

A auto-organização no campo da arte no Brasil | 1922 – 1970

Por Máira Endo¹

Começamos com alguns dados sobre três momentos históricos das instituições culturais no Brasil, apontados pela pesquisadora Isaura Botelho²: “a vinda de D. João VI com a criação das primeiras instituições culturais federais, como o Museu Nacional de Belas Artes, cuja coleção foi iniciada por ele em 1808; a década de 1930, que se implantou um sistema verdadeiramente articulado em nível federal, quando novas instituições foram criadas com o fito de preservar, documentar, difundir e mesmo produzir diretamente bens culturais, transformando o governo federal no principal responsável pelo setor; e o terceiro momento foi nos anos 1970 quando houve uma grande reformulação do quadro existente até então e, mais uma vez, instituições foram criadas para atender às novas necessidades do período”.

Durante a República Velha, entre 1889 e 1930, as elites cafeeiras paulistana e mineira revezavam o cargo da presidência da República, movidos por seus interesses políticos e econômicos, a chamada “política do café com leite”. Quando a aliança entre paulistas e mineiros chegou ao fim, haviam dois candidatos à presidência: o paulista Júlio Prestes e o gaúcho Getúlio Vargas, apoiado pelo governador de Minas Gerais. Júlio Prestes foi eleito mas teve sua posse impedida pelo golpe de estado liderado pela chamada “Revolução de 1930”, um movimento armado, liderado pelos estados de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul. Getúlio Vargas assumiu a presidência em 1930, data que marca o fim da República Velha no Brasil.

Mas foi durante a República Velha, no começo do século XX, que a inquietação por parte de artistas e intelectuais em relação ao academicismo tornou-se perceptível. Apesar das primeiras exposições expressionistas que passaram pelo Brasil - a de Lasar Segall em 1913 e, um ano depois, a de Anita Malfatti - não terem causado grande impacto, a segunda exposição de Anita, realizada em 1917, recebeu críticas positivas de Monteiro Lobato e instigou artistas e jovens intelectuais a auto-organizarem-se a fim de promover a arte moderna nacional.

O retorno de Victor Brecheret ao Brasil, em 1920, causa novo rebuliço em São Paulo, dividindo as atenções que antes estavam concentradas em Anita. Embalado pelo progresso e industrialização acelerada, contando com a presença maciça de imigrantes italianos – ao invés da tradição burguesa e conservadora

¹ Texto escrito em 2016, como parte da pesquisa CÓRTEX (<http://www.cortex.art.br>). Última revisão: maio/2019.

² Em “Para uma discussão sobre política e gestão cultural”, publicado em “Oficinas do sistema nacional de cultura”, organizado por Lia Calabre em 2006. Citada por Kamilla Nunes e Leonardo Araújo no texto “Lutaremos, e aí de quem se opuser ao nosso esforço – abordagens históricas de espaços de arte autônomos no Brasil”, publicado no livro “Espaços Autônomos de Arte Contemporânea”, de Kamilla Nunes, em 2013, disponível em <http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2013/11/espacos-autonomos-web-11.pdf>.

do Rio de Janeiro -, o grupo de jovens artistas e intelectuais sentia a necessidade de realizar um evento de magnitude, que marcasse as novas direções da arte, apontadas principalmente por Anita e Brecheret.

Através do empresário Paulo Prado e de Di Cavalcanti, que imaginou uma semana de escândalos, foi organizado um evento, no formato de festival, que defendia a renovação da arte e a temática nativista: a Semana de Arte Moderna de 1922. Ponto alto da insatisfação com a cultura vigente, submetida a modelos importados, a Semana de 22, como ficou conhecida, teve a participação de pintores, escultores, literatos, arquitetos e intelectuais. Ao longo de três dias, o Teatro Municipal de São Paulo foi tomado por sessões literárias e musicais no auditório, além da exposição de artes plásticas no saguão, com obras de Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Victor Brecheret, Ferrignac, John Graz, Martins Ribeiro, Paim Vieira, Vicente do Rego Monteiro, Yan de Almeida Prado, Zina Aíta, Hildegardo Leão Velloso e Wilhem Haarberg.³

Em 1942, três anos antes de falecer, Mário de Andrade, um dos expoentes literatos participantes da Semana de 22, declarou:

“Com ou sem a Semana, minha vida intelectual seria o que tem sido. A Semana marca uma data, isso é inegável. É uma data que envaidece recordar. Mas o certo é que a preconceição primeiro, e em seguida a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde pelo menos seis anos viera se definindo no... sentimento de um grupinho de intelectuais, aqui. Do primeiro, foi um fenômeno estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um... estado de poesia. Com efeito: educados na plástica "histórica", sabendo quando muito da existência dos primeiros impressionistas, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, em plena guerra européia, mostrando quadros expressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram para mim a revelação. E delirávamos diante do Homem Amarelo, a Estudanta Russa, a Mulher dos Cabelos Verdes.”

E ainda:

“O modernismo no Brasil foi uma ruptura, foi um abandono consciente de princípios e de técnicas, foi uma revolta contra a intelligensia nacional. É mais possível imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra. E as modas que revestiram este espírito foram diretamente importadas da Europa. (...) o movimento renovador era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela gratuidade antipopular, era uma aristocracia do espírito. Era natural que a alta e a pequena burguesia o temessem. Paulo Prado, ao mesmo tempo que um dos expoentes da aristocracia intelectual paulista, era uma das figuras principais da nossa aristocracia tradicional. (...) Se Paulo Prado, com a sua autoridade

³ As informações sobre a Semana de Arte Moderna de 1922 e os anos que a antecederam foram extraídas do site do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo/USP (http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/sem_ana/index.htm).

intelectual e tradicional, abriu a lista das contribuições e arrastou atrás de si os seus pares e... alguns outros que a sua figura dominava, a burguesia protestou e vaiou. Tanto a burguesia de classe como a do espírito.”⁴

Anita Malfatti e Brecheret, dentre outros artistas, foram bolsistas do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, regulamentado por decreto público em 1912, que enviava artistas para temporadas de estudo no exterior.⁵ A produção dos artistas bolsistas foi um dos pilares do acervo inicial da Pinacoteca do Estado de São Paulo, que havia sido fundada em 1905, no interior do Liceu de Artes e Ofícios. A Pinacoteca foi transformada em museu estadual em 1911, quando ainda inexisteriam na cidade salões públicos para a exibição de obras de arte. Em 1918 seria fundado o Museu de Arte da Bahia e, em 1928, o Museu do Estado de Pernambuco, ambas instituições estaduais.

Entre 1928 e 1929, Oswald de Andrade e Mário de Andrade trabalharam juntos na Revista da Antropofagia, que publicou o famoso Manifesto Antropofágico. Mário de Andrade também colaboraria com a gestão de Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde Pública, criado pelo governo provisório de Getúlio Vargas em 1930, e assumiria, em 1935, o Departamento de Cultura de São Paulo, recém criado pelo prefeito Fábio Prado.

Durante toda a gestão de Capanema, que estendeu-se de 1934 a 1945, foi marcante a presença de intelectuais que prestavam consultorias, formulavam projetos, defendiam propostas educativas e criavam programas de governo. Carlos Drummond de Andrade foi chefe de gabinete de Capanema, que recebeu também a colaboração de Rodrigo Melo Franco de Andrade, Anísio Teixeira, Lourenço Filho, Fernando de Azevedo, Heitor Villa-Lobos e Manuel Bandeira, dentre outros representantes da cultura, da literatura e da música nacionais.

Buscando manter o setor cultural sob suas asas, a gestão de Capanema promoveu grandes reformas e criou novas instituições federais, implantando um sistema minimamente articulado porém sem autonomia. Dentre as novas instituições estavam o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), o Serviço Nacional de Teatro, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o primeiro Conselho Nacional de Cultura do Brasil.

A gestão de Capanema também ficou conhecida pela continuidade dos projetos da gestão anterior - como a reforma do ensino secundário e o grande projeto de reforma universitária, que resultou na criação da Universidade do Brasil, hoje

⁴ As declarações de Mário de Andrade foram extraídas do texto “Semana de 22”, de sua autoria, publicado no jornal O Estado de São Paulo, em 2002. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,semana-de-22-por-mario-de-andrade,20020210p2229>.

⁵ As informações sobre o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo foram extraídas do resumo de “O pensionato artístico (1912-1931) na História Cultural paulistana”, disponível em <https://bv.fapesp.br/pt/bolsas/55437/o-pensionato-artistico-1912-1931-na-historia-cultural-paulistana/>.

Universidade Federal do Rio de Janeiro.⁶ A presença de Gustavo Capanema à frente do Ministério da Educação e Saúde e a atuação de Mário de Andrade no Departamento de Cultura de São Paulo, entre 1935 e 1938, marcam o início das políticas públicas culturais no Brasil.

Primeiro dirigente público de cultura, no sentido moderno do termo, Mário de Andrade tinha como objetivo reunir todo e qualquer bem patrimonial da diversidade cultural brasileira. Defensor da cultura como direito de todo cidadão, atribuiu ao Estado a responsabilidade pela promoção de políticas culturais, ampliando sua visão de cultura e de patrimônio cultural para além dos bens arquitetônicos. O dirigente compreendia o Brasil a partir de sua experiência com o modernismo e de viagens que realizava pelo interior do país, quando colocava-se em contato com a cultura popular.

Foi Mário de Andrade que introduziu a noção de sistema na gestão cultural. Dentre as atividades desenvolvidas pelo Departamento de Cultura de São Paulo, destacaram-se as pesquisas folclóricas, levantamentos demográficos, construção de parques infantis, criação do Setor de Iconografia, além de desenvolvimento de publicações variadas. Em 1945, o Departamento de Cultura foi vinculado à Secretaria Municipal de Cultura e Higiene e, em 1947, à Secretaria Municipal de Cultura.⁷

Ao longo da década de 30, surgem novos e importantes salões de arte, em geral ligados às administrações municipais e reprodutores do antigo sistema do Salão Imperial, composto por três etapas: inscrição, seleção e premiação. São exemplos o Salão Revolucionário, ou Salão do Século, organizado por Lucio Costa em 1931 no Rio de Janeiro; o Salão Paulista de Belas Artes (São Paulo/SP) e o Salão Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro/RJ), este último ligado ao Museu Nacional de Belas Artes, ambos de 1934; o Salão de Belas Artes de Piracicaba/SP, de 1935; e o Salão da Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa (Porto Alegre/RS), de 1938.

Paralelamente, as manifestações artísticas, principalmente aquelas que tinham como intenção confrontar as instituições oficiais e a elitização da arte, passaram a criar seus próprios espaços e mecanismos de veiculação e produção cultural. Enquanto São Paulo vivia as reverberações da Semana de Arte Moderna, a produção artística no Rio de Janeiro era ainda cerceada por uma ordem pictórica

⁶ As informações sobre a gestão de Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde Pública foram extraídas do dossiê “A Era Vargas: dos anos 20 a 1945”, do Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas, disponível em <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/IntelectuaisEstado/MinisterioEducacao>.

⁷ As informações sobre o Departamento de Cultura de São Paulo e a gestão de Mário de Andrade foram extraídas do site da Prefeitura de São Paulo (https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/a_secretaria/?p=4) e do artigo “Mário de Andrade e o início das políticas culturais no Brasil”, de César Peixoto De Oliveira, Ulisses Souza Gonçalves, Mariana Prato e Marislei Ribeiro, publicado em 2012, disponível em <http://seer.unipampa.edu.br/index.php/siepe/article/view/937>.

estabelecida, defendida pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), então controlada por uma elite arrogante. Neste contexto, em oposição ao modelo de ensino da ENBA, surgiu, em 1931, o Núcleo Bernardelli, cujo objetivo principal era o aprimoramento técnico e profissionalização dos artistas membros, em sua maioria operários da arte que, apesar de terem frequentado a ENBA, precisavam trabalhar durante o dia para pintar à noite e nos fins de semana.

Além de democratizar o ensino, o grupo buscava uma forma de garantir o acesso dos artistas modernos às Exposições Gerais de Belas Artes e, a partir de 1934, ao Salão Nacional de Belas Artes, assim como aos prêmios de viagens ao exterior, até então destinados aos pintores acadêmicos. Entretanto, vale observar que o Núcleo tinha seu funcionamento voltado para uma tentativa de ocupação de espaço profissional, e não para reformulação da linguagem artística. Tratava-se fundamentalmente de incentivar o estudo e a formação pela criação de um lugar para convivência, troca de ideias e aprendizado.

O Núcleo Bernardelli instalou-se, inicialmente, no estúdio fotográfico de Nicolas Alagemovits mas, ainda em 1931, transferiu-se para os porões da ENBA, concessão adquirida graças aos contatos políticos de Edson Motta, o primeiro presidente do Núcleo. Permaneceu na ENBA até 1936, quando foi transferido para a Rua São José, depois para a Praça Tiradentes, até a sua extinção em 1941. Dentre os principais participantes, estavam Ado Malagoli, Bráulio Poiava, Bustamante Sá, Bruno Lechowski, Eugênio Sigaud, Camargo Freire, Joaquim Tenreiro, João José Rescala, Quirino Campofiorito, Rescála, José Gomez Correia, José Pancetti, Milton Dacosta, Manoel Santiago, Yoshiya Takaoka e Yuji Tamaki⁸.

Nos círculos culturais paulistas do início da década de 30, há muito já se discutia a formação de uma sociedade artística. O CAM surgiu em 1932, em São Paulo, em defesa da subversão da (des)ordem estabelecida, um dia depois da criação da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), um agrupamento de artistas modernos e afinados com os setores da elite paulistana⁹. Kamilla Nunes e Leonardo Araújo relatam que “na década de 1930, diversos artistas, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo, passaram a se reunir para criar outros espaços de convivência a partir da arte, formando grupos, associações e clubes. Liderado por Flávio de Carvalho, o Clube dos Artistas Modernos, também contava com a participação dos artistas Antônio Gomide, Carlos Prado e Di Cavalcanti. Juntos, estes artistas resolveram ‘fundar um pequeno clube para os seguintes fins: reunião, modelo coletivo, assinatura das melhores revistas sobre arte, manutenção de um pequeno bar, conferências e exposições, formação de uma biblioteca sobre arte e

⁸ As informações sobre o Núcleo Bernardelli foram extraídas do site do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/bernadelli/index.html>) e da Enciclopédia do Itaú Cultural (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo434033/nucleo-bernardelli-rio-de-janeiro-rj>).

⁹ Liderado por Lasar Segall, participaram também de sua criação Anita Malfatti, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e Antonio Gomide, dentre outros.

defesa dos interesses da classe', conforme explicitam na ficha de inscrição do CAM".

No manifesto sobre o CAM, citado por Kamilla e Leonardo, escrito em 1932, Flávio de Carvalho fala sobre sua vocação: "este clube não tem limites dentro destas paredes claras. Vivemos no mundo, e num mundo hoje estreitamente ligado pela radiotelegrafia, pelo telefone, pela aviação, pela "Graf Zeppelin". Embora o Brasil seja um dos países mais longínquos da terra eu penso que nós devíamos centralizar em São Paulo, neste clube, um intercâmbio de informações e realizações com todos os meios cultos universais, com os seus intelectuais e artistas. A série de conferências que nós anunciamos incluirá nomes de estrangeiros que terão que descobrir a América e o Brasil, aqui. Convidaremos Picasso, convidaremos Chagall, convidaremos até o diabo. Conferências, debates, exposições, revistas, tudo! Iremos a fundo em todos os problemas da arte moderna, infundindo aqui as novas noções. Lutaremos, e ai de quem se opuser ao nosso esforço."

De acordo com Kamilla e Leonardo, "no mesmo período em que intelectuais como Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade estavam criando, junto ao Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, na década de 1930, as políticas culturais do então presidente Getúlio Vargas, Oswald de Andrade e Mário Pedrosa, por exemplo, atuavam em peças e palestras no CAM". O CAM foi fechado pela polícia cerca de um ano depois, em 1933, devido ao escândalo provocado pela apresentação da peça de Flávio de Carvalho, "Bailado do Deus Morto".

Um ano depois do CAM encerrar suas atividades, nascia, também em São Paulo, o Grupo Santa Helena, fundado pelos artistas Alfredo Volpi, Rebolo Gonsales, Fulvio Pennacchi, Aldo Bonadai, Mário Zanini, Clóvis Graciano, Humberto Rosa, Alfredo Rullo Rizzotti e Manoel Martins. De acordo com Walter Zanini¹⁰, "iniciando-se geralmente como simples pintores de parede e na decoração de residências, estabelecem laços de amizade que, a partir de 1934, aproximadamente, trazem como consequência a formação de uma autêntica confraria de estudo e trabalho, que ainda existe no começo dos anos de 1940".

Diferentemente de outras associações de artistas que surgiram na época, emergidas das altas classes sociais, entre artistas e intelectuais, o Grupo Santa Helena era formado por indivíduos vindos de extratos operários ou da pequena burguesia, sete deles descendentes de imigrantes italianos. Dos nove integrantes, apenas quatro deles - Fulvio Pennacchi, Humberto Rosa, Aldo Bonadai e Mário Zanini - tinham alguma iniciação ou formação na área artística. Este importante núcleo de pintura foi instalado no edifício Santa Helena, na antiga Praça da Sé. Para Walter Zanini, "de sua fecunda atuação e de sua convivência no difícil decênio de 1930 - que é parte do amplo fenômeno cultural da imigração,

¹⁰ Em "O Grupo Santa Helena e a presença do artista proletário", publicado em 1995, na Revista de Italianística. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/italianistica/article/view/87851/90767>.

sobretudo italiana, no Estado de São Paulo – cremos que resta uma das contribuições mais caracterizadas e significativas da pintura no Brasil na segunda fase do modernismo”.

Tendo como objetivos estudar e divulgar, entre as massas, as diretrizes modernas do pensamento humano, o Clube da Cultura Moderna foi fundado em 1935, no Rio de Janeiro, quando o Núcleo Bernardelli ainda estava ativo e instalado na ENBA. Como um movimento político de intelectuais ligado à Aliança Nacional Libertadora (ANL), integrado por escritores e jornalistas liberais, socialistas e antifascistas, a organização conclamou, em manifesto, todos os cientistas, escritores, artistas e jornalistas a lutar contra a ameaça de aniquilamento da liberdade e do patrimônio cultural nacional.

Sua atuação concentrou-se na promoção de conferências e debates, até sua extinção em 1937, com a instalação do Estado Novo, quando muitos de seus integrantes foram presos¹¹. Dentre os integrantes do Clube da Cultura Moderna, destacaram-se Elói Pontes, Jorge Amado, Valério Konder, Luís Werneck de Castro, Nicanor do Nascimento, Carneiro de Melo, Edgar Sussekind, Febus Gikovate, Miguel Costa Filho, Maurício de Lacerda, Álvaro Moreira, Aníbal Machado, Oscar Tenório, Santa Rosa, Queirós Lima e Di Cavalcanti.

O CAM já não existia há cerca de quatro anos quando, em 1937, durante o processo do novo golpe de estado e da instalação do Estado Novo, foi criada, em São Paulo, a Família Artística Paulista (FAP). Fundada e dirigida pelos artistas Rossi Osir e Waldemar da Costa, contou com a participação de diversos outros artistas, além dos integrantes do Grupo Santa Helena, nas três grandes exposições por ela organizadas, a última delas em 1940 no Rio de Janeiro. Apesar da FAP ter alinhado-se à corrente moderada dos modernistas, caracterizou-se como uma organização aberta à participação de artistas de produções diversas¹².

O Estado Novo¹³, conhecido também como Terceira República, deu amplos poderes a Getúlio Vargas e foi caracterizado pela centralização do poder, o

¹¹ As informações sobre o Clube da Cultura Moderna foram extraídas do site do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas. Disponível em <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/clube-da-cultura-moderna>.

¹² As informações sobre a Família Artística Paulista foram extraídas da Enciclopédia Itaú Cultural (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo435942/familia-artistica-paulista-fap>) e das Enciclopédias das Artes – Sabin/Rumo Certo (http://www.brasilarartesenciclopedias.com.br/mobile/temas/familia_artistica_paulista.html).

¹³ O Estado Novo foi instaurado logo após a experiência frustrada de golpe por parte da esquerda, quando o então presidente Getúlio Vargas declarou estado de sítio, perseguiu seus oponentes, desarticulou o movimento comunista brasileiro e anulou a nova eleição presidencial, prevista para 1937. Também anulou a constituição de 1934 e dissolveu o Poder Legislativo.

nacionalismo exacerbado, o anticomunismo e o autoritarismo, trazendo consigo a implementação de uma política de incentivo ao corporativismo e ao sindicalismo. Neste contexto, nasce, em 1938 em Porto Alegre, a Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, ou simplesmente Chico Lisboa, uma das mais antigas entidades culturais em funcionamento no Estado¹⁴, tendo por finalidade promover as artes visuais e defender os interesses de seus membros perante a sociedade. Falemos um pouco mais sobre a atuação da Chico Lisboa.

Dentre os fundadores da Chico Lisboa, estavam os artistas Guido Mondin, João Faria Vianna, Carlos Scliar e Edgar Koetz. Seus associados sentiam a necessidade de criar um espaço que exibisse a produção artística local, já que, até então, expunham, esporadicamente, em Casas Comerciais. A Associação passou então a organizar seu próprio Salão de Arte que, em sua primeira edição, realizada em 1938 na Casa das Molduras, recebeu vinte artistas com oitenta e oito obras. O 2º Salão apresentou dezoito artistas e setenta trabalhos, e o 3º, ocorrido ainda em 1939, oitenta e seis trabalhos de vinte e seis artistas.

Anualmente, a Chico Lisboa realizou os Salões Oficiais que levavam seu nome, e reuniam, a cada ano, mais artistas e suas obras. Os trabalhos que se destacavam, passaram, mais tarde, a receber o Prêmio Aquisição. Em 1950, a Associação alugou uma sede no Edifício União; até então, tinha tido somente uma outra, localizada na travessa Itapiru, com curta duração. Dois anos depois, organizou o 1º Salão Câmara Municipal de Porto Alegre, missão recebida através de um decreto municipal. A Chico Lisboa também foi responsável pela organização do 1º Salão de Arte Moderna, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS). Em 1958, no mesmo ano em que passou a ser considerada uma entidade de utilidade pública, a Associação também deu início a que seria a maior e mais popular de suas atividades: a Feira de Gravuras, realizada na praça da Alfândega.

Quando a ditadura militar chegou, em 1964, o cerceamento das liberdades empurrou a Chico Lisboa em direção a um longo período de recessão que só terminou em 1979, quando artistas, intelectuais, professores e amigos reagiram e reergueram-na. A nova diretoria implantou o Projeto Chico/Convívio/Arte, que compreendia encontros informais para tratar de assuntos ligados às artes e a realização de exposições coletivas, e também celebrou convênio com a Superintendência de Serviços Penitenciários, passando a desenvolver trabalhos, principalmente em tapeçaria e cerâmica, nos presídios femininos. O IIº Encontro de Artistas Plásticos Profissionais/ENAPP, organizado pela Chico Lisboa e realizado no MARGS, trouxe a Porto Alegre artistas, palestrantes e críticos de várias partes do país.

Em meados da década de 80, a Associação compareceu como convidada à 1ª Assembléia Nacional dos Artistas Plásticos Profissionais, em São Paulo, onde se reuniram associações, cooperativas e núcleos de artistas plásticos de treze

¹⁴ De acordo com o site da Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, <http://chicolisboa.com.br/about/>.

Estados, para debater a Constituinte e a Lei Sarney, o reconhecimento da profissão de artista plástico, o mercado de trabalho, as instituições culturais e as bienais e salões. A Chico Lisboa seguiu promovendo, nos anos seguintes, o debate acerca da Consituente, através da realização de reuniões de reflexão, eventos e exposições. Também encaminhou um documento ao Governador do Estado do Rio Grande do Sul, contendo seu posicionamento e sugestões sobre a atuação do Governo no âmbito da Cultura.

Em 1988, o Salão Câmara Municipal de Porto Alegre foi reativado pela Chico Lisboa e, em 1992, o Salão da Associação também voltou a acontecer, vinte e oito anos após ser interrompido. Nos anos seguintes, a Associação participou, como integrante da Executiva do Fórum Gaúcho em Defesa da Cultura, da Elaboração das Leis de Incentivo à Cultura, na Assembléia Legislativa e na Câmara Municipal. Também criou o Prêmio de Artes Plásticas Chico Lisboa, cuja 1ª edição acontece no Teatro Renascença, com premiações em dezoito categorias.

Entre 1996 e 2001, a Associação desenvolve poucas atividades mas, em 2002, com a eleição da nova diretoria, presidida pela artista plástica Bina Monteiro, ganhou força com o apoio de ex-presidentes e de um expressivo número de artistas. Durante o primeiro mandato desta diretoria, foram realizados o XVº Salão Câmara Municipal de Porto Alegre e quatro Encontros Convívio Arte, para os quais foram convidados especialistas em outras linguagens artísticas, tais como literatura, arquitetura e patrimônio histórico, antropologia e música. Em seu segundo mandato, a diretoria adquiriu uma sede própria para a Chico Lisboa, inaugurada em 2004 na Travessa dos Venezianos.

Ao longo de sua história de quase oitenta anos, a Chico Lisboa presenciou e participou de diversos momentos políticos da história do Brasil, mantendo, como entidade de utilidade pública, desde sua origem e com poucas interrupções, a realização do Salão da Associação Francisco Lisboa. O Salão, cuja última edição foi promovida em 1995 como Salão de Arte Contemporânea da Associação Francisco Lisboa, ressurgiu em versão atualizada em 2016, como Edital de Incentivo à Produção Chico Lisboa, com o objetivo de fomentar a criação, produção e difusão das artes visuais.

Desde seu nascimento, a entidade teve como diretores e presidentes Carlos Scliar, Guido Mondim, Francisco Stockinger, Vasco Prado, Zorávia Bettiol, Riopardense de Macedo, Carlos Alberto Petrucci, dentre outros artistas. Desde 2014, a Associação é presidida pela artista Kátia Costa e conta com centenas de sócios e uma intensa programação que inclui, além de cursos, oficinas e atividades de intercâmbio, feiras, mostras e exposições cujo acesso, pelos artistas, acontece por meio de editais de chamamento, como é o caso das Exposições Coletivas da Chico Lisboa e da Mostra de Arte em Pequenos Formatos¹⁵. A Chico Lisboa nasceu em 1938 como uma proposta de artistas e, atualmente, mantém-se sob a administração de uma artista.

¹⁵ As informações sobre a Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa foram extraídas do site <http://chicolisboa.com.br>.

O Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB) surgiu em 1939, como Foto Clube Bandeirante, no salão do Edifício Martinelli em São Paulo e, assim como a Associação Chico Lisboa, resiste até hoje. Na ocasião, já listados cinquenta aderentes, entre fotógrafos e aficionados por fotografia, foi convocada a Assembléia Geral de Fundação, quando os estatutos foram aprovados e sua ata de fundação assinada. Foram trinta e dois associados fundadores, entre eles, Antônio Gomes de Oliveira, José Donatti, Eugênio Fonseca Filho, Benedito J. Duarte, Alfredo Penteado Filho, Waldomiro Moretti, Luiz F.Lima, Victor Caccurri Jr., José Medina e Lourival Bastos Cordeiro.

A primeira atividade do Foto Clube Bandeirante, foi uma excursão fotográfica à cidade de Guararema/SP, seguida de um concurso interno que selecionava os melhores trabalhos realizados. Em setembro de 1939, o Conselho de Fundadores assumiu a direção do Clube e transferiu sua sede para outro local: duas pequenas salas localizadas em um prédio no centro, cujo pavimento térreo abrigava a loja Fotótica. Dois anos depois – uma vez deflagrada a crise pelos efeitos da Segunda Guerra Mundial, que impôs restrições à importação de material e equipamentos fotográficos -, o Clube organizou, com o apoio da Prefeitura, o 1º Salão Paulista de Arte Fotográfica, de âmbito nacional.

Em 1942, então com dezoito anos, o fotógrafo Thomaz Farkas - que quarenta anos depois tornaria-se o grande patrono do Festival Vídeo Brasil -, passou a integrar a Foto Clube Bandeirante. Neste mesmo ano, o 2º Salão, ainda nacional, trouxe na Seção "Boa Vizinhança", os autores do Foto de Concórdia e Rosário (Argentina) e do Foto Clube Uruguaio (Montevidéu). Não obstante a guerra que se alastrava, deram ao 3º Salão âmbito internacional, trazendo artistas de oito países, entre eles os Estados Unidos da América do Norte e a Inglaterra. A criação do Salão Paulista de Arte Fotográfica marcou a consolidação do Foto Clube Bandeirante em âmbito nacional.

Em 1945, o Clube foi ampliado com a adesão de um importante grupo de cineastas amadores e a criação do Departamento de Cinema, sob a direção de Jean Jurre Roos¹⁶. Neste momento, o Clube alterou seu estatuto e passou a denominar-se Foto Cine Clube Bandeirante. Sem qualquer auxílio oficial, em 1949 o FCCB adquiriu uma ampla sede própria e começou a desenvolver os primeiros cursos de fotografia e cinema que se realizaram no país. Nos anos seguintes, promoveu os primeiros Festivais Nacionais e Internacionais de Cinema Amador e o Boletim Informativo na revista "Foto cine", realizou exposições com artistas brasileiros e estrangeiros, seminários, debates e palestras, dentre outras atividades.

Neste período, sob inspiração e orientação do FCCB, vários outros foto-clubes auto-organizaram-se no interior do Estado de São Paulo e em outros Estados do Brasil. Em 1950, o FCCB reuniu delegações de foto-clubes de todo o Brasil, ao promover a 1º Convenção Nacional de Arte Fotográfica. Desta convenção,

¹⁶ Quando Jean Jurre Roos faleceu, foi substituído por Jean Lecoq.

resultou a fundação da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, que passou a representar o Brasil na Federation Internationale de l'Art Photographique (FIAP)¹⁷. Um mês antes da Convenção, a Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo havia declarado o Clube uma entidade de utilidade pública.

Com o correr dos anos, a sede da Rua Avandava também se tornou pequena e, em meados de 1970, o FCCB adquiriu uma nova, maior e mais confortável, à rua José Getúlio, onde deu sequência às suas atividades. Atualmente, o Clube ministra cursos de fotografia, palestras e workshops, promove concursos internos, passeios fotográficos e exposições e dispõe de laboratório e estúdio para uso de seus sócios. Os associados também recebem descontos especiais em estabelecimentos comerciais e em todas as atividades ministradas nas dependências do Clube¹⁸.

Dito muito sobre estas duas iniciativas que, em breve, completam oitenta anos de existência, a Chico Lisboa e o FCCB, voltemos à década de 40, quando artistas seguiam auto-organizando-se, em busca de criarem, coletivamente, espaços de convivência e mecanismos próprios de produção e difusão da arte. O Centro Cultural de Belas Artes (CCBA), fundado em 1941 em Fortaleza, por Mário Baratta com a participação de outros artistas, como Antonio Bandeira, foi provavelmente a primeira entidade inteiramente dedicada às artes visuais da capital cearense. O CCBA deu espaço à produção dos artistas locais, fossem eles emergentes ou já reconhecidos nacionalmente, deixando de existir três anos depois, em 1944, quando foi fundada a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP).

Os Salões de Abril, promovidos em 1943 e 1944 pelo CCBA e a partir de 1946 pela SCAP, constituíram um importante espaço para a promoção dos artistas da região e para o intercâmbio com os de outros Estados. Além de exposições periódicas e dos salões anuais, a SCAP organizava cursos livres de arte e era sede do grupo Clã (Clube de Literatura e Artes). Esta era, aliás, uma característica particular da SCAP: a íntima articulação entre artistas plásticos e escritores. A repercussão de suas atividades pôde ser sentida, já em 1945, quando a Galeria Askanasy, no Rio de Janeiro, realizou uma mostra de artistas cearenses, apresentada pelo crítico Rubem Navarra. A SCAP, ativa até 1958, leva o mérito de ter impulsionado as artes no Ceará e, ao mesmo tempo, promovido seus artistas em âmbito nacional¹⁹.

¹⁷ <http://www.fiap.net>.

¹⁸ As informações sobre o Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB) e suas atividades foram extraídas do site do FCCB (<http://www.fotoclub.art.br>).

¹⁹ As informações sobre o Centro Cultural de Belas Artes e a Sociedade Cearense de Artes Plásticas foram extraídas da Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao16892/sociedade-cearense-de-artes-plasticas-fortaleza-ce>.

Ao longo da década de 40, surgiram outros importantes salões de arte Brasil afora: o Salão Paulista de Arte Fotográfica, de 1941, já mencionado e organizado pelo então Foto Clube Bandeirante, de São Paulo; o Salão Anual de Pintura, de 1942, realizado pelo Museu do Estado de Pernambuco (MEPE); o Salão de Abril de Fortaleza, de 1943; o Salão Paranaense de Belas Artes, de 1944; o Salão de Arte Moderna do Recife, de 1947; e o Salão Nacional de Arte Moderna da Bahia, de 1948.

No decorrer deste mesmo período, surgem três das mais importantes instituições culturais do país, a partir do mecenato privado: o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A 1ª Bienal Internacional de São Paulo, ainda vinculada ao MAM e batizada Bienal do Museu de Arte Moderna, aconteceria no começo da década seguinte, em 1951. Até o início da ditadura em 1964, o mecenato privado cumpriria um papel decisivo no desenvolvimento da área cultural com a criação de diversas instituições.

Dentre os museus públicos que surgiram antes de 1964, estão o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, de 1954, o Museu da Arte da Pampulha, de 1957, o Museu de Arte Moderna da Bahia, de 1960, e o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, de 1961.

Após a queda do Estado Novo, em 1945, enquanto corriam os processos de industrialização e urbanização das cidades, movimentos sindicais pela garantia dos direitos trabalhistas multiplicavam-se. Um ano após o surgimento da Confederação Nacional do Comércio de Bens, Serviços e Turismo (CNC), em 1945, o então presidente da República Eurico Gaspar Dutra decretou a criação da que viria a ser uma importante entidade paraestatal²⁰ para o campo da cultura em todo o Brasil: o Serviço Social do Comércio (Sesc)²¹. O primeiro Sesc²² seria inaugurado no ano seguinte no Rio de Janeiro.

Entre 1947 e 1949, são instaladas as primeiras unidades executivas do Sesc em diversos estados brasileiros, que ao longo dos anos se transformam em Departamentos Regionais, entre eles Alagoas, Amazonas, Ceará, Rio Grande do

²⁰ Os Serviços Sociais Autônomos (SSA) são instituídos por lei, com personalidade de Direito Privado, para ministrar assistência ou ensino a certas categorias sociais ou grupos profissionais, sem fins lucrativos, mantidos por dotações orçamentárias ou por contribuições parafiscais. São entes paraestatais, de cooperação com o Poder Público, com a administração e patrimônios próprios. Fonte: <https://jus.com.br/artigos/55673/natureza-juridica-dos-servicos-sociais-autonomos-e-o-dever-de-licitar>.

²¹ A criação do Sesc é descrita pela primeira vez ainda em 1945, na Carta da Paz Social, elaborada na Conferência de Petrópolis realizada em 1945, através da qual representantes das classes produtoras do país assumiram seu compromisso com a justiça social. O Sesc surgiu como proposta para conter as tensões entre trabalhadores e empregadores. Para saber mais, acesse http://www.sesc.com.br/portal/sesc/o_sesc/A+Carta+da+Paz+Social/.

²² Oferecia assistência à maternidade, infância e combate à tuberculose, no intuito de diminuir os índices de mortalidade.

Norte e Paraná. Na década de 50, o Sesc ampliou sua atuação, dando início às primeiras atividades culturais e à modernização do serviço social. Com infraestrutura baseada na educação, cultura, recreação e saúde, foi construída uma rede de centros de atividades que, ao fim deste período, já contavam com restaurantes, bibliotecas fixas e mobiliário. O Sesc também cuidou de qualificar seus técnicos, estruturando centros de treinamento e cursos e instituindo bolsas de estudo para seus funcionários.

Foi num contexto de transição que surgiu o Clube dos Artistas e Amigos da Arte (CAAA) ou Clubinho, criado em 1945 e ativo até fins da década de 60, em São Paulo. Sobre o CAAA pude acessar apenas dois ricos relatos que acredito trazerem bastante deste lugar que, antes de mais nada, era de encontro e boemia, diferenciando-se dos outros em atividade no mesmo período.

Paulo Vanzolini²³ conta que “o [Assis] Chateaubriand tinha um museu de arte, chefiado pelo [Pietro Maria] Bardi, na [rua] Sete de Abril, no edifício Diários Associados, e tinha uma barzinho que a gente frequentava. Daí fecharam o barzinho. Então, Rebolo Gonçalves e outros fizeram o Clube dos Artistas e Amigos da Arte, mais conhecido como Clube dos artistas e amigas dos artistas²⁴. Começou na Rua Barão de Itapetininga, no fundo de uma galeria de pintura de Barros, o Mulato. Depois, passou para a Boate Oásis, o subsolo do edifício Ester, dos arquitetos. (...) O Clubinho comprou o porão do prédio dos arquitetos, e a Inezita [Barroso] pagou; ela dava show quase toda noite, e corria o chapéu. Ela, Renato Consorte, eu ajudava, foi assim que se pagou o Clubinho.”

O segundo relato sobre o Clubinho foi encontrado no livro “Dorival Caymmi: o mar e o tempo”²⁵, de Stella Caymmi. A autora conta que “a turma era comunista – como sempre – e, conforme se lembra Caymmi²⁶, frequentava uma livraria na rua Barão de Itapetininga. O dono, pintor gaúcho conhecido como ‘Barros, O Mulato’, cedeu uma parte do espaço para o bar, que recebeu o nome inicial de Clube dos Artistas, com direito a letreiro na porta”. Dorival Caymmi, citado por Stella, conta que “logo se vendo que não havia dinheiro para manutenção, incorporou-se um capitalista notório, ‘miliardário’, que era o Ciccilo [Francisco] Matarazzo, um homem de dinheiro, né? Chamamos ele para sócio. E ele aceitou. Sem cor política, sem nada. Então, fundado o Clube dos Artistas, alguém lembrou: ‘Mas como, se está Ciccilo Matarazzo?’. Logo apareceu a solução: ‘Bota então Clube dos Artistas e Amigos da Arte’. E que amigos da arte? Era o Ciccilo.”

Estavam entre os associados, segundo Stella Caymmi, “Clóvis Graciano (presidente do Clubinho), Rebolo Gonsales, Zanini, o economista Caio Prado Júnior, Volpi, o jornalista Mário Martins, Pancetti. O movimento cresceu tanto

²³ Em entrevista concedida no programa Roda Viva, da TV Cultura, publicada em “O melhor do Roda viva: Cultura”, organizado por Paulo Markun, em 2005.

²⁴ Aqui fica claro que o CAAA era um ambiente masculino, onde as mulheres eram chamadas de “amigas”.

²⁵ Publicado em 2001, pela Editora 34.

²⁶ Referindo-se a Dorival Caymmi.

que o Clubinho mudou-se para o subsolo do Edifício Ester, na Praça da República. Para angariar dinheiro para manutenção do Clube, inventaram uma programação cultural. Pancetti chegou a expor no local, lembra Caymmi, que também fez um show para ajudar”. Frequentaram também o CAAA o jornalista Joel Silveira, Millôr Fernandes, Vinicius de Moraes, Sérgio Buarque de Holanda e Rubem Braga.

Voltando ao cenário nordestino, dois anos depois da fundação da Sociedade Cearense de Artes Plásticas, surge, em 1946, o Centro de Artes Plásticas da Paraíba (CAP), entidade privada nomeada inicialmente como Centro de Artes Plásticas Pedro Américo, que tinha como objetivos, além de oferecer aulas de pintura, congregar os artistas locais, dando-lhes estímulo e apoio, criar um atelier, realizar exposições coletivas anuais e promover mostras de artistas convidados. Instalado em um prédio no centro de João Pessoa, o CAP era um misto de associação de artistas plásticos e escola informal de arte, onde também circulavam poetas e intelectuais.

Participaram da concepção do CAP, Olívio Pinto, Geraldo Moura, Oswaldo Muniz, José Macedo, João Pinto Serrano, José Lyra e José Tinete²⁷. Segundo Francisco Pereira da Silva Junior, citado por Dyógenes Chaves²⁸, “o CAP, entidade sem fins lucrativos, recebia algum apoio financeiro do Governo para sua manutenção, graças a um projeto do então deputado e colecionador, Dr. João Lélis. Foram esses artistas (...) responsáveis pela modernização tardia das artes plásticas no Estado, com as primeiras tentativas de ruptura com o academismo sem, contudo, deixar alguns deles a tradição da pintura da cena urbana e marítima, suas contribuições mais importantes à história da arte na Paraíba.”²⁹

Gabriel Bechara³⁰ relata que o CAP “encerrou suas atividades com o Salão de 1959, fechando outro ciclo de mais uma tentativa frustrada, no sentido de dinamizar a atividade das artes plásticas na Paraíba. Mas a experiência não foi de todo perdida. Com a federalização da Universidade da Paraíba, nos idos dos anos sessenta, elaborou-se um projeto de fusão do que restou do Centro de Artes Plásticas e da iniciativa frustrada da Escola de Arte Thomas Santa Rosa, para com isso, criar o Departamento Cultural, entidade que exerceu papel relevante nas duas décadas seguintes, na Paraíba”.

²⁷ Informações sobre o CAP até aqui, extraídas do Dicionário das Artes Visuais na Paraíba (<http://artesvisuaisparaiba.com.br/especiais/>).

²⁸ Em “Artes visuais na Paraíba: 1900-2010”, publicado em 2013 no Jornal da ABCA (<http://abca.art.br/n27/13artigos-dyogenes.html>).

²⁹ Extraído de “Artes Plásticas na Paraíba II: a era dos artistas”, publicado no “História da Paraíba em Fascículos”, nº 24, em 1997.

³⁰ Em “As Artes Plásticas na Bahia 1930-1945: retomada da construção no campo artístico”, capítulo 4. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/10230/4/Tese_Gabriel_Bechara_parte_4seg.pdf.

Em princípios da década de 50, visando estender as atividades da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR) - responsável pela organização dos 3º e 4º Salões de Arte Moderna - a oficinas práticas de aprimoramento em arte, o artista (e comunista) Abelardo da Hora começou a buscar por artistas interessados em criar um ateliê coletivo. Pleiteou então, junto à Câmara dos Deputados, uma subvenção oficial, suficiente para custear as despesas iniciais de sua organização e instalação em uma sede própria.

Aprovada a subvenção, deu-se o surgimento do primeiro núcleo do Ateliê Coletivo, em 1952, situado na Rua da Soledade, na região central de Recife, como uma nova experiência, desagregada da SAMR. Dentre os artistas que se juntaram a Abelardo da Hora, estavam Wilton de Souza, Wellington Virgulino, Francisco Brennand, Gilvan Samico, Ivan Carneiro, Ionaldo, Marius Lauritzen, Antonio Heráclito Carneiro Campelo Neto e José Cláudio da Silva (Juliana Cunha Barreto, 2008)³¹.

Com o intuito de renovar o caráter brasileiro da criação artística pernambucana e democratizar o ensino das artes, o Ateliê Coletivo sedimentou nacionalmente a ideia de trabalho coletivo, promovendo cursos livres de pintura, escultura e gravura que rompiam com os padrões acadêmicos vigentes na Escola de Belas Artes do Recife. Ali os artistas “trabalhavam pela dedicação ao campo das artes plásticas, com um cotidiano simples e sem ostentações, compartilhando os ambientes e os materiais de trabalho” (Juliana Cunha Barreto, 2008).

Entretanto, a ausência de um mercado de arte consolidado no Recife impossibilitava a geração de receitas pelo grupo e, portanto, o pagamento das despesas relacionadas ao funcionamento do Ateliê. Sob ameaças de despejo, o grupo buscou por uma nova sede, também no centro de Recife, quando atraiu novos membros, como os artistas Guita Charifker, Celina Lima Verde, José Corbiniano Lins, os irmãos Genilson e Lenilson Soares, Bernardo Dimenstein, Maria de Jesus Costa e Armando Lacerda. As dificuldades financeiras levaram seu fundador, Abelardo da Hora, a morar nesta segunda sede do Ateliê, pelo período de um ano (Juliana Cunha Barreto, 2008).

A terceira e última sede do Ateliê Coletivo, situada igualmente no centro de Recife, teve ainda a participação dos artistas Adão Pinheiro, Anchises de Azevedo, Ypiranga Filho, Montez Magno, Nelbe e Ney Quadros. “A experiência do Ateliê Coletivo em Pernambuco foi acompanhada pelas contínuas dificuldades financeiras e pela perseverança de seus membros. Além disso, cada mudança de sede foi marcada pela incorporação de novos integrantes, o que caracterizou um rico processo de troca de conhecimentos e cooperação. (...) É importante destacar que, de cada fase do Ateliê Coletivo, participaram os artistas que, posteriormente, despontariam no panorama de Olinda, por meio do Movimento da Ribeira” (Juliana Cunha Barreto, 2008).

³¹ Em dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, intitulada “De Montmartre nordestina a mercado persa de luxo: o Sítio Histórico de Olinda e a participação dos moradores na salvaguarda do patrimônio cultural”, publicada em 2008.

O historiador André Luiz Faria Couto³² afirma que, “segundo declararia o seu fundador, muitos anos depois, o objetivo do Ateliê Coletivo era não só criar uma entidade com personalidade jurídica para representar os artistas junto aos poderes públicos, mas também ‘democratizar o ensino da arte e realizar um amplo movimento de integração de artistas, intelectuais, governo e povo de valorização e pesquisa da cultura popular, no intuito de fixar uma característica eminentemente brasileira em todos os setores das artes’”. Sem qualquer outro apoio oficial além do recebido na ocasião de sua fundação, resistiu até 1957, formando uma nova geração de artistas plásticos cuja ação, na década seguinte, foi decisiva.

Em 1953, no ano seguinte à criação do Ateliê Coletivo em Recife, surgiu, em São Paulo, o Atelier-Abstração, um dos mais importantes espaços de formação artística na cidade da década de 50, criado pelo artista Flexor. O artista fez de sua casa um ateliê coletivo, onde reunia um grupo de jovens para pintar e desenhar. Flexor e seus alunos - entre outros, Izar do Amaral Berlinck, Zilda Andrews, Emílio Mallet, Leopoldo Raimo, Jacques Douchez, Maria Antonia Berlinck, Leyla Perrone-Moisés, Norberto Nicola, Wega Nery, Anésia Pacheco Chaves, Alberto Teixeira e Nelson Leirner - realizaram uma série de exposições conjuntas, a última delas realizada em 1958 em Nova York. Em 1961, Flexor constituiu um novo grupo, o Ateliê Abstração 2, que teve vida curta pela menor coesão entre seus membros³³.

Sob o impacto da I Bienal Internacional de São Paulo, realizada em 1951, e da vinda da delegação dos artistas construtivistas suíços, especialmente de Max Bill, surgiu em São Paulo o movimento concreto. O grupo inicial era formado por Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto e os estrangeiros Lothar Charoux (Áustria), Kazmer Féjer (Hungria), Anatol Wladyslaw e Leopoldo Haar (Polônia), artistas que desde a década anterior realizavam experiências com a abstração. Os artistas se reuniam regularmente para discutir os novos caminhos da arte, da arquitetura e do design, termo este que era novidade no Brasil. A idéia era organizar um projeto de reforma para a cultura brasileira: surgia o Grupo Ruptura (Tatiana Rysevas Guerra, s/data)³⁴.

O grupo defendia a autonomia de pesquisa com base em princípios claros e universais, capazes de garantir a inserção positiva da arte na sociedade industrial. Em 1952, o Grupo Ruptura realizou, no Museu de Arte Moderna de

³² Em “Ateliê Coletivo”, publicado nas Enciclopédias das Artes – Sabin/Rumo Certo (http://www.brasilartesciclopedias.com.br/mobile/temas/atelie_coletivo.html). As outras informações sobre o Ateliê Coletivo, foram extraídas da mesma fonte.

³³ As informações sobre o Atelier-Abstração e suas atividades foram extraídas da Enciclopédia Itaú Cultural (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo434202/atelier-abstracao>).

³⁴ No artigo “Grupo Ruptura”, publicado no site do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo/USP (<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/ruptura/ruptura.html>).

São Paulo, sua primeira exposição, sendo que os próprios artistas fizeram a montagem de suas obras. Para o público, foi distribuído o Manifesto Ruptura, assinado por todos os seus membros, e que continha, no formato de palavras de ordem e com um projeto gráfico concreto, a idéia de que a arte do passado estava em crise e que eles eram a renovação: “a arte do passado foi grande, quando foi inteligente. Contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo. A história deu um salto qualitativo. Não há mais continuidade! Então nós distinguimos: os que criam formas novas de princípios velhos; os que criam formas novas de princípios novos” (Tatiana Rysevas Guerra, s/data).

“Eu, Cordeiro, Charoux, Féjer, Geraldo de Barros nos encontrávamos quase que semanalmente. Uma cantina na rua Santo Antonio: perninha de cabrito e vinho italiano e dali, dos papos que nós tínhamos, é que surgia a idéia. Então o Cordeiro, que era o organizador, me convidou: mês que vem, daqui a dois meses, há uma proposta para expormos no Rio de Janeiro. Então, juntávamos alguns trabalhos. (...) Nos conhecíamos de perto.”, relatou Luiz Sacilotto em uma entrevista citada por Tatiana Rysevas Guerra.

Em meio às diversas discussões que a exposição gerou, Sérgio Milliet criticou o grupo publicamente no jornal O Estado de S. Paulo, e Waldemar Cordeiro respondeu às críticas no Correio Paulistano. As polêmicas em jornais e revistas estenderam-se por toda a década de 50, posicionando-se em torno de três vertentes: a arte figurativa, a arte abstrata (que ainda se baseia na realidade) e a arte concreta (que não busca a representação da realidade, mas sim quer ser e agir na realidade) (Tatiana Rysevas Guerra, s/data).

O movimento concreto queria ampliar a esfera de atuação das artes, pensando e melhorando o ambiente urbano, modernizando o meio cultural brasileiro e, principalmente, socializando as artes e a cultura. No decorrer da década de 50, alguns integrantes do Grupo Ruptura, como Waldemar Cordeiro, Maurício Nogueira Lima, Geraldo de Barros, Alexandre Wollner e Hermelindo Fiaminghi atuaram também nas áreas do design, arquitetura e paisagismo. Outros artistas passam a integrar o Grupo, como Maurício Nogueira Lima, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand e Alexandre Wollner (Tatiana Rysevas Guerra, s/data).

Entre 1956 e 1957, acontece a 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta - no MAM/SP em São Paulo e no Ministério da Educação e Cultura (MEC) no Rio de Janeiro -, organizada pelo Grupo Ruptura com a colaboração do Grupo Frente, do Rio de Janeiro (Tatiana Rysevas Guerra, s/data). A exposição, além de tornar evidente a distância conceitual entre os dois núcleos concretistas, também revelou a amplitude que a arte abstrato-geométrica de matriz construtiva e concreta, havia adquirido no Brasil. Por volta de 1959, o Grupo Ruptura começa a dispersar-se.

A I Bienal Internacional de São Paulo repercutiu também no Rio de Janeiro, onde reuniram-se em torno de Ivan Serpa - que havia ganhado o prêmio de jovem pintura nacional da I Bienal -, alguns de seus ex-alunos, e artistas como Lygia

Clark, Lygia Pape, Aluísio Carvão e Décio Vieira. Expuseram juntos pela primeira vez em 1954, no Instituto Brasil-Estados Unidos, sob o nome de Grupo Frente. No ano seguinte, uniram-se ao grupo, por ocasião de sua II Exposição no MAM-RJ, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, João José da Silva Costa, Abraham Palatnik e Eric Baruch (Tatiana Rysevas Guerra, s/data).

Apesar da origem concreta, também sob influência de Max Bill, o grupo não obedecia a padrões formais restritos. Participavam também do grupo Elisa Martins da Silveira, pintora naíf, e Carlos Val, que veio do curso de arte infantil de Ivan Serpa. Esta maior liberdade ideológica os diferenciava do Grupo Ruptura (Tatiana Rysevas Guerra, s/data).

As últimas exposições do Grupo Frente ocorrem em 1956, em Resende e Volta Redonda, no estado do Rio de Janeiro. Em 1957, após a participação na 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, o Grupo rompe com os artistas de São Paulo e começa a desintegrar-se. Dois anos depois, alguns de seus integrantes agrupariam-se para iniciar o Movimento Neoconcreto, um dos mais significativos da arte brasileira no século XX.³⁵

Mas voltemos à riqueza da cena de arte auto-organizada do Recife. Dois anos após o surgimento do Ateliê Coletivo, em 1954, nasceu a oficina experimental de artes gráficas Gráfico Amador, fundada, segundo Lúcia Gaspar³⁶, por Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurênio de Melo e Orlando da Costa Ferreira. Localizada no bairro do Espinheiro, foi equipada, inicialmente, com uma antiga prensa manual e uma velha fonte de tipos, adquiridos por seus fundadores. Para conseguir manter-se atuante, contava com a colaboração de sócios³⁷, entre artistas e intelectuais pernambucanos, que contribuíam com uma cota mensal e recebiam alguns livros por ano.

Há registros de que a Gráfico Amador tenha sido freqüentada também pelos artistas Adão Pinheiro e Montez Magno, e possivelmente por outros integrantes do Movimento da Ribeira, em Olinda. Para Aloísio Magalhães, citado pela pesquisadora, a finalidade dessa experiência era “publicar, em tiragens artesanais limitadas, textos literários breves, sobretudo de poesia.” Já para Joaquim Cardozo, engenheiro, professor da Escola de Belas-Artes e crítico de artes plásticas, também citado pela pesquisadora, o Gráfico Amador “produziu talvez, na época, as mais belas páginas de arte de impressão do Brasil.” Mesmo tendo ganhado importância no campo das artes visuais, tal experiência teve suas atividades encerradas em 1961, quando os seus quatro fundadores mudaram-se do Recife para a cidade do Rio de Janeiro, somando algumas publicações (Juliana

³⁵ Informações extraídas da Enciclopédia do Itaú Cultural (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo222289/grupo-frente>).

³⁶ No artigo “O Gráfico Amador”, parte do “Pesquisa Escolar Online” da Fundação Joaquim Nabuco, Recife, atualizado em 2009 (http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=275).

³⁷ A Gráfico Amador chegou a ter cinquenta e sete sócios.

Cunha Barreto, 2008).

Antes do encerramento das atividades da Gráfico Amador, surge, em 1959 também em Recife, durante a gestão do prefeito Miguel Arraes, o Movimento de Cultura Popular (MCP), integrado inclusive por muitos dos artistas que haviam participado do Ateliê Coletivo e de membros da Gráfico Amador. Para Juliana Cunha Barreto, “a atuação do MCP, além da alfabetização das massas para subsidiar a campanha política, foi extensiva ao campo das artes e da cultura. Nesse sentido, representava a continuidade das atividades do Ateliê Coletivo. Embora com um trabalho mais ampliado, mantinha, entretanto, as raízes populares e a perspectiva social”.

Apesar de requerida a nomeação de Abelardo da Hora para direção do MCP, sua filiação ao Partido Comunista desde fins da década de 40, e sua atitude militante, que o levou à prisão dezenas de vezes, foram utilizados como argumentos para fazer do político e advogado Germano Coelho, o escolhido. A Abelardo, foi destinada a função de diretor do campo das artes plásticas. Os integrantes do MCP eram, em sua maioria, profissionais liberais, intelectuais, artistas e acadêmicos, dentre os quais, os artistas José Cláudio, Wellington Virgolino, Guita Charifker, Francisco Brennand, Ladjane Bandeira, Vicente do Rego Monteiro, Adão Pinheiro, Luiz Mendonça, Paulo Freire, Anita Paes Barreto, Fernando Coelho e Hermilo Borba Filho (Juliana Cunha Barreto, 2008).

O MCP motivou a criação da Galeria de Arte do Recife, ativa entre 1962 e 1964, dirigida pela pintora e crítica de arte Ladjane Bandeira, freqüentada por artistas interessados no aprimoramento da arte, como Maria Carmem, Delano e Luís Maciel, e lugar de realização de concorridas exposições³⁸. “Na ebulição de suas atividades, o MCP contou com o apoio e estímulo da União Nacional dos Estudantes (UNE), quando a mesma conheceu o trabalho em desenvolvimento. A partir de então, houve a iniciativa de ampliar essa experiência em nível nacional, sob a denominação de Centro Popular de Cultura (CPC), com objetivos similares, mas não idênticos, a essa experiência pioneira de Pernambuco: criar e divulgar uma ‘arte popular revolucionária’”(Juliana Cunha Barreto, 2008).

O começo da década de 60 foi marcado pela criação dos CPCs, sendo que o mais importante deles foi constituído no Rio de Janeiro, em 1961, por um grupo de intelectuais de esquerda - Oduvaldo Viana Filho, Leon Hirszman e Carlos Estevam Martins - em associação com a UNE. A proposta teórica original, escrita por Carlos Estevam, primeiro presidente do CPC/RJ, logo recebeu a adesão de outros artistas e intelectuais, como Ferreira Gullar, Francisco de Assis, Paulo Pontes, Armando Costa, Carlos Lyra e João das Neves. Os recursos para manutenção do Centro eram arrecadados com a venda de sua própria produção - que incluía espetáculos de teatro e música, cursos (nas áreas de teatro, cinema,

³⁸ A iniciativa da Galeria de Arte do Recife não foi melhor descrita nesta pesquisa por falta de acesso a documentos e conteúdos relacionados.

artes visuais e filosofia), livros, revistas, dentre outros produtos culturais -, além de empréstimos da UNE (Mônica Almeida Kornis, s/ data)³⁹.

“Recusando-se a considerar a arte como ‘uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais’, os artistas e intelectuais do CPC/RJ acreditavam que toda manifestação cultural deveria ser compreendida exatamente ‘sob a luz de suas relações com a base material’. Afirmavam também que ‘fora da arte política não há arte popular’, acrescentando que era dever do homem brasileiro ‘entender urgentemente o mundo em que vive’ para ‘romper os limites da presente situação material opressora’. Combatendo o hermetismo da arte alienada em nome de uma arte popular revolucionária, os fundadores do CPC/RJ declaravam finalmente: ‘nossa arte só irá onde o povo consiga acompanhá-la, entendê-la e servir-se dela.’” Por meio da UNE Volante, realizada em 1962/1963, foram criados outros CPCs estaduais, alguns nas próprias uniões estaduais de estudantes ou em faculdades. Após o desmonte do CPC/RJ, em 1964 com o golpe militar, parte do grupo criou o Teatro Opinião, no Rio de Janeiro (Mônica Almeida Kornis, s/ data).

Ao longo das décadas de 30, 40 e 50, principalmente, muitas outras associações, clubes e grupos de artistas surgiram em diversas cidades brasileiras. Temos o Grupo Seibi (SP), de 1935; a Associação Araújo Porto Alegre, fundada em 1947; o Grupo Sul (Florianópolis), também de 1947; a Sociedade de Cultura Artística de São Luis do Maranhão, de 1948; a Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), também de 1948; o Clube de Gravura de Porto Alegre, de 1950; o Grupo Guanabara (SP), também de 1950; o Clube de Gravura de Bagé (RS) e o Clube de Gravura de Santos, ambos de 1951; o Centro de Gravura do Paraná, também de 1951; a Sociedade Os Amigos da Gravura (RJ), também de 1952; a Sociedade de Cultura Artística do Alagoas, de 1953; a Associação Amigos da Arte de Porto Alegre, também de 1954; o Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis (GAPF), de 1958; o Grupo Arquitetuta Nova (SP), também de 1958; o Grupo Neoconcreto (RJ), de 1959; o Estúdio de Gravura, de 1960; a Associação Cultural de Caruaru, fundada ainda na década de 50; dentre outros que não puderam ser identificados por esta pesquisa.

Foi somente em 1953, dois anos depois da primeira Bienal Internacional de São Paulo, que o governo federal assumiu sua responsabilidade com a cultura, quando o então Ministério da Educação e Saúde foi desmembrado em Ministério da Saúde e Ministério da Educação e Cultura (MEC). Porém, segundo Lia Calabre (2007)⁴⁰, entre 1945 e 1964, o Estado não promoveu grandes ações diretas no

³⁹ No artigo “Centro Popular de Cultura”, publicado no site do CPDOC da Fundação Getúlio Vargas (FGV). Disponível em http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro_Popular_de_Cultura.

⁴⁰ Em “Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas”, apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado na Faculdade de Comunicação da

campo da cultura, mantendo, em linhas gerais, a estrutura montada no período anterior. Apesar de algumas instituições privadas - como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Museu de Arte de São Paulo, a Fundação Bial, entre outras - terem sido declaradas de utilidade pública, passando a receber subvenções do governo federal, a falta de continuidade dos repasses minou sua consistência como política de financiamento ou de manutenção de instituições culturais.

Em 1961, o então presidente Jânio Quadros, criou o Conselho Federal de Cultura (CFC), composto por comissões das áreas artísticas e de alguns órgãos do governo, como o órgão responsável pela elaboração de planos nacionais de cultura. Apesar de no ano seguinte, o Conselho voltar a ser subordinado ao MEC, mantendo suas atribuições, em fins de 1966 ele foi recriado através de um Decreto-lei, sendo composto por vinte e quatro membros da sociedade (André Guilles, 2010)⁴¹.

Segundo Lia Calabre⁴², “o CFC era dividido em quatro câmaras: artes, letras, ciências humanas, patrimônio histórico e artístico nacional, possuindo também uma comissão de legislação e normas que funcionava como uma quinta câmara. Em fevereiro de 1967, ao tomar posse, o Conselho Federal de Cultura era composto por Adonias Filho, Afonso Arinos, Ariano Suassuna, Armando Schnoor, Arthur César Ferreira Reis, Augusto Meyer, Cassiano Ricardo, Clarival do Prado Valladares, Djacir Lima Menezes, Gilberto Freire, Gustavo Corção, Hélio Viana, João Guimarães Rosa, José Cândido de Andrade Muricy, Josué Montello, D. Marcos Barbosa, Manuel Diegues Junior, Moysés Vellinho, Otávio de Faria, Pedro Calmon, Rachel de Queiroz, Raymundo de Castro Maia, Roberto Burle Marx, Rodrigo Mello Franco. Todos intelectuais de reconhecida importância e projeção nacional. (...) As câmaras recebiam solicitações das mais diversas. Predominavam os pedidos de auxílio financeiro para atividades como: pesquisa, aquisição de equipamentos, de acervos, de passagens, de imóveis; realização de congressos, espetáculos, festivais, homenagens e muitos outros. As solicitações eram transformadas em processos, distribuídos pelas respectivas áreas. Nas câmaras um conselheiro analisava o processo e emitia um parecer, que era relatado e votado em reunião plenária” (André Guilles, 2010).

Na esteira da criação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 1963, são fundados os Museus de Arte Contemporânea de Campinas (1965), Pernambuco (1966) e Paraná (1970). E também o Museu de Arte de Goiânia, de 1969, e o Museu de Arte de Joinville, de 1973.

Ao longo da década de 60, os municípios seguiram fazendo do salão de arte sua principal política pública para as artes plásticas. Cabe citar o Salão de Arte

UFBA. Disponível em

http://www.guiacultural.unicamp.br/sites/default/files/calabre_l_politicas_culturais_no_brasil_balanco_e_perspectivas.pdf.

⁴¹ Na dissertação de mestrado “A Atuação da FUNARTE através do INAP no Desenvolvimento Cultural da Arte Brasileira Contemporânea nas Décadas de 70 e 80 e Interações Políticas com a ABAPP”, apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

⁴² No texto “Políticas Culturais no Governo Militar: O Conselho Federal de Cultura”, apresentado no XIII Encontro de História Anpuh-Rio, em 2008.

Contemporânea de Campinas, de 1965, realizado pelo Museu de Arte Contemporânea; o Salão Oficial de Arte Moderna de Santos e o Salão de Arte Contemporânea Luiz Sacilotto da Prefeitura de Santo André/SP, ambos de 1968; e o Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, de 1969, organizado pelo Museu de Arte da Pampulha (MAP). No fim da década de 60, tornam-se comuns dentro dos salões de arte, os prêmios aquisição, uma política pública voltada para a construção de acervos.

A demanda da classe artística por políticas públicas de fomento e incentivo à produção, evidente no decorrer na década de 60, colocava pressão sobre o antigo sistema dos salões de arte. Surgiram então importantes prêmios estímulo concedidos por salões, como o Salão de Arte Contemporânea de Campinas, o Salão Paulista de Arte Contemporânea e o Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O “prêmio estímulo”, na medida em que fomenta a produção de novas obras, escapava ao modelo do Salão Imperial criado no começo do século XIX e até então reproduzido.

Foi no ano do golpe militar, 1964, que teve origem, em Olinda, o chamado “Movimento da Ribeira”, um dos pontos altos da cena artística, em nível nacional, na década de 60. Impulso ao processo que veio a transformar Recife em um centro de importância artística, o Movimento teve sua semente plantada ainda na década de 50, com o estímulo à imigração artística pelo então prefeito Eufrásio Barbosa e pelo secretário de cultura e artista Vicente do Rêgo Monteiro, único pernambucano a participar da Semana de Arte Moderna de 1922 (Juliana Cunha Barreto, 2008)⁴³.

O sítio antigo de Olinda despontava como um ambiente propício para abrigar o Movimento, quando o Mercado da Ribeira, propriedade da municipalidade, foi “descoberto” pelos artistas Guita Charifker e José Tavares, durante um passeio pela cidade. Propício, porque Olinda já oferecia amparo e acolhimento aos artistas perseguidos pela repressão, mais acentuada em Recife, que auto-organizavam-se em torno de ateliês de artes plásticas, como o Atelier de Olinda.

Criado em 1963 e fechado no ano seguinte antes mesmo da restauração do Mercado da Ribeira, o Atelier de Olinda tinha como objetivo, de acordo com Rachel Rangel de Farias Albanez Bastos, “estabelecer um vínculo direto e dinâmico entre os artesãos e os artistas plásticos (...)”. Segundo Olímpio Bonald, o artista Adão Pinheiro também mantinha um ateliê coletivo, junto a Anchises Azevedo e Montez Magno, no sítio antigo de Olinda, desde 1958 (Juliana Cunha Barreto, 2008).

Mas voltando ao Mercado da Ribeira, ali os artistas Guita Charifker e José Tavares encontraram, em um dos boxes, a marcenaria do artista Ernani Barbosa,

⁴³ Em dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, intitulada “De Montmartre nordestina a mercado persa de luxo: o Sítio Histórico de Olinda e a participação dos moradores na salvaguarda do patrimônio cultural”.

já instalada e funcionando. Com o intento de ocupar outros boxes do Mercado com atividades artísticas, resolveram buscar apoio junto a Adão Pinheiro que, por sua vez, obteve respaldo da administração municipal para a criação de um ateliê e uma espaço expositivo, a serem instalados dentro do Mercado, segundo contrato de cessão de dez anos. Em fins de 1964, os artistas que detinham a prática de atuação coletiva, absorvida de experiências anteriores, auto-organizaram-se afim de alavancar a restauração do Mercado. A partir de então, o conjunto de atividades realizadas ali, ficaram conhecidas por Movimento da Ribeira (Juliana Cunha Barreto, 2008).

A Cooperativa de Artes e Ofícios da Ribeira Ltda. foi criada no começo de 1965, pelos artistas que estavam à frente do Movimento da Ribeira, com a colaboração e o apoio do Departamento de Assistência às Cooperativas (DAC), por meio de seu diretor Walter Costa Porto. Ocupava um dos boxes do Mercado e teve como primeiro presidente o artista plástico Ypiranga Filho; como secretário, o artista Adão Pinheiro; e como tesoureiro, o artista José Tavares⁴⁴. Também compareceram à Assembléia de fundação, os artistas José Barbosa, Guita Charifker, Tiago Amorim, Genésio Reis, Roberto Amorim, Manoel de Oliveira, Ernani Barbosa, dentre outros que compunham o Movimento da Ribeira (Juliana Cunha Barreto, 2008).

Com o propósito de constituir um núcleo centralizador e propulsor de toda a atividade cooperativista de base artesanal em Pernambuco, os chamados 'artistas cooperados' comprometeram-se com a formação técnica dos demais artesãos e com a orientação especializada quanto à comercialização de seus artigos. De acordo com Ypiranga, alguns dos artistas, assim como ele, freqüentaram um curso promovido pelo DAC para a institucionalização de Cooperativas, tendo em vista consolidar a experiência na Ribeira. Desse modo, a necessidade de estabilização no campo profissional, e também de geração de retorno financeiro, foram evidentes motivações para o Movimento da Ribeira (Juliana Cunha Barreto, 2008).

Tendo como referência as experiências do artista Abelardo da Hora - que esteve envolvido em diversas iniciativas coletivas, como os já mencionados Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), Ateliê Coletivo, Movimento de Cultura Popular (MCP) e a Galeria de Arte do Recife - e também da oficina Gráfico Amador, o Movimento da Ribeira, de acordo com Juliana Cunha Barreto, contou também com a participação de João Câmara e Tereza Costa Rêgo e estimulou a abertura de múltiplos espaços de arte. Dentre eles, estavam o Atelier da Ribeira, criado em 1964; a Oficina 154 e o Atelier Mais 10, ambos fundados em 1965; os ateliês das ruas do Amparo, Prudente de Moraes e do Bonfim e as galerias Sobrado 7, 3 Galerias, Lautreamont, Senzala e Franz Post. Paralelamente, novos artistas passaram a habitar as ladeiras da Cidade Alta: Gilvan Samico (fundador do então extinto Ateliê Coletivo), Zé Som, Iza do Amparo e Bajado, entre outros⁴⁵.

⁴⁴ Todos os artistas estavam na casa dos vinte anos de idade.

⁴⁵ Constam neste parágrafo informações, sobre o Movimento da Ribeira, extraídas do site da Prefeitura de Olinda (<http://www.olinda.pe.gov.br/pmc/consulta-publica/diagnostico-da-cultura/3-6-diagnosticos-setoriais/3-6-3-artes-plasticas/>).

Dois anos após o golpe militar, quase uma década depois do encerramento das atividades do Grupo Ruptura e do Grupo Frente, nascia em São Paulo o Grupo REX, uma cooperativa artística cujo nascimento está relacionado ao episódio em que Wesley Duke Lee, Nelson Leirner e Geraldo de Barros retiraram suas obras da exposição coletiva “Propostas 65”, em protesto e em solidariedade à Décio Bar, que teve alguns de seus trabalhos censuradas pelo novo regime. Foi provavelmente após esse incidente, que o trio de artistas decidiu não apenas formar o Grupo REX como força de resistência dentro do regime ditatorial vigente, mas também criar um espaço expositivo e publicar um jornal, como ‘frentes de luta’ para questionar e combater a mistificação da arte e o circuito formado por galerias, marchands, críticos e mídia (Ana Claudia S. Pelegrini, s/ data)⁴⁶.

O nome, REX, foi uma sugestão de Wesley Duke Lee e fazia alusão à Theoria REX, surgida nos anos de Realismo Mágico: REX representava “uma atitude de vida, com grande sentido interior e que se baseava no uso do banal. Sem medo das circunstâncias, por mais absurdo que possa ser, e que sempre corresponde a uma ordem interna”. Aqui está expresso o desejo do Grupo pela auto-organização, entendida aqui também como uma forma de posicionar-se politicamente (Ana Claudia S. Pelegrini, s/ data).

Para a pesquisadora Thais Assunção Santos⁴⁷, o episódio na Propostas 65 foi responsável pelo início de “uma série de reuniões entre interessados num ‘movimento que visaria à defesa de interesses comuns’ no campo da arte. O líder do protesto teria sido, segundo Resende, Lee”. O espaço expositivo era a REX Gallery&Sons, inaugurada pelos artistas Geraldo de Barros, Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo, José Resende e Frederico Nasser.

A REX, de acordo com Kamilla Nunes e Leonardo Araújo, “tinha como proposta questionar os modelos institucionais de formação e recepção da arte no Brasil, o mercado de arte vigente, o papel do artista e do espectador, bem como propor novas dinâmicas de ensino, criar uma alternativa à circulação de arte contemporânea experimental e, sobretudo, ‘apontar para outras possibilidades de referências artísticas baseadas na autonomia e não na atualização de iniciativas externas’”.

Na prática, a REX fez com que os artistas envolvidos “tomassem parte de três momentos fundamentais na atividade: expor, problematizar e sublinhar a crítica, vender. (...) A ‘América’ desenhava uma presença outra, separada do velho continente, ao mesmo tempo acompanhada da aproximação com os EUA. Marcel

⁴⁶ No artigo “Introdução ao Rex”, publicado no site da Museu de Arte Contemporânea de São Paulo/USP

(<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo4/rex/intro.html>).

⁴⁷ Na dissertação de mestrado, apresentada ao programa de pós-graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, “Escola de Arte Brasil, depois dos dois pontos Uma experiência artística (e social) depois de 1968”, realizada em 2012.

Duchamp, Jim Dine, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Barrett Newman, Kenneth Noland, Frank Stella, a pop arte e outras várias tendências que se multiplicavam em nomes e subdivisões na arte norte-americana nos anos 60 – cool, minimal, hard edge – eram apresentadas pela REX. (...) Para Hélio Oiticica a ‘antiarte’, a negação do esteticismo e a procura de um lugar socialmente mais ativo para a arte, integravam a REX no que ele nomeava nova ‘tendência’ despontada na arte brasileira, a Nova Objetividade. A ‘vontade geral construtiva’ se manifestava na REX pela superação do ‘quadro de cavalete’, contrariando as concepções tradicionais de objeto artístico, e pela participação provocada de vários modos” (Thais Assunção Santos, 2012).

A edição número 01 do jornal REX Time - leia-se como se escreve –, trazia a seguinte manchete: "AVISO: É A GUERRA". Segundo Thais Assunção Santos, “as letras miúdas declaravam que a peleja era contra o sistema, aquele específico das artes, tal como estava montado em privilégios, ecletismos, insuficiência e submissão crítica, ausência de profissionalismo e de espaço institucional que acolhesse a produção então recente”. Ao longo de cerca de um ano - ocupando uma parte da loja de móveis Hobjeto, na rua Iguatemi⁴⁸ -, a REX promoveu exposições coletivas de seus integrantes e outros jovens artistas, exibiu filmes, ofereceu palestras, foi lugar de festas e happenings, dentre outras atividades.

Com a publicação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 1968, o regime intensificou a censura e a repressão no país, inclusive no campo das artes visuais. No IV Salão de Brasília, em 1967, obras de Cláudio Tozzi e José Aguilar foram censuradas por terem sido consideradas políticas. No ano seguinte, no III Salão de Ouro Preto, o júri sequer pôde ver algumas gravuras inscritas, pois elas haviam sido previamente retiradas; enquanto a II Bienal da Bahia, inaugurada com um discurso do governador do Estado que defendeu enfaticamente a liberdade de criação do artista, foi fechada com apenas um dia de visitação, por ordem dos organismos de segurança.

Na ocasião, os organizadores da Bienal da Bahia foram presos e os trabalhos dos artistas, por terem sido considerados eróticos e subversivos, recolhidos. Neste mesmo ano, 1969, o governo também impediu a abertura da mostra com os artistas que representariam o Brasil na VI Bienal de Jovens de Paris, que seria realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Fernanda Lopes, 2013)⁴⁹.

⁴⁸ Espaço cedido por Geraldo de Barros, um dos proprietários da loja Hobjeto.

⁴⁹ Em “Área Experimental: Lugar, espaço e dimensão do experimental na arte Brasileira dos anos 1970”, publicado pela Prestígio Editorial em 2013.