência do adjetivo “pernambucano” para denotar produções de tendências variadas realizadas em distintos momentos. De acordo com a narrativa proposta por Abelardo da Hora, Hélio Feijó e especialmente Ladjane Bandeira, de modo geral, desde a década de 1930 dois grupos de artistas eram tidos como rivais, os “acadêmicos”, considerados mais conservadores em termos estéticos, e os “independentes”, interessados em renovações. Embora houvesse essas diferentes posturas, ambos compartilhavam repertórios

temáticos e aspectos como a figuração, produzindo obras que representavam explicitamente costumes e paisagens consideradas locais. Isso atravessava tanto o trabalho do acadêmico Murillo La Greca como também de artistas informados pelo ensaísmo de Gilberto Freyre, de quem passaram a ser também interlocutores, como Manoel Bandeira, Lula Cardoso Ayres, Cícero Dias e Vicente do Rego Monteiro. Esses últimos, interessados nas faturas das vanguardas modernistas europeias, apresentavam uma interessante tensão entre tradição e modernização.

Bandeira, muitas vezes recorrendo a imagens narradas em textos de Freyre, utilizava as tecnologias modernas da indústria cultural de Recife, particularmente do mercado editorial, para criar, reproduzir e disseminar imagens que representavam o passado colonial e que correspondiam aos anseios regionalistas tradicionalistas, tais como vistas de fazendas de engenho e trabalhadores braçais e escravizados ligados à produção de cana. Em um momento no qual exposições de arte eram raras, a indústria cultural, por meio das mídias impressas, foi fundamental para compor um repertório visual e identitário para a região, informando intelectuais e artistas.

Outro caso exemplar da tensão entre tradição e modernização resulta das estratégias de Freyre utilizadas para a inserção de Lula Cardoso Ayres e Cícero Dias em São Paulo, centro artístico hegemônico do país. Ambos foram recorrentemente aproximados ao surrealismo, sendo que Ayres produziu um importante conjunto de obras a partir de manifestações como o bumba meu boi e de produções locais como os bonecos de barro, referências tidas como “cultura popular” “genuinamente pernambucana”. Já Dias, além das representações figurativas líricas, muitas vezes de personagens, cenas e locais relacionados ao contexto dos engenhos, também foi considerado um dos introdutores da pintura não figurativa no país, o que a princípio o distanciava dos temas “locais”. Tais características desafiavam a intenção desses artistas de atenderem tanto as expectativas “nativistas” e regionalistas de seus pares, fundamental para a legitimação local, como aquelas que acreditavam ser as do público paulista, provavelmente familiarizado com o surrealismo e outras vanguardas europeias, de modo a não serem reduzidos a “folcloristas”. Dimitrov conclui que Freyre operou nesses casos em vetores distintos: tendo que provar que Ayres, “apesar de pernambucano”, era também moderno e inovador; e, no caso de Dias, artista cosmopolita que viveu pouco tempo em Pernambuco, tendo que convencer sobre sua “pernambucanidade”, seus laços telúricos e sua capacidade de representar o “povo” e a “cor local” ao mesmo tempo que fosse também parisiense e moderno (p. 134-138). O autor é hábil em nos demonstrar que, mais importante do que a opção por um único posicionamento e uma única estratégia, o fundamental era manter a ambiguidade.

Uma nova agenda se somaria aos repertórios de Ayres e Dias com a produção de Abelardo da Hora, ampliando os temas considerados regionais. Hora empregava o figurativismo para tratar, em tom de denúncia, problemas sociais que assolavam o “povo”, como a fome, a seca e a miséria, especialmente em esculturas, gravuras e desenhos. A partir de exposição do artista realizada em Recife em 1948, Hora também se tornou um importante articulador no processo de adensamento do sistema da arte local ao formar a Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), naquele ano, e o Atelier Coletivo em 1952, integrados por uma nova geração de artistas, tais

como Ladjane Bandeira, José Cláudio, Gilvan Samico, Wellington Virgolino, Wilton de Souza, entre outros. Em parte, a origem social desses artistas, distinta da dos herdeiros da “açucarocracia” como Dias e Ayres, ajuda na compreensão do vínculo e das escolhas temáticas e estéticas dos mesmos.

A atenção de Dimitrov às origens sociais dos artistas cujas trajetórias analisa constitui aspecto importante para que o autor explicita tensões entre suas biografias e a “inevitabilidade” do regional que os interpela. Francisco Brennand é um caso exemplar nesse sentido. Integrante da SAMR em um primeiro momento, Brennand, de origem social distinta da dos demais membros, logo abandonou o grupo devido a divergências com seu posicionamento apontado muitas vezes como restritivo. Interessado em outras referências e tradições, o artista não se restringia a temas relacionados à realidade local – seja em sua versão telúrica e nativista, seja em sua versão social engajada –, construindo para sua obra genealogias relacionadas à Antiguidade clássica e suas referências mitológicas e literárias, particularmente a partir de extensa iconografia relacionada à sexualidade e ao caráter trágico da vida, bem como à arte moderna europeia canônica. Mesmo assim, recorrentemente Brennand é acionado a partir de interpretações que o vinculam ao regional. Dimitrov faz um importante apontamento: tal associação à “pernambucanidade” não deve ser abordada enquanto um erro, mas questionada pelo fato de ser tão eficaz. Nesse ponto, o autor delimita o que seria a perspectiva social do ser “pernambucano”:

Não há dúvidas de que Brennand seja considerado um artista pernambucano. Não porque suas peças narrem ou descrevam uma “pernambucanidade”, mas pelo fato de que foram as condições objetivas da sociedade pernambucana em diversas esferas que balizaram a produção, a circulação e a recepção da arte de Brennand. Ele se construiu como um artista pernambucano e, posteriormente, mesmo à sua revelia, continuou a ser reconhecido como tal. (p. 289).

Tal delimitação é necessária tendo em vista que, não raro, intérpretes e narradores das artes, entre eles críticos, historiadores e curadores, acionam obras de arte como se fossem “extensões ‘naturais’” da identidade e do lugar de vínculo do artista (KWON, 2008, p. 179). Problema esse que adquire novos matizes e complexidades em um contexto mais recente, quando demandas decoloniais pautam o protagonismo da “representatividade” nos espaços artísticos.

Outras instâncias do sistema da arte, entre elas a crítica, o mercado, as grandes exposições e os prêmios, principalmente a partir da década de 1950, apresentaram situações diversas diante das quais outras estratégias foram traçadas por esses artistas para lidarem com o regional. Ladjane Bandeira, responsável por uma página sobre arte nos jornais *Diário da Noite* e *Jornal do Commercio* entre os anos de 1953 e 1961, utilizou esses espaços para dar visibilidade para sua produção artística, crítica e fomentar debates sobre a arte local. Entre os anos de 1959 e 1961, a artista, ao lado de José Cláudio, Montez Magno e Anchises Azevedo, defendeu na página Arte-Ladjane a arte abstrata e a necessidade de avaliar obras a partir de sua dimensão plástica, e não a partir do seu tema. Para Dimitrov, possivelmente se tratava de uma das primeiras

manifestações na imprensa pernambucana que divergia da perspectiva regionalista freyreana de usar como critério de qualidade a “cor local” (p. 352).

Por outro lado, artistas como Wellington Virgolino e Samico, por diferentes vias, deliberadamente aderiram a repertórios e linguagens associadas ao regionalismo, especialmente o “popular” e o “primitivismo”. Virgolino, autor de pinturas com característico colorido e padronagens de diferentes motivos de efeito decorativo, reforçou seus laços com essas tendências após ter seu trabalho exposto na IV Bienal de São Paulo (1961) junto com “primitivistas”, fato que deixou de questionar após ter obtido um rápido sucesso comercial ao ter suas obras adquiridas e outras encomendadas pela galeria paulistana Astréia.

Já Samico expressou em diversas ocasiões – como na conversa com Ariano Suassuna ocorrida em 1962 citada por Dimitrov (p. 378-379) – que uma espécie de inadequação em relação à sua produção em gravura o levou a elaborar algo mais “brasileiro”, uma “arte mais localizada”. A inversão praticada em suas gravuras – traços escuros sobre fundo claro ao invés dos característicos traços claros sobre fundo escuro que marcaram uma tradição vinculada a Oswaldo Goeldi, entre outras características – associou Samico a uma genealogia “local”, mais próxima da xilogravura de cordel eleita como “autêntica” e “genuinamente” “popular”. Operações desse tipo colocaram em xeque relações entre os chamados erudito e popular: menos do que uma aproximação entre eles, o autor afirma tratar-se do erudito inventando o popular, operação característica do Movimento Armorial.

Em sua conclusão, Dimitrov ressalta que as tendências que balizaram a produção pernambucana no mencionado período não eram exclusividade daquele contexto. Propostas “tradicionalistas”, “comunistas” e “armoriais”, evocadas respectivamente por Gilberto Freyre, Abelardo da Hora e Ariano Suassuna, não eram necessariamente autóctones e muito menos desconectadas de outros contextos, o que complexifica e questiona a pertinência de termos e dicotomias como “centro” *versus* “periferia” e “tradição” *versus* “inovação”.

Nas últimas décadas, com a produção de artistas vinculados às linguagens contemporâneas, a crítica a esses termos foi aprofundada e adquiriu novos contornos. O trabalho de Dimitrov também se torna importante para compreendermos como a “régua” do regionalismo continua reverberando na produção, circulação e recepção da arte contemporânea pernambucana e de outras partes do Nordeste (LIMA, 2021), como no caso das querelas instauradas entre artistas contemporâneos pernambucanos na segunda metade dos anos 1990 diante de seleções para exposições feitas por curadores. Naquele momento, diversos fatores contribuíram para acirrar a disputa por espaços de visibilidade entre aqueles que se interessavam pelo temos regionais e outros que os rejeitavam: o adensamento artístico institucional na região – sendo marcante nesse processo a transformação da Galeria Metropolitana do Recife no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (1997) –, a emergência e consolidação de práticas especializadas como a curadoria, e a realização de projetos institucionais pretensamente descentralizadores que selecionaram artistas da região para grandes exposições realizadas nos centros hegemônicos do país. A pesquisadora Jane Pinheiro (1999) detalha os enfrentamentos contundentes de coletivos de artistas, entre eles o Grupo Camelo (1997), diante de instituições e agentes que continuavam

privilegiando a seleção e visibilidade de obras que reiteravam estereótipos associados ao regionalismo. Conhecer a gênese dessa “régua” e seus impactos no meio artístico é fundamental para compreendermos a permanência e reelaboração, a partir de novas perspectivas, de algumas dessas narrativas e discussões entre artistas e intérpretes de suas poéticas.

SOBRE O AUTOR

PEDRO ERNESTO FREITAS LIMA é professor colaborador do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Faculdade de Artes do Paraná (LAV/FAP) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar).
ped.ernesto.din@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7580-8600>

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Fundaj, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 17, 2008, p. 166-187.
- LIMA, Pedro Ernesto Freitas. Nordestes, curadoria e identidade: Moacir dos Anjos e o uso estratégico da “nordestinidade”. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 1, jan. 2021, p. 33-52.
- PINHEIRO, Jane. *Arte contemporânea no Recife dos anos 90*: Grupo Camelo, Grupo Carga e Descarga e Betânia Luna. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1999.