

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO**



JOSÉ CLÁUDIO DA SILVA:
Um resgate do trabalho desenvolvido durante
as atividades do Atelier Coletivo – 1952 a 1957

Sílvia Maria Brandão Teles

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO

JOSÉ CLÁUDIO DA SILVA:

Um resgate do trabalho desenvolvido durante
as atividades do Atelier Coletivo – 1952 a 1957

Sílvia Maria Brandão Teles

Dissertação apresentada ao Programa
Associado de Pós-Graduação em Artes
Visuais, da Universidade Federal da
Paraíba e Universidade Federal de
Pernambuco, para obtenção parcial do
título de Mestre em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: História, Teoria e
Processos de Criação em Artes
Visuais.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Madalena de
Fátima Zaccara Pekala.

João Pessoa/PB
2013

T269j Teles, Sílvia Maria Brandão.
 José Cláudio da Silva: um resgate do trabalho desenvolvido
 durante as atividades do Atelier Coletivo - 1952 a 1957 / Sílvia
 Maria Brandão Teles.-- João Pessoa, 2013.
 143f. : il.
 Orientadora: Madalena de Fátima Zaccara Pekala
 Dissertação (Mestrado) – UFPB-UFPE
 1. Silva, José Cláudio da, 1932-. 2. Artes visuais. 3. Atelier
 Coletivo. 4. Produção artística.

UFPB/BC

CDU: 7.01(043)

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

JOSÉ CLÁUDIO DA SILVA:

Um resgate do trabalho desenvolvido durante
as atividades do Atelier Coletivo – 1952 a 1957

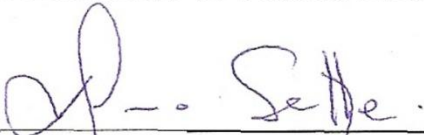
Sílvia Maria Brandão Teles

Aprovada em 18/07/2013

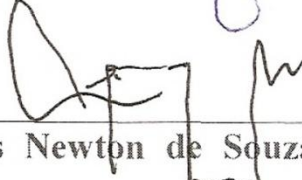
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr.ª. Madalena de Fátima Zaccara Pekala - Orientadora (UFPE)



Prof. Dr. Mário Sette – Membro Titular Externo (UFPE)



Prof. Dr. Carlos Newton de Souza Lima Júnior – Membro Titular Interno (UFPE)

João Pessoa, 18 de julho de 2013.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela oportunidade de poder ter realizado este trabalho.

À Prof^a. Dr^a. Madalena Zaccara, pelo aprendizado e as orientações para a realização deste trabalho.

Ao artista José Cláudio e sua esposa Leonice, pela paciência e acolhida em sua casa/atelier além da possibilidade de participar de seu cotidiano e poder aprender com sua história. A sua sobrinha e minha amiga Katarina, que desde o início me ajudou a chegar até eles.

Aos artistas Abelardo da Hora, Guita Charifker, Gilvan Samico e Wilton de Souza, que me receberam, com carinho e atenção, e muito contribuíram para o enriquecimento do trabalho.

Aos professores, técnicos e colegas do programa de mestrado em Artes Visuais – UFPB/UFPE, pelos ensinamentos e trocas de ideias imprescindíveis para nosso desenvolvimento e crescimento crítico-científico. Particularmente, às amigas Ana Lúcia Paixão, Clícia Coelho, Helena Dieb e Marluce Vasconcelos, pelo carinho e paciência em todos os momentos em que precisei do apoio.

A todas as minhas amigas e amigos que estiveram presentes de alguma forma, ajudando-me direta e indiretamente.

Aos funcionários do Museu do Estado de Pernambuco (MEPE), Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e Fundação Bienal de São Paulo, que me acolheram com atenção.

Um agradecimento especial a minha família, especialmente a meus queridos pais, pelo carinho e a paciência com que me acompanharam durante todo o percurso, contribuindo, assim, para a realização deste trabalho.

Ao meu querido Carlos Alberto, que com carinho e amor esteve e está sempre presente.



*Meu quadro, minha morada. É lá que eu ando nu, de calções,
entre transparências de vidro ou opacidades cor de terra,
entre frutas maduras. O grande equipamento de um artista
é a sua alma e a sua mão. E uma honesta crueza que está desaparecendo.*

José Cláudio

RESUMO

O processo de consolidação da estética moderna na cidade do Recife e no Estado de Pernambuco, ocorrido por meio de discussões e posicionamentos acerca das ideias propostas pelo modernismo, vinha sendo discutido antes mesmo da semana de 1922. Pesquisas e estudos realizados pelo sociólogo Gilberto Freyre, desde o início da década de 1920, propuseram um olhar direcionado para aspectos artísticos mais regionais que valorizassem as características locais. Em contrapartida, o jornalista Joaquim Inojosa trouxe questionamentos que reforçavam a aceitação do ideal modernista iniciado em São Paulo. Tais discussões perduraram nas décadas seguintes, influenciando artistas e intelectuais. O nosso trabalho se propõe a investigar a produção do artista José Cláudio, especificamente entre os anos de 1952 a 1957, durante a vigência de um espaço comum de trabalho, denominado Atelier Coletivo, extensão da Sociedade de Arte Moderna do Recife – espaço, onde tais reflexões vinham sendo discutidas. A investigação desenvolve-se a partir de um resgate de fontes primárias, tais como documentos do artista, entrevistas semiestruturadas realizadas com ele e com alguns artistas que estiveram presentes naquele período. A produção de José Cláudio do período destacado foi identificada e catalogada, e uma leitura analítica baseada em acontecimentos históricos, proposta pelo historiador Michael Baxandall, finaliza o nosso trabalho. Observamos que a obra de José Cláudio apresenta um caminho marcado pela conquista de sua identidade artística, se permitindo à várias experiências desafiadoras e conflitantes, coletivas e individuais.

Palavras-chave: José Cláudio. Atelier Coletivo. Produção Artística.

ABSTRACT

The consolidation of modern aesthetics in the city of Recife, Pernambuco State, occurred through discussions and positions on the ideas proposed by modernism, had been discussed earlier the same week of 1922. Research and studies conducted by sociologist Gilberto Freyre, since the early 1920s, proposed a gaze directed to the artistic aspects more regional valorize local characteristics. In contrast, the journalist Joaquim Inojosa brought questions that reinforced the acceptance of the modernist ideal start in Sao Paulo. Such discussions lasted for decades to come, influencing artists and intellectuals. Our work aims to investigate the production of artist José Cláudio, specifically between the years 1952 to 1957, during the term of a common work, called Atelier Collective, extension of the Society of Modern Art in Recife - space, where such reflections were being discussed. The research develops from a redemption of primary sources such as documents the artist, semi-structured interviews with him and some artists who were present at that time. The production of José Cláudio period highlighted was identified and cataloged, and analytical reading based on historical events, proposed by historian Michael Baxandall concludes our work. We observed that the work of José Cláudio presents a path marked by the achievement of his artistic identity, allowing it to several challenging experiences and conflicting, individual and collective.

Key-words: José Cláudio. Atelier Collective. Artistic Production.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 MODERNO, MODERNIDADE, MODERNISMO.....	15
1.1 Modernismo no Brasil.....	19
1.2 Modernismo em Recife/Pernambuco: a década de 1950.....	29
2 O ARTISTA E O ATELIER COLETIVO	34
2.1 José Cláudio da Silva.....	35
2.2 Memórias do Atelier Coletivo – 1952 a 1957.....	45
3 CATALOGAR É PRECISO.....	56
3.1 Pinturas.....	61
3.2 Desenhos.....	73
4. A HISTÓRIA CONTINUA... ..	130
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONTES.....	137

INTRODUÇÃO

“O grande equipamento de um artista é a sua alma e a sua mão.”

José Cláudio

Conhecer, reconhecer e registrar são algumas das expressões que surgem quando se deseja evidenciar um determinado momento da história, importante exatamente por deixar assinalada uma época, indivíduos, formas, percepções, pensamentos e palavras.

A pesquisa em Artes Visuais envolve uma diversidade de manifestações e especificidades, como área do conhecimento humano, e desdobra-se para uma maior compreensão acerca da criação artística e do registro que vem legitimar a história de artistas e da própria arte. O pensamento do filósofo francês Edgar Morin, (2000, p. 45) enriquece nossa reflexão e diz que:

as artes levam-nos à dimensão estética da existência e – conforme o adágio que diz que a natureza imita a obra de arte – elas nos ensinam a ver o mundo esteticamente. Trata-se, enfim, de demonstrar que, em toda grande obra de literatura, de cinema, de poesia, de música, de pintura, de escultura há um pensamento profundo sobre a condição humana.

É com esse anseio, pela busca do conhecimento humano, particularmente, pela história sobre a identidade e visualidade da produção artística da cidade do Recife e, por conseguinte, de Pernambuco, que se encontra o centro da nossa pesquisa.

Neste sentido, podemos pensar que para uma pesquisa histórica, assim como se caracteriza a nossa, se propõe a contribuir para produzir um registro escrito do passado, que, conforme Richardson (1999, p.51), “[...] consiste em localizar, avaliar e sintetizar sistemática e objetivamente as provas, para estabelecer os fatos e obter conclusões referentes aos acontecimentos [...]”.

Pretendemos, por meio do estudo de um segmento da obra do artista pernambucano José Cláudio, acrescentar mais um olhar, uma contribuição para a história das artes visuais no Recife. Por se tratar de um registro histórico, foi necessário coletar informações sobre o artista e o contexto sócio-histórico-político, uma vez que as relações arte/sociedade estão imbricadas. O período escolhido

também deveu-se ao fato de que ele constituiu um momento importante para o artista, quando este deu início à sua trajetória.

Nessa investigação, nos interessa também o fato de como se processou a introdução das ideias do modernismo e da construção da arte moderna em Pernambuco: suas peculiaridades, posicionamentos e atitudes, que desde o início da década de 1920 vinham sendo discutidas em São Paulo e no Rio de Janeiro com o conhecido evento que foi a Semana de Arte Moderna de 1922. Na região Nordeste, o jornalista Joaquim Inojosa destacou-se pela adesão e difusão dos ideais modernistas, mas, em contrapartida, pesquisas e estudos do sociólogo Gilberto Freyre propõem um olhar voltado para aspectos mais regionais. Tais questionamentos foram discutidos durante as décadas de 30, 40 e 50.

Como aponta o crítico de arte Paulo Herkenhoff (2006), o Brasil não se caracterizou por uma única configuração. As diversas regiões têm suas especificidades, visões e necessidades. O meio físico, geográfico, por exemplo, exerce influências sobre a vida política, e esse é sempre um desafio para o historiador na construção de uma análise.

O presente estudo investiga a obra do artista pernambucano moderno José Cláudio, entre os anos de 1952 a 1957 especificamente. O período diz respeito a sua participação no Atelier Coletivo, considerando o ambiente sócio-histórico no qual ele estava inserido naquele momento.

O percurso artístico de José Cláudio coincide exatamente com um momento específico e marcante na história do modernismo no Recife: a década de 50. Nesse período vários artistas e intelectuais estavam ligados e movidos por um interesse comum, que era a busca pela valorização do povo. Neste sentido, eles decidiram representar características do povo, nos seus trabalhos artísticos individuais e coletivos. Foi nesse momento que surgiu o *Atelier Coletivo*, espaço criado para reunir artistas desejosos por experimentos e pesquisas nas artes visuais.

O Atelier Coletivo foi fundado no início dos anos 50 como parte das iniciativas da *Sociedade de Arte Moderna do Recife* (SAMR), a qual, desde 1948 – ano de sua fundação –, foi liderada pelo escultor, desenhista, gravador e ceramista Abelardo da Hora. Ele tinha como um de seus objetivos romper com uma produção acadêmica ainda em vigor, que levava em consideração os preceitos da Escola de Belas Artes de Pernambuco, presentes apesar das precoces investidas recifenses em um vocabulário moderno.

Juntos, Abelardo da Hora, José Cláudio e muitos outros artistas, como Gilvan Samico, Wilton de Souza, Wellington Virgolino, Leonice, Celina Lima Verde, Ionaldo Cavallanti, José Teixeira, Nelbe Rios, Corbiniano Lins, Anchises Azevedo, Genilson Soares, Reynaldo Fonseca, Bernardo Dimenstien, Marius Lauritzen Bern, Ivan Carneiro, Heráclito Carneiro, Guita Charifker, Maria de Jesus Costa, Armando Lacerda, Delson Lima e Ladjane Bandeira, desenvolveram um trabalho que pretendia resgatar e valorizar a cultura popular brasileira. Nesse ambiente, José Cláudio também se propôs a inserir elementos na sua obra que abordassem aspectos da identidade cultural e artística do ambiente local.

Inseridos no contexto do Atelier Coletivo, nos propusemos ainda a investigar de que maneira se processaram as relações do artista com o espaço exterior – local e nacional, bem como identificar influências ou assimilações com os movimentos artísticos surgidos no início do século XX na Europa. Investigamos também a maneira pela qual o Atelier Coletivo contribuiu para a formação artística de José Cláudio e catalogamos obras do período, identificando-as durante a pesquisa, de modo a contribuir para uma apresentação mais ordenada da produção do artista, bem como para uma análise das suas obras.

Para obter respostas às nossas questões e aos objetivos propostos, nos voltamos inicialmente para as informações contidas no livro de José Cláudio, *Memórias do Atelier Coletivo*, onde ele traz uma riqueza grande de dados sobre o atelier e depoimentos dos artistas acerca do que significou aquele momento para cada um deles.

Procedemos à nossa investigação contando como roteiro a memória do próprio artista e seus arquivos, livros e lembranças, que nos chegaram por meio de entrevistas feitas ao longo do desenvolvimento deste trabalho. Com esses dados, traçamos as diretrizes que nos conduziram na busca das obras produzidas e do contexto histórico daquele momento.

Buscamos também informações nos jornais *Diário de Pernambuco* e *Jornal do Commercio* da época e no Arquivo Público Jordão Emerenciano. Tivemos a oportunidade de encontrar informações nos jornais citados, com o artista Wilton de Souza, que organizou, cuidadosamente, recortes contendo as principais notícias sobre o grupo, o Atelier Coletivo, suas manifestações e destaques.

Investigamos também os registros de exposições coletivas e individuais e catálogos no Museu do Estado de Pernambuco (MEPE), na Fundação Joaquim

Nabuco (FUNDAJ) e no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), onde pudemos colher mais informações.

As entrevistas realizadas com José Cláudio foram ricas, e mesmo que, por vezes, ele não se lembrasse dos acontecimentos, “bastava uma palavra” para que ele recordasse e conseqüentemente resgatasse particularidades do período em questão. Foram realizadas oito entrevistas, uma a cada mês: junho de 2010, fevereiro de 2012; maio de 2012; setembro de 2012; dezembro de 2012; janeiro de 2013 (sendo duas neste mês); fevereiro de 2013. Com característica semiestruturada ou semidiretiva, as entrevistas permitiram que o entrevistado tivesse certa liberdade para discorrer sobre o assunto, a partir de algumas colocações ou indagações do entrevistador. Além desses momentos bastante relevantes com ele, pudemos entrevistar também os artistas Abelardo da Hora, Gilvan Samico, Guita Charifcker e Wilton de Souza, que gentilmente nos receberam e puderam contribuir com nosso trabalho.

Dados importantes referentes às obras foram organizados com um “mapeamento cronológico”, nossa maneira de estabelecer por datas, no caso, os anos específicos, 1952 a 1957, onde pudemos identificar e localizar as obras.

José Cláudio esteve em outros espaços fora de Pernambuco, concomitantemente ao período de trabalho no Atelier; São Paulo foi um desses lugares. Lá, em 1955, ele trabalhou com o artista Emiliano Di Cavalcanti e nesse mesmo ano frequentou a *Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna – MAM*, do Estado, na seção de Gravura, orientado por outro artista, Lívio Abramo.

Fomos ao *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, o MAM, e ali, encontramos no seu acervo, algumas obras de José Cláudio. As obras estão digitalizadas e identificadas por categorias (Desenho), tendo ao lado o nome do artista. No caso de José Cláudio, é identificado desta forma: SILVA, JOSÉ CLÁUDIO DA. e abaixo, no entanto, sem maiores dados sobre a obra. Ao todo, são 34 registros de desenhos, porém nenhuma imagem está disponibilizada, e apenas dois do total apresentam data, 1961. São desenhos com formatos variados, todos em nanquim.

Para o artista José Cláudio, esses trabalhos encontrados são considerados experimentos de desenhos, vinhetas e ilustrações para o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*, onde trabalhou na década de 1950. São 56 desenhos em nanquim sobre papel e bico de pena.

Ainda em São Paulo, José Cláudio participou de duas Bienais. Em 1957, a IV Bienal que lhe conferiu o prêmio de aquisição, que recebeu uma Bolsa da Fundação Rotelini para um ano de estudos na Itália. Em 1959, também participou da V Bienal. Em ambas, expôs desenhos. Na IV Bienal, de 1957, ele apresentou duas obras, desenhos feitos em nanquim e datados de 1956, intitulados: *Apocalypse III* (48 x 64 cm) e *Apocalypse IV* (39 x 50 cm). Todos esses dados encontrados em pastas-arquivos, separados pelos nomes dos artistas, identificados também pelo país de origem, pertencem ao arquivo bienal da Fundação Bienal de São Paulo.

Nestas pastas encontramos também outro desenho, em nanquim, datado de 1956, assim como nos arquivos de jornais da Bienal algumas outras informações a respeito da participação de José Cláudio nas bienais e os prêmios recebidos; informações estas, importantes para as constatações relativas a datas, locais e atividades realizadas por ele.

A sistematização das informações obtidas foi organizada em capítulos. O primeiro oferece uma breve reflexão acerca da modernidade no âmbito internacional, nacional e local, com algumas informações mais específicas que possam contribuir para uma maior aproximação do nosso objeto de estudo.

O segundo capítulo apresenta o artista José Cláudio, um pouco do seu histórico artístico durante o período proposto e alguns de seus trabalhos. Também traz informações sobre o espaço de arte Atelier Coletivo, fundado na década de 1950, que mobilizou artistas e intelectuais em busca de diálogo e reflexões acerca do universo artístico do qual José Cláudio participou ativamente.

O terceiro capítulo traz uma catalogação das obras identificadas relativas ao período investigado, contendo uma descrição de cada obra, ressaltando que estes relatos oferecem algumas de tantas outras possíveis percepções a respeito das obras de José Cláudio.

O quarto capítulo propõe uma análise das obras, onde procuramos fazer considerações acerca do contexto onde estas estavam inseridas. Nos baseamos nos estudos do historiador Michael Baxandall que apresenta uma proposta de leitura e apreciação relacionadas a acontecimentos históricos.



1 MODERNO, MODERNIDADE, MODERNISMO

“A história moderna narra a si mesma com vistas ao desfecho a que quer chegar [...]”

Antoine Compagnon

Para situar o objeto de estudo da nossa pesquisa, trouxemos algumas reflexões acerca dos termos *moderno*, *modernidade* e *modernismo*, que permeiam todo o contexto referente ao período investigado.

O termo moderno é muito empregado para definir uma proposta de transformações, rupturas e inovações. Ser moderno, muitas vezes, indica posicionamentos ou escolhas que significam ser atuais. Sobre isso, Coelho (1944) explica que, em geral, as pessoas reconhecem determinada coisa como sendo moderna, mesmo que não saibam definir modernidade. Ele diz ainda que seria oco ou vazio nosso conceito sobre moderno. No entanto, essa lacuna poderia ser o espaço onde se inicia essa busca por novas compreensões e por uma nova mudança de atitudes em todos os aspectos da vida.

A modernidade parece indicar uma multiplicidade de linguagens. Essa ideia de busca por mudanças de concepções e atitudes advém da proposta do Iluminismo, lançada no século XVIII sobre a autonomia dos saberes. Coelho (1944, p.20) explica que:

o projeto dos iluministas consistiu em firmar os campos distintos em que o pensamento e a ação poderiam exercitar-se: a fé de um lado, a verdade (da ciência) de outro, o comportamento em seus circuitos próprios e a arte por sua conta. É o momento em que se começa a falar na “autonomia da arte”: a arte não está mais no projeto da religião, mas em seu próprio projeto [...]

A ideia de sociedade moderna proposta pelos iluministas se baseia em um modelo, cujos efeitos teóricos e práticos colocam a ciência no lugar de Deus, deixando as crenças religiosas para a vida privada. Quer dizer que, associada à ideia de racionalização, ela impõe rompimentos dos laços sociais, dos sentimentos, dos costumes e das crenças chamadas tradicionais.

Segundo o professor Compagnon (2010, p.15):

[...] o mundo das formas simbólicas não segue a mesma lógica [...] Nessa área, não conseguimos boas definições, nas quais se anulariam todas as ambiguidades. Apresento um labirinto de vocábulos [...]

Ele sugere que os termos moderno e modernismo não são sinônimos. Entretanto eles se interpenetram. Tradição e originalidade, por exemplo, parecem semelhantes, mas são igualmente conflitantes. As nossas indagações sobre o que vem a ser *moderno*, *modernidade* e *modernismo* passam necessariamente por tais

reflexões, que por sua vez são complexas e entrelaçadas, características do momento.

Se focarmos o campo artístico, observamos que as formas tradicionais das artes em todas as linguagens tornaram-se ultrapassadas para os apologistas da modernidade. O movimento moderno argumentava que as novas realidades do século XX eram iminentes e que as pessoas deveriam mudar suas visões de mundo a fim de aceitar que o que era novo era também bom e belo.

As primeiras décadas do século XX foram marcadas profundamente por estas grandes mudanças, que neste sentido, estão ligadas às transformações que interferiram na formação e no cotidiano das sociedades industrializadas. As expressões artísticas também surgem como reflexos desses novos tempos.

Sobre essas novas compreensões comenta Canton (2009, p. 17) que:

há dois grandes motores e molas propulsoras dessa história modernista. Uma delas busca o novo, num movimento em que cada criação procura superar a anterior. A outra busca desenvolver uma linguagem de autonomia para a própria obra de arte.

Este “motor” o qual a autora se refere, expressa uma postura tentadora adotada pela modernidade, no entanto, as contradições permanecem presentes no cerne dos seus questionamentos. Foi desse modo que as correntes e movimentos foram surgindo e sendo discutidas. Tais correntes artísticas, segundo Argan (1992), surgiram não apenas para “modernizar”, mas sim para transformar os modos e intenções da arte.

Esse espírito inovador e contestador explica os objetivos dos artistas modernos. Para se estar sempre em mutação, era preciso romper com conceitos e normas. Assim, os artistas que lideravam a linha de frente, muitas vezes assegurada pelos seus manifestos, propunham uma nova atitude em função de novas discussões, concepções e práticas artísticas.

Conforme os modelos vanguardistas iam se impondo, eles também iam sendo aceitos como preceitos do gosto naquele momento de euforia. Os movimentos vanguardistas foram revolucionários, pois desejavam a mudança da sociedade. É em função desse deslocamento que se faz o sentido da modernidade. Conforme Rodrigues (1997, p.1):

é em função desse processo que as obras modernas adquirem uma natureza efêmera, tendem a definir-se como modas, sendo a realização dos projectos modernos atravessado por uma lógica dissuasória: uma vez realizados, todos os projectos modernos sofrem inevitavelmente os efeitos do desencantamento e da consumação do gesto que os gerou.

O modernismo causou um novo modo de ver a sociedade, a função da arte e o artista. Ele trouxe consigo novas ideias, sentimentos e opiniões. Para o historiador Peter Gay (2009), existem dois traços centrais na atitude modernista: um é a atração pela inovação, e outro, pelo abuso da subjetividade. Os modernistas preferiam acreditar no desconhecido e achavam que seria superior ao conhecido. O experimental era mais atraente do que o rotineiro.

Essas transformações têm sua origem no Impressionismo, movimento artístico que revolucionou profundamente a pintura. Sobre isso, Dempsey (2002, p. 14) comenta que:

o papel da arte em uma sociedade modificada era objeto dos debates artísticos, literários e sociais do momento, e os impressionistas tinham consciência da própria modernidade, ao incorporar novas técnicas, teorias práticas e variedades nos temas tratados. Seu interesse em captar a impressão visual de uma cena, em pintar aquilo que o olho via, no lugar daquilo que o artista sabia.

Os historiadores organizaram essas tendências ou movimentos conhecidos como os “ismos” de forma cronológica e de acordo com padrões estéticos comuns: Pós-Impressionismo, Expressionismo, Fauvismo, Cubismo, Futurismo, Surrealismo... Cada um faz suas reflexões e, por vezes, negam o anterior, contrapondo suas vantagens e argumentos diante de uma nova possibilidade e atitude.

Até meados dos anos de 1950, as escolas e as novas correntes que se formaram e se estabeleceram tiveram preocupações que englobavam desde os materiais utilizados nas suas obras à sua utilidade e possibilidade de apreciação pelo público.

1.1 Modernismo no Brasil

Quando se fala em Modernismo no Brasil, se remete automaticamente à Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal. Um marco. Manifestação realizada em terras brasileiras, que abriu caminho para difundir o espírito moderno, porém, interpretado em diferentes momentos no país. O acontecimento gerou discussões que trouxeram reflexões acerca do que estava sendo produzido aqui. Assim, um sentimento de nacionalismo surgiu atrelado às necessidades relativas à pertinência local.

Assim como na Europa do início do século XX, também no Brasil observa-se uma tentativa de renovação de valores artísticos e culturais, num clima ansioso por mudanças. As tendências e vanguardas artísticas encontraram um campo fértil, ávido, e nesse clima de ebulição aconteceram discussões sobre herança cultural, questões de ordem estética, procedimentos artísticos consagrados pelo academicismo e a dependência da colonização europeia.

As propostas lançadas pelas vanguardas europeias chegaram ao Brasil por meio dos artistas e intelectuais, quando realizaram viagens em busca de ideias inovadoras.

A essas transformações, Wilson Martins (2002, p.42) atribui mudanças de mentalidade não apenas no que diz respeito a uma nova estética ou a uma literatura. O homem queria deixar o passado e entrar num mundo desconhecido e novo que o Modernismo trouxe com as vanguardas. Contudo, com essa renovação as propostas seriam adaptadas e modeladas conforme as condições culturais, econômicas e políticas, características da própria sociedade brasileira.

A modernização da sociedade brasileira se inicia por volta dos anos 20. O crescimento e a expansão da economia impulsionaram a construção das cidades. Um país de tradição colonialista, de sociedade oligárquica e latifundiária, próximo às comemorações do centenário de sua Independência, via-se num momento histórico, capaz de conscientizar-se em contato com novas transformações que se iniciavam fazendo novos projetos e avanços para a sociedade brasileira.

A ideia de vida moderna, um desejo latente por uma nova linguagem nas artes visuais, teria sido associado pelos artistas brasileiros às influências do Futurismo – nome dado ao movimento criado pelo italiano Filippo Tommaso Marinetti,

onde a proposta de vida presente e futura estaria relacionada às técnicas e inovações mecânicas, à velocidade das máquinas, à velocidade na qual as cidades estariam se adaptando ao novo elemento que veio mudar a história espiritual e intelectual do homem, o tempo, e que, conseqüentemente leva à formação de uma nova estética.

A cidade de São Paulo, particularmente, se encontrava num crescente processo de transformação proveniente da industrialização. O sistema capitalista se fortalecia. O desenvolvimento e multiplicação das fábricas e o crescimento dos espaços imobiliários, devido ao aumento da população, trouxeram contrastantes diferenças entre as regiões do país, como comenta Zanini (1983).

Essas mudanças serviram como incentivo para a introdução do vocabulário modernista. A presença dos artistas Lasar Segall e Anita Malfatti, que anteciparam as discussões estéticas, desempenhou uma forte influência nesse processo.

Em 1913, realizou-se a primeira exposição de Lasar Segall, que antecipa a necessidade de atualização com as linguagens das vanguardas que aconteciam na Europa. Em 1917, Anita Malfatti faz a sua exposição, que apresenta um expressionismo derivado da sua experiência nos Estados Unidos e na Alemanha.

A mostra de Lasar Segall e Anita Malfatti, juntamente com as novas condições da sociedade brasileira, segundo Zanini (1983, p.508), contribuíram para que:

[...] [esses] valores internacionais às ideias locais tomadas de efervescência, após o tempo de descompasso com o ritmo da cultura ocidental, à qual o Brasil pertence, todavia sincretizada por outros importantes aportes culturais, houve mais tarde, pelo avanço dos anos 20, resultados incontestes nas letras, na música e também nas artes visuais.

A exposição de Anita Malfatti exibiu uma pintura que rompeu com o convencionalismo até então vigente. Como afirma Lúcia Helena (2005), eram obras que apresentavam traços inovadores de expressionistas e cubistas trazendo fortes repercussões para o meio artístico.

Acrescenta Walter Zanini (1983, p.517) que Anita Malfatti, no período em que esteve na *Independent School of Art*, em Nova York, teve os seus estudos influenciados por outras tendências estéticas por meio do contato com outros artistas. Ele explica que sua linguagem se desenvolveu como numa mistura de tendências: “[...] na evolução do seu expressionismo, especificamente no arcabouço

construtivo das figuras, parece-nos não descartável a ideia de que ela tenha tirado proveito formal das próprias imagens do 'dinamismo estático' de Duchamp, em 'Nu Descendant l'Escalier' (1912) [...]".

Outros artistas também foram preparando o caminho. Além do escultor Victor Brecheret, o poeta Mário de Andrade, em 1917, escreveu sobre o militarismo alemão, intitulado por *Há uma Gota de Sangue em cada Poema*, onde utilizou o pseudônimo de Mário Sobral. Nessa obra, Mário de Andrade defendia a paz e criticava a Primeira Guerra Mundial e todas as consequências causadas.

Outros escritores também contribuíram para uma renovação de linguagem, como Menotti Del Picchia, que escreveu, em 1917, *Juca Mulato*, sua obra de maior repercussão, que teve dezenas de edições. Nesse poema, está presente o nacionalismo como temática. Temos como referência Manuel Bandeira, com *Cinzas das Horas*, também escrito em 1917, *Carnaval*, em 1919, *O Ritmo Dissoluto*, em 1924 e *Libertinagem*, este já escrito em 1930. E o poeta Oswald de Andrade, que em 1921 anuncia o Grupo Modernista num artigo feito para o *Jornal do Comércio* de São Paulo: *O meu poeta futurista*.

Deflagrado em São Paulo com a Semana de Arte Moderna, o Movimento Modernista faz com que os termos Modernidade e Modernismo comecem a ser discutidos como um conjunto de experiências, um processo de transformações, ou utilizados como conceituação para definir uma obra moderna em contraposição às obras produzidas no passado. A arte moderna produzida no Brasil, especificamente nas artes visuais, vai encontrar características peculiares que variam de região para região, mas tendo como plataforma o conceito de identidade brasileira.

Parafraseando Amaral (1979), a Semana de 1922 se caracterizou como uma manifestação que trouxe mudanças significativas para o Brasil, tais como a rejeição ao passado e a adesão aos preceitos artísticos europeus.

A Semana coincidiu com o Tenentismo¹, que buscou renovação do regime político vigente. Ambos tinham a insatisfação como ponto comum. A política das oligarquias, representada pela Política do Café com Leite² estava instável. Com isso, abriu-se espaço para o movimento dos tenentes que queriam defender uma posição

¹ Nome dado ao movimento político-militar e à série de rebeliões de jovens oficiais de baixa e média patente do Exército Brasileiro, no início da década de 1920, descontentes com a situação política do Brasil.

² Termo que se referiu a uma política de revezamento do poder nacional entre os Estados de São Paulo - mais poderoso economicamente, principalmente devido à produção de café - e Minas Gerais - maior polo eleitoral do país da época e produtor de leite.

nacionalista em favor de um governo central. No entanto, o tenentismo preparou o caminho para a Revolução de 1930, que alterou definitivamente as estruturas de poder no país. Esse acontecimento político veio ratificar a nossa necessidade de mudanças.

A Semana se caracterizou como a tentativa de expressão de um Brasil independente. O filósofo espanhol Ortega y Gasset, (1923 apud ÁVILA, 1975, p. 20), afirma que há semelhanças entre os membros de uma geração e uma necessidade de cada época, o que significa que, concordando ainda com esse pensamento Ávila (1975, p.20):

para o Brasil, os anos de 22, 88, 89, por exemplo, ou alguns outros, de cunho mais regional, hão de provocar sempre o exame de consciência, o balanço de realizações com a verificação de desvios, do que se deixou de fazer e o consequente levantamento de projetos. Os fatos provocam um estado de consciência coletiva, configurando todo o comportamento de uma geração.

Em concordância com a reflexão de Ávila (1975), o escritor Brito, em seus estudos sobre os antecedentes da semana de Arte Moderna, (1971, p.138), acrescenta que o Brasil apresentou esta mesma dinâmica de “sentimento coletivo”:

[...] a independência, há como que uma revivescência do mesmo sentimento que, no século anterior, gerara o romantismo e levava os nacionais a uma atitude antiportuguesa, jacobina até. A exacerbação patriótica, agora como no passado, atingia o velho Portugal. Não sem motivo, os modernistas desembocariam, como os românticos, no indianismo e no verde-amarelismo, no canto glorificador ao homem e à terra.

Os modernistas pensavam estar preparados para romper as amarras do academicismo e da subserviência ao modelo europeu. Eles queriam renovar o Brasil. Liderados por Oswald de Andrade e Mário de Andrade, em 1924 seguiram em caravanas para o Nordeste, onde passaram um período, em busca de reconhecer o país e identificar as raízes da nacionalidade. Foi uma espécie de “culto ao folclore”, segundo Ávila (1975, p. 16). Eles realizaram um trabalho de resgate em todas as expressões artísticas, desde a literatura às artes visuais. Foi nesse momento que Oswald de Andrade e Mário de Andrade, incorporaram à história o índio, o negro e o imigrante.

As iniciativas de incursões realizadas em função de preservação do patrimônio histórico e artístico, além de resgatar o que existia pertencente ao Brasil, se caracterizaram também por querer legitimar as raízes da nacionalidade.

O espírito nacionalista se afirmou em São Paulo, com Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral e com os movimentos *Pau-Brasil*³ e *Antropofagia*⁴, idealizados ainda em Paris, porém realizados no Brasil. Comenta Bardi (1982, p.42) que:

Tarsila e Oswald buscaram os incentivos para articular iniciativas a serem propostas e lançadas no Brasil. Podia ser o espírito de contrastar, de combinar o diferente, a reação à rotina, gosto pelo excêntrico e também a saudade das coisas deixadas no Trópico, a induzir o casal a pensar nos casos da terra natal. [...]recomposição bucólica e urbana [...], [...] decorações populares das moradias ... cheias de poesia. Retorno à tradição, à simplicidade [...]

É possível dizer que, para Oswald de Andrade, essa manifestação foi como uma homenagem “saudosa” à própria terra, à estética natural brasileira, deixando a experiência europeia para se voltar para um novo olhar dos artistas envolvidos com a causa. Tais confrontamentos iriam se refletir também na pintura.

Em seu jornal *O Pirralho*, Oswald de Andrade, em um artigo escrito em 1915, recomendou aos pintores que mesmo com a técnica apreendida se “desamarrem” das formas, das recordações, e mergulhem no que o nosso país oferece: cores, luzes, situações em paralelo ao desenvolvimento e crescimento das cidades. Uma exaltação à nacionalidade. Ele defende e legitima a pintura da paisagem brasileira em comparação com a europeia. Diz que a “nossa natureza tropical e virgem exprime luta, força desordenada e vitória contra o mirrado inseto que a quer possuir” (ANDRADE, apud BRITO, 1971, p.34).

Afirma Ávila (1975, p.123) que os poetas e jornalistas Oswald de Andrade e Mário de Andrade, movidos pelo desejo de uma renovação na área artística brasileira do início do século, irão articular as artes visuais, já iniciadas desde a exposição de Anita Malfatti em 1917, a uma “nova” literatura e poesia. Victor

³ Pau-Brasil, movimento levado ao público, em 1924, por meio do Manifesto da Poesia Pau-Brasil; apresentava uma posição primitivista, buscando uma poesia ingênua, de redescoberta do mundo e do Brasil.

⁴ Antropofagia é o ato de consumir uma parte ou várias partes da totalidade de um ser humano. Palavra que exprime o Movimento Antropofágico, do tupi-guarani Abaporu, ‘Ano de 374 da Deglutição do Bispo Sardinha’ (Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928).

Brecheret, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Ismael Nery e Cícero Dias, compreendidos entre primeira e segunda geração modernista foram artistas que estiveram envolvidos com essas questões, por meio de pesquisas dentro e fora do país.

Nessa inquietação pelo “moderno”, estava subentendida a aceitação do cotidiano, interesse pelo mundo, pela vida moderna. Esse cotidiano seria nosso meio ambiente, a realidade circundante, o caminho que levaria ao nativismo e, mais adiante, a um “nacionalismo embrabecido”: expressão utilizada por Mário de Andrade (ANDRADE apud ÁVILA, 1975). Sobre essa busca da sua própria realidade, por meio das inovações trazidas pela pintura e escultura, ainda comenta Ávila (1975, p.121):

caracterizar o sentido das artes plásticas dentro do movimento modernista brasileiro é assinalar a antecipação do visual sobre o verbal, no momento de renovação... é fazer referência à rejeição da Academia... é enfatizar a liberdade de pesquisa mencionada por Mário de Andrade... essa busca seria em Paris, esse internacionalismo, que levaria, pela natureza do modernismo cosmopolita, ao nacional.

Entretanto, observando a trajetória dos artistas citados anteriormente, dos quais estiveram envolvidos com o início da história das artes visuais no Brasil, seja antecedendo o evento da Semana de 22, e nos anos que se seguem, percebe-se ainda a forte influência dos preceitos europeus expressos na suas obras, decorrentes do contato direto, de estudos e infindáveis experimentos. Apesar de idealizar o nacionalismo, a estética internacional ainda se apresenta. Uma mistura entre o que seria brasileiro no que se deseja “retratar”, num sentido de expressar, permeado pelas influências dos movimentos artísticos europeus.

Como exemplo da presença dessas influências, podemos citar Tarsila do Amaral, que trouxe em seu trabalho uma mistura de surrealismo e antropofagia, uma maneira de propor um diálogo entre as tendências europeias e as características nacionais. Podemos citar, também, o pintor carioca Di Cavalcanti, que após experimentos com o Cubismo, se dedica a trabalhar na projeção do corpo feminino, nas formas sensuais da mulher brasileira. Com Ismael Nery, tivemos uma relação com a poesia implícita em sua obra, numa miscelânea onde se fundem características cubistas e surrealistas.

Era esta a intenção: congregar as características locais, da arte brasileira e particularmente nas artes visuais, com o que estava sendo produzido fora, em relação à modernidade que acontecia em Paris. Verifica-se uma nova atitude dos artistas. Eles estavam interessados em compreender o que se passava pelo mundo, se dedicando à arte que expressava o seu compromisso com o novo tempo, a modernidade efêmera.

É importante lembrar, aqui, a presença de artistas brasileiros na Europa, durante o período entre guerras, onde foram questionadas as experimentações realizadas pelas vanguardas artísticas. Certamente eles não ficaram indiferentes às mudanças. A mobilização de “Retorno à Ordem” se preocupou com a recuperação da tradição e dos valores culturais nacionais. Nesse momento, os artistas Vicente do Rego Monteiro, Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral, entre outros, procuraram soluções renovadoras para a produção relativa aos temas brasileiros.

Em 1930, Vicente do Rego Monteiro organizou uma mostra vinda da França, que trouxe obras de artistas da arte moderna ligadas à Escola de Paris, entre eles Braque, Picasso, Juan Miró, Fernand Léger, a qual gerou discussões acerca de seu caráter legitimador. O poeta francês Géo Charles ressaltou em seus artigos, o cuidado ao se atribuir às obras, as tendências da arte moderna, afirmando existir diferenças e singularidades nas obras, como se houvesse uma apropriação desarticulada de elementos inovadores na composição das obras: “[...] como clássicos no fundo e inspirando-se em assuntos muito cotidianos [...], largamente moderno, sem teoria especial.” No entanto, para a historiadora Maria Cecília:

[...] teriam atingido uma verdadeira plástica, representando o aprofundamento das unidades subjacentes a dada modalidade. Estas, na pintura, abarcam o jogo de planos, a volumetria, os valores, cromatismo. Destaca a importância da pesquisa de materiais cotidianos, realizada por Braque, Léger e Picasso, pois sua utilização propicia o que denomina ‘uma ordem profundamente autêntica e humanizada’ (LOURENÇO, 1995, p. 53).

Nesse momento, o campo das artes visuais no Brasil, particularmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, foi favorecido em seu processo de crescimento e estruturação. O momento favoreceu também a relação entre pintores de formação europeia e profissionais ligados ao trabalho iconográfico, como: gráficos e

ilustradores de jornais, revistas e livros. Sobre isso, Durand (1941, p.99) acrescenta que:

os artistas ‘proletários’, tal como a crítica se compraz em denominar os artesãos de origem imigrante que começaram a pintar no cavalete, e que se inseriram com êxito no mercado de pintura decorativa, ajudaram com persistência na montagem de instâncias de difusão e de consagração necessárias a um campo da pintura minimamente estruturado, sob a égide do ‘modernismo’.

Grupos se formaram entre os anos de 1930 e 1940, no Rio de Janeiro e São Paulo. Foram eles: o *Núcleo Bernardelli – Movimento Livre de Artes Plásticas*, ocupado com a formação artística dos seus membros; a SPAM – *Sociedade Pró-Arte Moderna*; o CAM – *Clube dos Artistas Modernos*; o *Grupo Santa Helena*, formado por artistas oriundos de classe social modesta, em geral descendentes de famílias de imigrantes italianos. Por meio desses grupos, ocorreu a criação dos *Salões de Maio* e o FAP – *Família Artística Paulista* – (Zanini,1983), que se caracterizaram como espaços coletivos de reflexão, onde cada um procurou proporcionar diálogos entre a produção internacional e as pesquisas modernas com características nacionais. De maneira geral, todos propunham dar continuidade aos procedimentos dos modernistas da década anterior, movidos por questões acerca da prática artística, questões de composição, estética e mesmo temática.

Em uma conferência realizada no Rio de Janeiro, em 1942, Mário de Andrade apresentou suas reflexões sobre o Movimento Modernista e sobre dilemas vividos com os modernistas na década de 1920. O poeta escreveu três princípios básicos: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional. Era uma tentativa de identificar o que seria autêntico e característico do próprio povo brasileiro, segundo aponta o autor. Complementa dizendo que:

[...] não se deve confundir isso com liberdade de pesquisa estética. Essa lida com formas, com a técnica e as representações da beleza, ao passo que a arte é muito mais larga e complexa que isso, e tem uma funcionalidade imediata social, é uma profissão e uma força interessada da vida (ANDRADE apud AMARAL, 2003, p. 106).

Como sequência dos anos 30, o meio artístico nos anos 40 sofreu alterações por meio das informações internacionais que chegavam ao ambiente brasileiro com

mais frequência. Essa década marca uma renovação das ideias artísticas, que vai além do eixo Rio/São Paulo. Elas se disseminaram por outras regiões, formando novos grupos.

É o caso do Recife. Em 1933, no decorrer dessa construção formou-se um grupo que trouxe uma nova visão para as artes em Pernambuco: o *Grupo dos Independentes*. Seus artistas apresentavam obras com olhares que resgatavam momentos históricos de fundamental importância para a apreensão do contexto. Pintores, escultores e desenhistas se propunham a estabelecer novos valores estéticos, longe da tradição. Eles fundaram os primeiros Salões Independentes de Arte, entre os anos de 1933 e 1936.

O interesse pela problemática sociopolítica veio com uma arte “interessada” ou engajada, e o populismo mexicano manifestou-se como inspiração na pintura dos artistas dessa década. Na década de 1930, a sistematização dessas conquistas se deu por meio das exposições realizadas nos salões de arte coletivos. Por meio de manifestos e revistas, divulgavam seus interesses: os nacionalistas, por exemplo, foram identificados ao lado da direita política, e os socialistas, identificados com a esquerda, com o regionalismo social. O homem como ser social e seu contexto foi, portanto, tema principal dos artistas em meados dos anos 40 até meados dos anos 50.

Entre esses grupos, citamos os *Clubes de Gravuras*. Surgidos por influência da experiência mexicana, onde os artistas ilustravam panfletos como elementos de mobilização social em favor dos trabalhadores rurais e urbanos, focavam suas pesquisas no homem, seu entorno e suas lutas de classe. A contribuição mexicana na elaboração das xilogravuras, foi fundamental, bem como seus muralistas. Foi um momento em que o artista estava ligado às ideias políticas definidas, fossem elas de direita ou de esquerda (ZANINI, 1983, p.584).

Outros grupos se formaram também no Sul do país: o *Grupo de Bagé e Porto Alegre*. Estes eram movidos por inquietações que tinham como finalidade a propagação e a compreensão do que seria a arte moderna para o povo. Envolveram diversos artistas, que utilizaram a gravura para desenvolver um trabalho cujo fruto ultrapassou os limites do meio artístico. Ambos, liderados por Carlos Scliar, recém-chegado da Europa, os clubes de gravura formaram um instrumento ativo de ação e divulgação da arte no Brasil. Estavam compostos por Glauco Rodrigues, Danúbio Gonçalves, Glênio Bianchetti, no Rio Grande do Sul, e Renina Katz, Lívio Abramo e

Marcelo Grassmann, em São Paulo. Tornaram-se conhecidos pelo efeito das suas ações.

Os trabalhos de gravura desses grupos ampliam suas atividades por meio do recurso da denúncia, com o papel social da arte. Passa a integrar com a arquitetura um novo espaço de convívio. É o caso de Maria Bonomi, que trouxe para a xilogravura imagens de grandes dimensões de admirável beleza no cenário da arte moderna do Brasil.

A gravura de origem expressionista do Sul e Sudeste influenciou na produção da gravura nordestina, particularmente na literatura de cordel. A jornalista Teniza Spinelli, identificou nos Clubes de Gravura sua importância na contribuição artística para a história da arte brasileira, e explica que:

[..] marcaram o panorama nacional do pós-guerra, dando ênfase ao realismo e à temática regional e social bem como a democratização da arte. A consciência da responsabilidade social do artista e da arte a serviço de um ideário, influenciou o resto do país, tornando o Rio Grande do Sul um pólo irradiador da gravura tanto como técnica de reprodução de imagens, quanto revolucionário meio de transmissão de mensagens. (SPINELLI, 2003).

Um artista nordestino que trouxe em suas gravuras elementos significativos de arte brasileira foi Gilvan Samico⁵. Seu trabalho é percorrido por uma simbologia figurada relacionada às crenças e aspectos do homem e da mulher.

No Recife, em 1948, o artista Cícero Dias organizou uma exposição em comemoração aos vinte anos de sua obra, expondo 120 trabalhos. A mostra marcou a cidade, com momentos de debates que promoveram uma análise da obra do pintor em detrimento do “desvio” de seu trabalho para vertentes parisienses. É possível que, com isso, o meio artístico tenha reiniciado as reflexões acerca do que se queria produzir, qual a temática, deixando um pouco de lado questões estilísticas e formais.

Foi em meio a essa efervescência que se formou a *Sociedade de Arte Moderna* (SAMR), constituída por um grupo de jovens artistas interessados numa arte social que se opunha a propostas mais individualistas, influenciados pelo artista

⁵ Gilvan José Meira Lins Samico, nasceu em Recife em 1928. Gravador, pintor, desenhista, professor, participou do Ateliê Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife – SAMR. Possuidor de grande domínio técnico dedica-se à realização de texturas elaboradas com ritmos lineares em seus trabalhos.

Abelardo da Hora, que por sua vez já havia se identificado com as ideias do sociólogo Gilberto Freyre, propostas pelo Movimento Regionalista⁶.

É nesse sentido, com esses interesses e discussões, que focamos a nossa atenção e onde se encontra o momento considerado importante para o nosso trabalho. O contexto no qual o artista José Cláudio se inseriu e se identificou como artista e iniciou a sua pesquisa também é alvo de nossa atenção.

1.2 Modernismo no Recife/Pernambuco: a década de 1950

Para o crítico de arte Paulo Herkenhoff (2006, p.30): “Em 1922, Pernambuco já tinha sua lente moderna para ver o mundo e já tinha sua fala própria, com as mudanças urbanísticas, a pintura dos irmãos Rêgo Monteiro, a poesia de Manuel Bandeira, o cordel e o frevo modernos e a sociologia de Gilberto Freyre”. Segundo ele, Pernambuco já havia iniciado discussões e construções para se chegar à modernidade. E acrescenta que o modernismo em Pernambuco “[...] não passou necessariamente pelos canais da Semana de Arte Moderna. Teve seus critérios, seu campo específico e desdobramentos próprios”.

No entanto, é importante salientar que a história da cidade do Recife apresenta características diferenciadas do eixo hegemônico brasileiro que desde o início vinha trazendo em seu âmbito artístico indagações que se destinavam às questões locais em busca da valorização da sua cultura e do seu povo.

Poetas, eruditos, pintores, desenhistas, caricaturistas, arquitetos e cineastas, juntos, propuseram estabelecer um diálogo entre o que já haviam construído com o que se reproduzia a partir do “novo” estrangeiro, em prol da construção da modernidade. Essas conquistas e contradições estavam ligadas ao campo

⁶ O Movimento Regionalista foi deflagrado no Recife com o sociólogo Gilberto Freyre e colocado em prática a partir da década de 1940. A intenção era exaltar as singularidades regionais, valorizar a riqueza das tradições legadas pelas culturas luso-ibérica, ameríndia e africana no Brasil. Influenciou diversos artistas, como Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Lula Cardoso Aires e Cícero Dias, entre outros, grandes nomes da literatura e da arte brasileira (AZEVEDO, 1984).

ideológico e intelectual onde tais discussões serviam como norteadores de atitudes e posicionamentos para o campo artístico das artes visuais.

A construção dessa modernidade ocorreu movimentada por ideais, reivindicações e conflitos que caracterizaram um olhar diferenciado sobre Pernambuco em relação às produções realizadas em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Entre esses artistas e intelectuais, o jornalista Joaquim Inojosa⁷ é citado como o representante pernambucano que trouxe as ideias do movimento modernista paulista para o contexto pernambucano. Entre seus escritos, destaca-se uma carta: *A arte moderna*, dirigida aos jovens artistas paraibanos. Explica Martins (2002) que a carta se caracterizou como “mensagem paulina”, designada a difundir o Modernismo paulista no Nordeste.

Mais adiante, em agosto de 1925, ele publicou *Brasil brasileiro*, uma nova configuração da ideia de brasilidade, sempre enfatizando os moldes modernistas paulistas. Tais formulações propunham abandonar o passado, os antigos preceitos estrangeiros envolvidos na ideia de construção de um novo país (MELO, 2010).

O Regionalismo é uma das faces do Modernismo em Pernambuco. Surgiu como um novo movimento em 1926 e pregava a restauração de valores regionais e tradicionais. O Movimento Regionalista foi concebido no período em que ocorria a Semana de 1922. Liderado pelo sociólogo Gilberto Freyre, que enviava seus artigos dos Estados Unidos, publicados no *Diário de Pernambuco*, o Movimento buscava preservar a peculiaridade da cultura brasileira mediante o resgate das tradições nordestinas. Para alguns teóricos, porém, ele era considerado uma “falsa vanguarda”. Segundo Martins (2002, p.114):

o lado regionalista, tratava-se de articular um modernismo... tradicionalista, o que não parece mais rico de possibilidades. Contestando aos modernistas de São Paulo a sua legitimidade modernista, os dois grupos adversos pretendiam criar um novo modernismo, que fosse, por singularidade, antimodernista; condenando o esteticismo e o provincianismo do grupo de São Paulo, reivindicavam tradições em matéria estética e em matéria provincial.

⁷ Joaquim Inojosa de Andrade nasceu em São Vicente Férrer, Pernambuco, em 27 de março de 1901. Formou-se em Direito pela Faculdade de Direito em Recife. Escritor e jornalista publicou vasta documentação, particularmente, narrando o que considerava “a verdade” sobre o Modernismo em Pernambuco, tentando “desmascarar” uma possível ascendência de Gilberto Freyre e do Movimento Regionalista no Recife dos anos vinte.

O Movimento Regionalista congregou artistas, intelectuais, pessoas ligadas a questões políticas locais e nacionais interessadas pela defesa dos valores regionais e tradicionais identificados, anteriormente, como “passadistas”, referindo-se ao passado, por sustentar ideias de preservação das raízes que estavam sendo moldadas em função do conjunto político, econômico e social vindos do eixo hegemônico. E de acordo com Melo (2010, p.15), esse movimento:

[...] projetava-se a favor da defesa da tradição e dos valores regionais através de uma postura, ao mesmo tempo, reivindicatória e saudosista, em que a nostalgia remetia ao apogeu das elites agrárias nordestinas e motivava o clamor por um reequilíbrio de forças que compensasse o poderio perdido.

A proposta do movimento trazia em seu bojo a preocupação de encontrar uma identidade própria, uma relação entre as linguagens artísticas, um diálogo visual e verbal com suas origens. Dessa forma, as reflexões dos artistas estariam em sintonia com essas ideias por meio de suas indagações, experimentos e produções. Para Albuquerque Júnior (1999), essa busca pela identidade é compreendida como emergencial dentro da ideia de regional em função do que havia sido deixado de lado, ou seja, as próprias raízes.

Em 1926, foi realizado o I Congresso Regionalista no Recife, na Faculdade de Direito. Esse momento, embora impreciso, entre um encontro cultural e artístico ou mesmo político, constituiu uma espécie de reunião de governantes e pessoas interessadas e a favor das suas propostas. Estavam presentes, então, o poeta Ascenso Ferreira e representantes de outros Estados do Nordeste, como o jornalista Joaquim Inojosa, que representou a Paraíba. Conforme Albuquerque Júnior (1999, p. 73):

o Congresso teria em vista salvar o ‘espírito nordestino’ da destruição lenta, mas inevitável, que ameaçava o Rio de Janeiro e São Paulo. Era o meio de salvar o Nordeste da invasão estrangeira, do cosmopolitismo que destruíra o ‘espírito’ paulista e carioca, evitando a perda de suas características brasileiras.

Outro aspecto a analisar no modernismo pernambucano é a importância da presença dos irmãos Vicente e Joaquim do Rêgo Monteiro. Vicente contribuiu como elo com o movimento modernista. Suas primeiras experiências com arte

aconteceram na França. Lá eles tinham contato direto com os artistas e ideias vanguardistas que influenciavam seus trabalhos.

Vicente do Rêgo Monteiro, entre os anos de 1919 e 1921, se empenhou na pesquisa das raízes brasileiras. Cores, volume, formas, evocavam a cultura indígena nas suas composições. Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, segundo Herkenhoff (2006), identificaram em Vicente o “fundador” do “primitivismo”, por trazer elementos plásticos característicos da arte tipicamente brasileira.

Em março de 1930, Vicente trouxe para o Recife uma exposição intitulada *A Escola de Paris*, que foi apresentada no Salão Nobre do Teatro Santa Isabel, com obras de *Picasso, Braque, Léger e Matisse*, entre outros, incluindo também algumas de suas obras.

Observamos que na pintura moderna dos irmãos Vicente e Joaquim do Rêgo Monteiro, havia aspectos das influências artísticas europeias. No entanto, a apropriação de elementos relacionados à “brasilidade” de identificação com suas origens pareciam predominar em suas obras. Sobre isso, comenta Bardi (1982, p.119) que:

é de considerar o Nordeste como a região que mais se preocupou com uma pintura interessada nos casos, gente e coisas da terra. Desde as primeiras obras de Vicente do Rêgo Monteiro, o Recife sempre foi o berço de uma arte estreitamente correlata com o folclore, o ambiente e a vida daquele imaginoso povo.

Outro artista que merece ser destacado é Cícero Dias, pernambucano que viveu entre o Rio de Janeiro, Paris e Recife. Ele esteve ligado às atividades artísticas na década de 1930, juntamente com o pintor Lula Cardoso Ayres. Ambos participaram do I Congresso Afro-Brasileiro, em 1934, realizado no Recife, também organizado por Gilberto Freyre.

Nesta década, e especificamente em 1933, a arte moderna no Recife ganha novo ânimo com o Grupo dos Independentes, citado anteriormente, influenciado por Vicente do Rêgo Monteiro e Cícero Dias.

Entre os anos de 1937 e 1945, com a implantação do Estado Novo no Brasil, ficaram censuradas as atividades artísticas, e alguns artistas e intelectuais se afastaram do país. Porém, após esse período, a efervescência cultural foi retomada e o clima artístico encontrou aliados na Faculdade de Direito do Recife, local onde ocorreram eventos significativos.

Na década de 50, a história do modernismo no Recife se configurou como uma busca “identitária”. Uma produção artística, onde se podia revelar aspectos da própria cultura e que se interessava por uma arte feita para o povo. A *Sociedade de Arte Moderna do Recife* – SAMR, criada em abril de 1948, por ocasião da abertura da primeira exposição de esculturas de Abelardo da Hora, presidida pelo arquiteto Hélio Feijó, reuniu diversos artistas, entre eles Francisco Brennand e Lula Cardoso Ayres. Intelectuais como Gilberto Freyre, juntamente com políticos e profissionais liberais, contribuíram também com a SAMR e, mais adiante, com a formação do *Atelier Coletivo*.

Paulo Herkenhoff, em *Pernambuco Moderno* (2006), convida o leitor a perceber a “vocação pernambucana” que esteve sempre latente na construção do espírito moderno e do modernismo, apesar de suas características diferenciadas do eixo hegemônico. Em um dado momento, ele diz que seria “perder-se do horizonte” imitar os processos de São Paulo ou do Rio de Janeiro.

A proposta de Joaquim Inojosa, que esteve sempre ligado a São Paulo e ao Rio de Janeiro, foi divulgar os ideais modernistas em Pernambuco. No entanto, seus textos geraram críticas e controvérsias. Seu discurso trouxe questionamentos sobre a “destruição do passado”, bem como sobre o fato de ele difundir o modernismo paulistano e seus protagonistas.

Conforme Martins (2000, p.95), se referindo a Joaquim Inojosa:

[...] o Sr. Inojosa ainda está na primeira fase do modernismo. Fase de revolta, de violência destruidora, de desorientação em que se cultiva o absurdo pelo absurdo, a esquesitice pela esquesitice, as máquinas, modas, invenções, toda essa parte exterior da vida contemporânea, pela aparência de atualidade do aproveitamento delas como motivo artístico.

No entanto, havia uma defesa dos valores tradicionais, que foram interpretadas pelo Regionalismo, e que buscou uma comunicação mais direta com o público. Gilberto Freyre acusou os modernistas de não se deterem às características históricas e sociais do país. Segundo o sociólogo, (1967 apud ALBUQUERQUE JÚNIOR 1999, p. 89), “[...] o Regionalismo foi uma reação contra a colonização cultural do país”, contra a artificialidade política, deixando de lado a realidade social e cultural”.



2 O ARTISTA E O ATELIER COLETIVO

“De coisa concreta, a coisa mais importante da minha vida – o Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife, eu sou um produto do Atelier Coletivo até hoje [...]”.

José Cláudio

2.1 José Cláudio da Silva

Pintor, desenhista, escultor, escritor, José Cláudio da Silva nasceu em Ipojuca, interior de Pernambuco, em 27 de agosto de 1932. Já desde pequeno, na loja do seu pai, costumava utilizar os papéis de embrulho para desenhar o que via: cavalos, feirantes, cães, galinhas. Era o que mais gostava de fazer. Durante o período do ginásio, sua família mudou-se para o Recife e o levou para o Colégio Marista, onde ficou como aluno interno. No segundo ano clássico, relativo ao estudo das disciplinas de letras, filosofia, sociologia e artes, passou a morar com a mãe e as irmãs na casa que seu pai comprou na Rua de Santa Cruz, 220, no bairro da Boa Vista. Aos vinte anos, por meio de um amigo, conheceu o artista Abelardo da Hora e decidiu ingressar no *Atelier Coletivo* interrompendo o curso de Direito que havia iniciado no Recife. Naquele momento, deixou tudo e decidiu se dedicar às artes visuais.

Antes mesmo de ingressar no *Atelier Coletivo*, José Cláudio se recorda de sua visita às exposições dos artistas Lula Cardoso Ayres e Cícero Dias realizadas no Recife, em 1948. Naquela época, no entanto, aqueles artistas pareciam distantes da realidade dele e, talvez, aquelas obras não tivessem o mesmo sentido para José Cláudio que viriam a ter mais adiante.

Debates realizados com o crítico Mário Pedrosa, na época, envolviam discussões acerca do trabalho do artista Cícero Dias sobre suas pesquisas estéticas, baseadas no modernismo europeu. As discussões giravam em torno ainda de certa maneira de um “modernismo” remanescente de São Paulo e ecoavam, juntamente com as pesquisas do próprio artista, seu estilo frente às necessidades que estavam cada vez mais evidentes no grupo de artistas que formavam o *Atelier Coletivo*.

Sua história como artista é marcada por momentos significativos. O contato com artistas brasileiros e as pesquisas realizadas por meio de livros e obras contribuíram para a sua formação. Em um dos seus primeiros contatos com a arte, José Cláudio descreveu a sua impressão quando conheceu Abelardo da Hora na ocasião de sua exposição realizada em 1949:

Abelardo entrou com uma temática nova, vigorosa e atual, tratando de gente da terra, problemas do morro, do Sertão. De minha parte, posso dizer que essa exposição me pegou: pela primeira vez constatei que existia arte viva, que havia um esforço brasileiro e se me constituiu numa viagem de vinte séculos a experiência de dar a volta à sala [...] (SILVA, 1978).

Foi no início da década de 1950, mas precisamente entre 1952 e 1957, período de existência do *Atelier Coletivo*, quando José Cláudio encontrou possibilidades para desenvolver seu trabalho. Suas buscas inquietantes serviram para a formação e construção da sua obra. Em contato direto com Abelardo, teve suas primeiras aulas de desenho.

O *Atelier Coletivo* tinha como líder o artista Abelardo da Hora, que por sua vez já vinha pondo em prática seus ideais vinculados às propostas desenvolvidas pelo sociólogo Gilberto Freyre com o Regionalismo.

O debate entre artistas e intelectuais do *Atelier Coletivo* pôs em evidência a luta pelo povo oprimido, por seus direitos, necessidades e uma educação por meio da arte. O grupo do atelier aprofundou-se mais sobre essas questões, que se refletiram, individual e coletivamente, em suas obras. Um livro sobre Diego Rivera, um dos principais artistas ligados ao movimento “Muralismo Mexicano”, que despercebidamente estava ali, sendo utilizado como um “candeeiro”, tornou-se também fonte de inspiração e de pesquisa (SILVA, 1982). Foi assim que os muralistas mexicanos “aportaram” por ali.

Dados os acontecimentos, as relações com os ideais mexicanos foram diretas, por se tratar de exaltar o povo, contar histórias de seu cotidiano e de suas manifestações culturais.

A vivência e a troca com os artistas que formavam o grupo do atelier, como Gilvan Samico, Wellington Virgolino, Wilton de Souza, Guita Charifker, entre outros, e pessoas interessadas pela arte, marcaram o início de sua trajetória artística.

Nesse mesmo período, decidiu também que precisava de mais compreensão e aperfeiçoamento. Ele sentiu que precisava experimentar mais, estudar e se aprofundar mais.

Assim, sua história foi marcada por “caminhos da arte”, expressão usada por ele quando se referiu ao contato feito com artistas e suas vivências em outros

lugares, fora da cidade do Recife e do Estado. Comentou José Cláudio⁸ que era preciso: “[...] *conhecer grandes pintores brasileiros e de fora, ter uma visão de fora daqui mais abrangente [...]*”.

Figura 1 – O artista José Cláudio no atelier.



Fonte: Foto de Luiz Antônio Araújo.
Acervo do Museu do Estado de
Pernambuco, 1987.

Desde o momento em que o artista entrou no *Atelier Coletivo*, em 1952, ele procurou no seu “fazer individual” (Figura 1), ser reflexo do coletivo. Observou e experimentou, entre erros e acertos, segundo a sua percepção, diante do que se apresentava nas oportunidades ou ocasiões que surgiram. Alguns dos seus amigos, como Gilvan Samico e Guita Chaficker, relembram o quanto ele era curioso e determinado.

Eles reconhecem que essa era sua característica e foi isso que o levou a outros desafios em busca de novas experiências. Entre alguns desses acontecimentos, se recordam do episódio referente ao uso excessivo das tintas.

Em seus primeiros experimentos no atelier, José Cláudio, curioso e sem muita ideia de como utilizar e aplicar as tintas na tela, decidiu experimentá-las de maneira descomprometida causando certo desconforto entre os artistas, pois não dispunham de muito material com tanta facilidade para trabalhar (SILVA, 1982). No entanto, sua audácia permitiu experimentos que foram aos poucos produzindo significados a seu fazer.

Enquanto esteve no espaço do atelier, a sua presença foi marcante, como lembra o amigo, o artista Gilvan Samico⁹: mesmo que “[...] a participação de José Cláudio tenha sido sazonal [...]”, referindo-se aos momentos nos quais José Cláudio esteve fora muitas vezes, em função de suas viagens.

⁸ Ressaltamos que destacamos as entrevistas realizadas com o artista José Cláudio entre os anos de 2010 e 2013, apresentando-as com fonte em itálico e espaçamento simples.

⁹ Entrevista com o artista, janeiro de 2013.

Entre os anos de 1953 e 1955, José Cláudio esteve por longos períodos na Bahia e lá trabalhou com os artistas Mário Cravo, Hector Júlio Paride Bernabò, conhecido por Carybé, e Jenner Augusto Silveira. Depois de alguns meses, retornou e voltou a morar em Ipojuca, onde nasceu, trabalhando na loja com seu pai. Conta ele que:

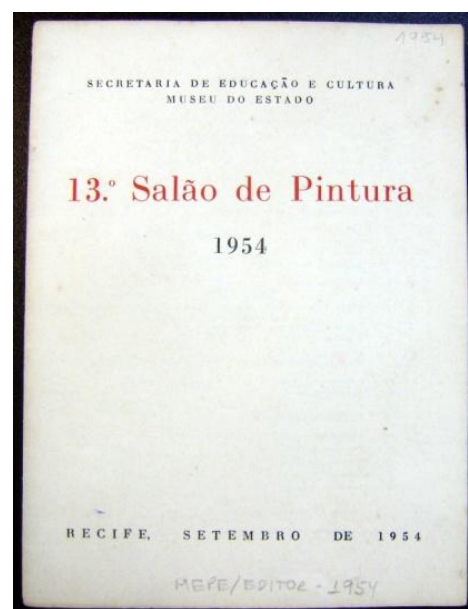
“[...] mas sem conseguir me interessar por essa vida de loja. Aí, depois de uns meses, vi que tinha que voltar definitivamente para a vida de pintura, indo trabalhar com Carybé na Bahia. Aí nunca mais voltei a Ipojuca.”

Durante esse período de idas e vindas, José Cláudio começou a escrever suas vivências, expor suas inquietações. Estava em busca do que realmente queria. Nesse período, escreveu dois livros, *Viagem de um Jovem Pintor à Bahia e Ipojuca de Santo Cristo*, ambos relatando suas aventuras e angústias.

Em 1953, ainda em Salvador, ouviu falar da II Bienal do Museu de Arte Moderna, realizada por Francisco Matarazzo Sobrinho, em São Paulo. Decidiu passar alguns dias conhecendo as obras e peregrinando pelos Pavilhões das Nações e dos Estados, a fim de fortalecer e consolidar as suas experiências e descobertas até então vivenciadas.

Em maio de 1954, passando alguns outros meses no Recife, participou da primeira e única exposição do *Atelier Coletivo*, realizada no *Sindicato dos Comerciantes*. Em setembro desse mesmo ano, participou do *Salão do Museu do Estado – 13º Salão de Pintura*, juntamente com os outros artistas do atelier, expondo uma de suas pinturas daquele momento, a obra intitulada “Crime”, obtendo com ela o Prêmio de Menção Honrosa (Figura 2).

Figura 2 – Catálogo da Exposição.



Fonte: Arquivo do Museu do Estado de Pernambuco.

Em 1955, quando resolveu definitivamente sair de Ipojuca, voltou para Salvador e trabalhou com o artista Arnaldo Pedroso d’Horta, quando se dedicou ao desenho. Alguns meses depois foi para São Paulo, trabalhou com Di Cavalcanti e

frequentou a *Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna – MAM de São Paulo*, na seção de Gravura, sendo orientado por Lívio Abramo. Em uma entrevista ao *Jornal Correio Paulista*, comentou que:

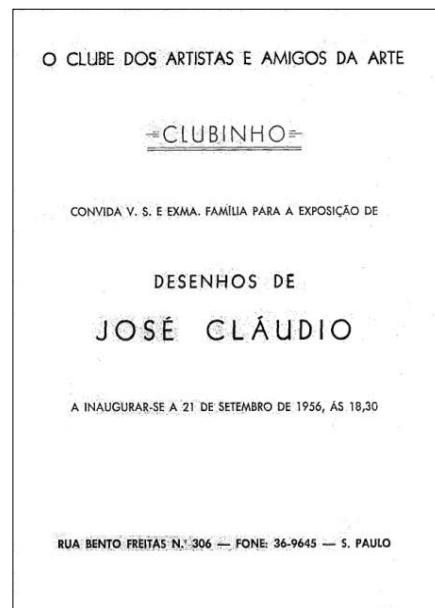
*“[...] Exercício de Gravura com um amigo e artista capaz e competente como Lívio ajuda muito o desenho [...]”*¹⁰

Ele considerou Lívio Abramo como um dos maiores conhecedores de arte em São Paulo. Ainda no ano de 1955, participou do *Salão Nacional do Rio de Janeiro*, aconselhado por Arnaldo Pedroso.

Em 1956 participou do *Salão Paulista de Arte Moderna*, onde fez a sua *1ª Mostra Individual de Desenhos*, no Clube dos Amigos dos Artistas (Clubinho), em São Paulo (Figura 3).

Obteve também, em 1956, o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea, seção de Desenho, distribuído pela *Folha de São Paulo (ex aequo)*¹¹. Foram premiados ele e o artista português Fernando Lemos.

Figura 3 – Capa do Catálogo da 1ª Mostra Individual.



Fonte: Acervo da Bienal de São Paulo.

Nesse mesmo ano, José Cláudio produziu vários desenhos em nanquim e bico de pena. Trabalhou também para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, onde fez algumas ilustrações.

No ano de 1957, também ocorreram acontecimentos marcantes. José Cláudio foi selecionado para participar da *IV Bienal de São Paulo*, expondo alguns dos seus desenhos que havia produzido no ano anterior, que lhe conferiram alguns prêmios. Entre os jornais que pesquisamos nos arquivos da Bienal, identificamos algumas informações, como: “[...] a direção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro anunciou a instituição de quatro prêmios de aquisição – reservados a artistas

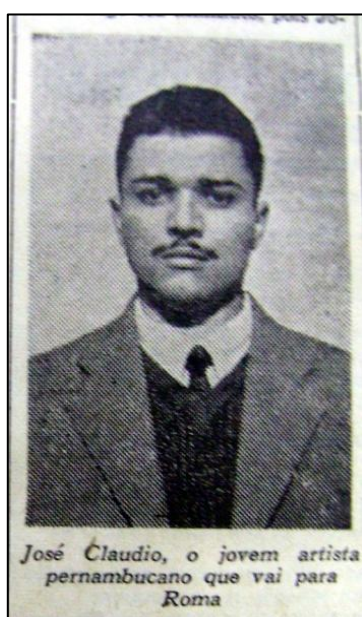
¹⁰ Entrevista ao *Jornal Correio Paulista*, em 8 de outubro de 1957.

¹¹ Expressão de origem latina que significa igual mérito, igualdade, equiparação. No caso, dois artistas foram premiados.

nacionais – de obras expostas na IV Bienal [...]”¹², um deles, dez mil cruzeiros, atribuído ao Desenho, sendo este conferido a José Cláudio.

Entre outros jornais publicados, principalmente entre os Estados do Rio de Janeiro e São Paulo, foram noticiados prêmios relativos a José Cláudio, como: *Armações de Aço Probel*¹³ e *Prêmio Probel*¹⁴, ambos obtidos pelo artista, entretanto com identificações diferenciadas, um momento pintor, outro desenhista. No entanto, é importante ressaltar a presença de José Cláudio nas Bienais com sua visibilidade reconhecida.

Figura 4 – José Cláudio, foto do Jornal Correio Paulista



Fonte: Acervo da Bienal de São Paulo.

O jornal *Correio Paulista*¹⁵ trouxe, por sua vez, informações mais detalhadas sobre o artista: um breve histórico da sua carreira, acompanhado por partes de uma entrevista realizada com ele. O texto revela certo entusiasmo e reconhecimento pela dedicação e perseverança bastante nítida na personalidade de José Cláudio (Figura 4).

Outro prêmio que lhe foi conferido, o *Prêmio Arno*, foi noticiado na página de Artes Plásticas em texto escrito por Ferreira Gullar¹⁶. Nele o crítico apresentou-o como um desenhista paulista que foi premiado. Nesse mesmo período, ele ganhou uma bolsa de estudo da *Fundação Rotelini*, para o curso de *Modelo Vivo e História da Arte*, na *Scuola Libera dell'nudo ed Storia dell'Art*, na Itália.

Ele permaneceu lá por um ano, de novembro de 1957 a novembro de 1958. Durante esse período, viajou pela Europa, visitou grandes museus e galerias em Paris, na Holanda, Alemanha, Bélgica, Áustria, Portugal, onde pôde conhecer e

¹² Jornal *Diário de Notícias*, datado de 02/03/1957, um artigo intitulado: “CINCO NOVOS PRÊMIOS (IV BIENAL)”.

¹³ O *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, datado de 21/09/1957, apresenta no artigo, “Os prêmios da IV Bienal de S. Paulo”, no subtítulo, “Outros prêmios – Armações de Aço Probel ao brasileiro J. Cláudio”.

¹⁴ O *Diário de Notícias*, de 26/09/1957, traz em seu artigo: “Os Prêmios da IV Bienal – Prêmio Probel para pintor brasileiro – J. CLÁUDIO (20 mil cruzeiros)”.

¹⁵ O *Jornal Correio Paulista*, de 08/10/1957, reservou uma página com artigo intitulado, “JOSÉ CLÁUDIO: RECIFE, SÃO PAULO, MINAS, PRÊMIO NA IV BIENAL; ROMA”.

¹⁶ O *Jornal do Brasil*, de 29/09/1957, no artigo intitulado “BRASILEIROS PREMIADOS NA IV BIENAL DE SÃO PAULO”, encontramos informações referentes ao Prêmio Arno (20 mil cruzeiros).

apreciar muitas obras, contato que contribuiu também para sua formação. Nas suas palavras, aquele momento de viagens:

“[...] é a base da minha cultura, tirou aquele complexo de não saber de nada e não poder encarar os pintores”.

Antes mesmo da sua permanência na Itália, em julho de 1957, esteve em Ouro Preto, Minas Gerais, onde permaneceu por um mês no Convento da Legião dos Oblatas, Cristo Sacerdote, e de Nossa Senhora das Vitórias, em Lagoa Santa. Segundo ele, gostou muito mais de lá do que do período em que esteve na Bahia.

Em 1959, de volta a São Paulo, expôs desenhos na *V Bienal*. Retornou a Pernambuco e passou a residir em Olinda, nos ateliês dos artistas Montez Magno, Adão Pinheiro e Anchizes Azevedo e ainda, no mesmo ano, realizou a sua 2ª Mostra Individual de Desenhos, no Recife. Casou com Leonice, que também participou, por algum tempo, do *Atelier Coletivo*, e com ela teve dois filhos. Trabalhou para o *Jornal do Commercio*, no *Suplemento Literário*, e no *Diário da Noite*, onde escreveu sobre artes plásticas e literatura, na página de Ladjane Bandeira, jornalista que contribuiu bastante para a divulgação dos trabalhos desenvolvidos no *Atelier Coletivo*.

Pintura sempre foi a sua preferência, mas passeou, em diversos momentos, por outras expressões, como vimos, tais como desenho, gravura e escultura, em dimensões variadas, as quais enriqueceram o seu percurso e o ajudaram a identificar suas características.

Entre as décadas de 1960, 1970 e 1980, José Cláudio continuou suas pesquisas, ausentou-se algumas vezes de Olinda, participou de exposições coletivas, individuais e Bienais, em São Paulo. Dedicou-se à escultura e xilogravura, além de desenvolver sua sensibilidade para a escrita. Lançou livros que, como vimos antes, correspondem às suas anotações. Livros com reflexões que acompanharam a sua produção plástica, pesquisas, inquietações e descobertas do mundo que estava conhecendo.

O livro *Memórias do Atelier Coletivo*, por exemplo, é de grande importância para a história das Artes de Pernambuco. É um registro dos artistas pernambucanos, suas vivências e discussões. Traz documentos e depoimentos de pessoas envolvidas no grupo com projeto caracterizado pelo desejo de aprender, conhecer, ter intimidades com a arte e com o fazer artístico.

Outro trabalho relevante foi a sua participação na Expedição pela Amazônia, com Paulo Vanzolini¹⁷. Uma pesquisa que lhe possibilitou realizar inúmeros desenhos e pinturas a óleo, documentando diversos aspectos da riqueza plural da paisagem da Região Norte do país.

Sua temática, entretanto, normalmente se volta para cenas do seu lugar de origem. Paisagens de praias, com coqueiros, canaviais, mulheres que trabalham, que dançam, ou simplesmente posam. Também registra bichos, tais como pássaros, cavalos, bois; cenas do carnaval, entre outros.

José Cláudio produziu diversas séries de desenhos e pinturas. Rabiscos e incansáveis pinceladas fizeram parte da sua temática, própria de um trabalho diversificado. Uma experiência desse momento foi o “exercício de recriação”, termo que ele utilizou para alguns estudos que fez a partir da obra *O descanso da modelo*, do pintor e desenhista do século XIX, Almeida Júnior. Nesse estudo (Figura 5), ele utilizou traçados e manchas, que exprimem a ação intencional e a emoção expressionista.

Figura 5 – *O descanso da Modelo*, José Cláudio, 1982.



Fonte: Silva, 2009.

Durante vários momentos, José Cláudio se permitiu experimentar e trabalhar conceitos, que por vezes foram contraditórios à sua formação inicial. Foi assim com a produção de suas séries. Seus estudos se focaram nas questões formais. Essa característica moderna, segundo Cattani:

A série moderna renuncia a narração e desloca seu foco sobre as problemáticas formais. Ela liga-se à teorização da obra inacabada, à valorização do esboço como sinal do processo de produção, ao questionamento da unicidade da obra. [...] A série favorece a experimentação, a investigação. [...] A questão pictórica, portanto, predomina sobre a questão temática nas primeiras séries modernas (CATTANI apud OLIVEIRA, 1998, p.195).

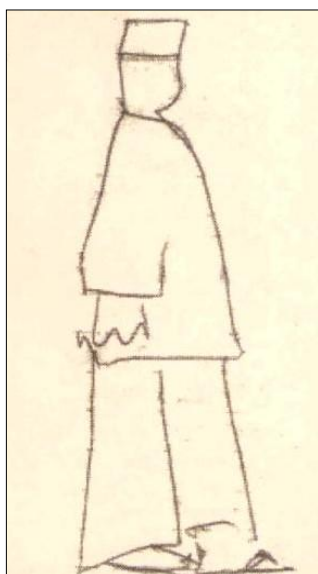
¹⁷ Paulo Emílio Vanzolini foi um zoólogo e compositor brasileiro, autor de famosas canções, como "Ronda", "Volta por Cima" e "Na Boca da Noite". Um dos idealizadores da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e ativo colaborador do Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo.

Outro momento que lhe possibilitou conhecer outros artistas e novas culturas foi a sua passagem por Benin, na África, em 1993. Ele foi convidado a participar do Festival de Arte entre África-América, intitulado *Internacional de Artes e Culturas Vodú de Uidá 92: "encontro das Américas - África"*¹⁸, na cidade de Uidá (Ouidah). O festival foi realizado em fevereiro no ano de 1993, e além do pintor José Cláudio artistas de outras nacionalidades foram também convidados pelo supremo líder Daagbô Hunon.

Durante o período em que esteve lá, José Cláudio fez registros de suas experiências em anotações que funcionavam como um “diário de viagem”. Fez seus desenhos utilizando caneta ou lápis. Por meio dessas imagens, colocou suas observações e percepções a respeito da vida cotidiana daquele povo. Os desenhos foram elaborados no momento em que estavam sendo visualizados e, quase todos, eram acompanhados por descrições que explicavam a situação que estava sendo vivida por ele.

José Cláudio interpretou o que viu, com traços simples, entretanto nitidamente definidos, numa percepção rápida no momento em que a situação e as pessoas foram apreendidas. Ressaltou, em seu diário, a figura do líder supremo como personalidade relevante naquele período. Para ele, foi importante: “[...] *pintar o Daagbô Hunon, que significa “do mar”, o pai de santo na sua casa [...]*” (Figura 6).

Figura 6 – Desenho do líder,
José Cláudio, 1993.



Fonte: Silva, 1996.

Figura 7 – Grupo de tocadores, José Cláudio, 1993.



Fonte: Silva, 1996.

¹⁸ Festival promovido pelo governo da Comunidade Vodú, com apoio da UNESCO, com a finalidade de estabelecer relações entre Benin e as Américas.

Por meio desses desenhos, ele consegue imprimir as dimensões dos corpos, seus movimentos, o espaço e a forma dos objetos (Figura 7).

José Cláudio teve significativas oportunidades de aprender em diferentes espaços e com diversos artistas. E, como observamos, foram muitos os anos que corresponderam à sua formação como artista, um percurso em busca de si mesmo.

Todos esses momentos caracterizam uma procura de definição, pois, segundo ele, quando ingressou no *Atelier Coletivo* compreendeu que “[...] *ninguém tinha nenhuma definição, não sabíamos de nada [...]*”.

Embora estivessem interligados às questões sociais e políticas, que de certa maneira direcionavam o fazer artístico, os artistas, seus contemporâneos, não pareciam estar preocupados em definir regras ou formas determinadas. Portanto, suas investigações e sua insistente necessidade de saber mais levaram-no a uma dinâmica própria.

Foi com essa necessidade inquieta que José Cláudio percorreu o seu caminho, trazendo em sua obra traços de reflexões, pensamentos e características decorrentes de sua própria história. Sua obra apresenta uma mistura de estilos e tendências. Sua produção proporciona um diálogo entre as tendências artísticas surgidas no início do século XX, próprias da modernidade europeia, com as questões relativas ao contexto local.

Pontos como esses nos fizeram refletir sobre o que e como José Cláudio apreendeu no período em que esteve no *Atelier Coletivo* e quais suas diretrizes. José Cláudio lembra que:

“Quando Abelardo dizia isso, pregava que, ao invés de pintar deuses gregos e essas invenções, devia-se focar nos folguedos do povo, mesmo na religião, nas crenças populares: a gente ia desenhar em xangôs, nas feiras [...], [...] essas pessoas que faziam trabalhos pesados e eram mal-remunerados e não tinham oportunidade de ascender na vida nem de aprender a ler. Esses é que precisam da nossa arte, e não o rico [...].”

As ideias trazidas por Abelardo da Hora propunham uma arte dirigida para o povo, onde este seria o centro das discussões: uma arte engajada. O foco visual deixou mais de lado a pesquisa formal e colocou em evidência a pesquisa temática. O trabalho do artista deslocou sua narrativa para uma relação de reciprocidade com a sua cultura. Isso trouxe como resultado um diálogo traduzido por meio de elementos visuais próprios das suas expressões estilísticas. Conforme Baxandall

(2006, p.87): “A marca da individualidade de um pintor depende, em boa parte, de sua percepção particular das circunstâncias que precisa enfrentar”. Ele explica que um artista, quando se permite observar, encontra resoluções para a sua prática.

José Cláudio tinha como forte característica uma necessidade de busca incansável de si. Poderíamos pensar essa sua postura como fruto da dinâmica moderna. Nas experiências das vanguardas artísticas europeias, havia uma necessidade de compreender sempre mais ou negar o que não tinha fundamento para uma determinada situação. Ruptura ou quase anulação do que havia sido descoberto anteriormente e não correspondia mais às necessidades do momento. As variações da história permitem paradoxos, desde que não fujam da possibilidade de repensá-los.

Persistência é uma das características marcantes de José Cláudio. Vive do seu trabalho, pintando à luz do dia. Embora algumas reflexões tenham sido deixadas para trás, ainda é possível sentir o seu entusiasmo pela busca e pela pesquisa para atender às necessidades que a própria obra pede. Foi ao encontro e encontrou o que um artista moderno esperava, e ainda hoje anda atrás dela contando novas histórias.

2.2 Memórias do **Atelier Coletivo**: 1952 a 1957

“A audácia do Recife – nisso tem afinidade com o Modernismo carioca – foi deslocar mais uma vez as aventuras modernistas individuais para a esfera pública, coletiva ou social” (HERKENHOFF, 2006, p.59). A constatação do crítico evidencia a postura que a cidade do Recife e o Estado apresentaram no processo de construção da arte moderna.

Foi nesse ambiente, movidos pelos mesmos interesses, que se formaram os grupos de artistas pernambucanos. O objetivo maior era o desejo de troca, de novas experiências e de produzir arte. No entanto, tudo estava ligado às relações do contexto sócio-político e ideológico.

Os debates focavam sobre a reconstrução de valores característicos do povo, a ascensão da cultura local. O Recife, já na década de 1920, tornou-se palco de

discussões sobre seu processo de modernização, às relações entre o antigo e o moderno, às questões de poder, os projetos sociais e políticos surgidos em função do progresso. Tudo isso foi discutido a partir da pesquisa desenvolvida por Gilberto Freyre, com reflexões relativas ao reconhecimento da cultura local de exaltação ao regionalismo, numa tentativa de estabelecer diálogo com uma tradição “a seu modo modernista”¹⁹. Em 1926, como já citamos anteriormente, foi publicado o Manifesto Regionalista, que contou com a ajuda de muitos artistas, inclusive Cícero Dias, que em seus trabalhos, trouxe traços modernistas com uma temática regional.

Em fins da década de 1940, especificamente no ano de 1948, o escultor Abelardo da Hora, preocupado com os interesses dos artistas em relação a questões ligadas à arte; ao ensino da arte, por exemplo, deixado de lado pelos poderes públicos, decidiu congregar jovens artistas e fundar a *Sociedade de Arte Moderna do Recife* (SAMR). Disse ele que:

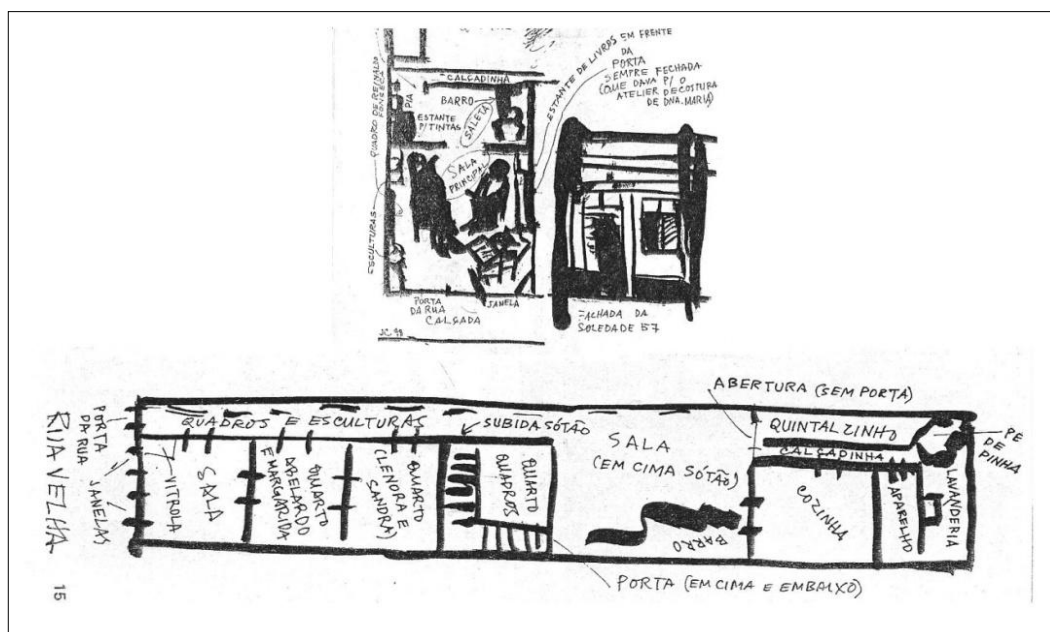
era minha intenção fundar no Recife um amplo movimento cultural que resultasse numa expressão cultural brasileira, corrigindo as falhas do Movimento Modernista, que ficara só na elite. Deflagrar um amplo movimento de Educação e Cultura com raízes na grande massa brasileira e em todos os setores, com Artes Plásticas, Teatro, Música, Canto e Dança, congregando artistas, intelectuais, Governo e povo, independentemente de cor, política ou religiosa, interessados e animados na elevação do nível cultural do povo e na educação do povo para a vida e para o trabalho (HORA apud SILVA, 1982, p.32).

Foi um plano audacioso. Um desafio. Juntamente com o arquiteto Hélio Feijó, funcionário do Departamento de Documentação e Cultura (DDC), da Prefeitura Municipal do Recife, Abelardo da Hora fundou a SAMR em abril de 1948, por ocasião da sua primeira exposição de esculturas.

Alguns anos depois, no dia 5 de fevereiro de 1952, foi fundado o *Atelier Coletivo da Sociedade Moderna de Arte do Recife* (SAMR). Um espaço que reuniu os artistas interessados em experimentar e discutir arte. O Atelier Coletivo iniciou suas atividades na Rua da Soledade, nº 57, no ano de 1952. Em 1953, mudou-se para uma casa na Rua Velha, nº 231, no bairro da Boa Vista, e permaneceu lá até 1956, quando passou, no fim do mesmo ano, para a Rua da Matriz, nº 117, no mesmo bairro, ficando lá até 1957 (Figura 8).

¹⁹ Termo surgido no Congresso Regionalista realizado em 1926.

Figura 8 – Desenhos da planta e fachada do espaço do Atelier Coletivo.



Fonte: Silva, 1982

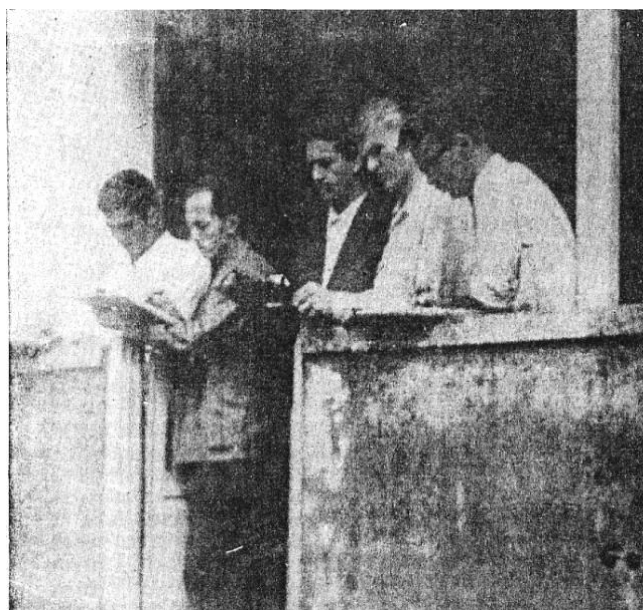
Desse espaço, participaram muitos artistas: desenhistas, pintores, escultores. Foram eles: Gilvan Samico, Wilton de Souza, Wellington Virgolino, José Cláudio, Leonice, Celina Lima Verde, Ionaldo Cavallanti, José Teixeira, Nelbe Rios, Corbiniano Lins, Anchises Azevedo, Genilson Soares, Reynaldo Fonseca, Bernardo Dimenstien, Marius Lauritzen Bern, Ivan Carneiro, Heráclito Carneiro, Guita Charifker, Maria de Jesus Costa, Armando Lacerda. Estiveram presentes também o fotógrafo Delson Lima e a jornalista Ladjane Bandeira, interessados pela dinâmica e proposta do espaço. Um deles descreveu com poesia aquele momento: “A necessidade cortou o cordão umbilical do sonho e se fez atelier, casa, oficina e escola, abelardando-se de hora num tempo raiz de seiva e terra” (José Teixeira, citado por SILVA, 1982, p. 70).

No livro sobre o Atelier Coletivo, de José Cláudio, por meio dos relatos de alguns dos artistas que frequentaram o espaço percebemos o quanto a sua existência foi importante e significativa para eles. Suas recordações, boas, marcantes ou frágeis, exprimem um grande reconhecimento pelos ensinamentos e trocas estabelecidas em função da necessidade de aprimoramento e da dedicação às artes.

Segundo Abelardo da Hora (1977 apud SILVA, 1978, p.34):

[...] nesse Atelier Coletivo dirigi os cursos de Artes Plásticas, responsável pela formação de grande parte da atual geração de artistas plásticos. O Atelier Coletivo era uma oficina viva que fundamos na Rua da Soledade nº 57, na qual eu funcionava como mestre e seu Diretor. Ministrava a todo o pessoal exercícios de desenho de pose rápida, provocando uma espécie de discussão, em que a turma respondia com um desenho pessoal, se habilitava a anotar qualquer coisa que quisessem e imprimiam nos desenhos as características de suas aptidões – se para a pintura ou escultura ou gravura ou desenho propriamente (Figura 9).

Figura 9 – José Cláudio, Abelardo da Hora, Ionaldo Cavallanti, Marius Lauritzen e Gilvan Samico, no terraço de uma casa em Ipojuca (Pernambuco), 1952.



Fonte: Silva, 1982

É importante perceber que a relação com os artistas e as trocas estabelecidas foram muito importantes para José Cláudio. As relações que se estabeleceram entre eles, por meio de troca, suscitaram questionamentos e trouxeram resoluções para os problemas ou dificuldades com as quais deparavam. Sobre essa dinâmica de troca, Michael Baxandall (2006) diz que compreende a aprovação das pessoas e o crescimento intelectual. Os artistas do atelier não tinham em mente vender nem comprar, mas aprender era o maior desejo em comum.

A dinâmica do grupo era de coletividade. Eles dividiam o mesmo espaço no qual se transitava livremente. Alguns dos artistas que tinham atividades e trabalhos paralelos, em geral não relacionados à arte, frequentavam o atelier à noite, e se reuniam para discutir sobre o trabalho realizado pelos outros artistas que haviam passado por lá durante o dia. Em seu livro sobre o Atelier, lembra José Cláudio que (1982, p.8):

“Não havia regulamento nem disciplina imposta, mas quem tinha ido pr’ali era porque queria fazer alguma coisa. Eu posso falar porque peguei do Atelier a fase heroica e guardei aquele flagrante”.

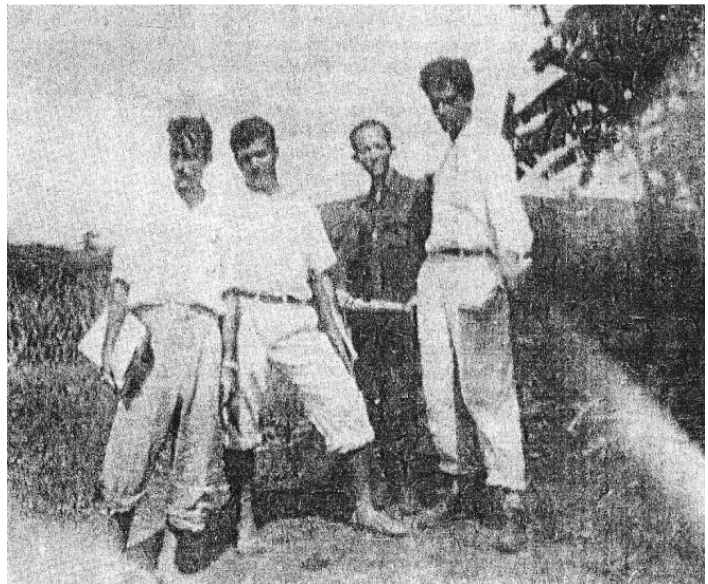
Com os exercícios de desenho propostos por Abelardo, os artistas foram sendo formados. Aos poucos foram adquirindo mais experiência e autonomia para escolher a forma de expressão com que mais se identificavam, seja no desenho, na pintura ou na escultura.

O espírito de grupo era fomentado pela ânsia de aprender juntos. Ao mesmo tempo, tinham a liberdade de estar sós, respeitando a individualidade de cada um. Poucos deles tinham passado pela Escola de Belas Artes. Muitos haviam deixado outros cursos e decidiram se dedicar ao campo da arte de forma autodidata. Sobre isso, acrescenta Durand (1989, p. 102):

O aprendizado autodidata ou em ateliês coletivos, o ganho da vida por meio de ocupações extra-artísticas, ou nas artes ‘aplicadas’, o futuro incerto até que grandes iniciativas implantassem de vez a arte ‘moderna’ sobre o gosto conservador são traços de carreira de boa parte dos pintores e escultores [...].

Em função dessa dedicação, Abelardo, com os artistas do atelier, realizou viagens em busca de conhecer outras paisagens, expandir seus olhares em outros ambientes que pudessem servir como espaços para novos exercícios de desenhos de observação. Para fixar aquele momento, temos uma imagem da época (Figura 10).

Figura 10 – Gilvan Samico, José Cláudio, Abelardo da Hora e Ionaldo Cavalcanti nos canaviais em Ipojuca.



Fonte: Silva, 1982

Há uma relação, aqui, com o *Grupo Santa Helena* paulista, que iniciou suas atividades entre as décadas de 30 e 40. Os componentes do grupo utilizaram algumas salas como atelier no antigo edifício Palacete Santa Helena, localizado na Praça da Sé, em São Paulo. O grupo, formado por artistas de origem proletária, estava representado por Francisco Reboló, Mário Zanini e Alfredo Volpi, entre outros. Expressavam, em seus trabalhos, aspectos de suas próprias origens como artesãos e pintores-decoradores, que tiveram também influências das vanguardas europeias, como o Impressionismo e o Expressionismo.

O grupo tinha características semelhantes à dinâmica do Atelier Coletivo, no que diz respeito, por exemplo, à troca de conhecimentos entre eles, os exercícios de desenhos e as excursões de fim de semana aos subúrbios da cidade para execução da pintura ao ar livre. Estavam interessados em representar a paisagem urbana, subúrbios e arredores da cidade.

A relação dos artistas com o meio, com a sua cultura, proporciona uma reciprocidade que vai além do valor monetário, segundo comenta Michael Baxandall a seguir:

[...] entre pintores e a cultura, a moeda de troca é muito mais diversificada que o dinheiro: inclui a aprovação das pessoas e o sentimento de obter alento intelectual, aos quais se somam, posteriormente, outros ganhos, como uma crescente confiança em si, provocações e exasperações que renovam as energias. A possibilidade de sistematizar novas ideias, habilidades visuais adquiridas numa prática informal, novas amizades e – mais importante ainda – a afirmação de uma história pessoal ligada a uma linha de hereditariedade artística (BAXANDALL, 2006, p.88).

O Atelier Coletivo, tendo desenvolvido suas atividades por cinco anos como laboratório de formação de artistas, foi de significativa importância para a cultura local. O grupo de artistas que o constituía buscava tratar, em suas obras, questões ligadas à identidade do povo, manifestações culturais com características latino-americanas, procurando desenvolver seus trabalhos críticos como instrumentos que expressassem um reconhecimento da cultura popular. Valoriza-se uma arte mais figurativa com temas populares, exaltando figuras do povo. Talvez a politização de Pernambuco tenha sido responsável por essa iconografia neorrealista presente na maioria dos membros do atelier.

O escritor Mário de Andrade constatou que, na primeira fase do movimento modernista, a distância entre o fazer artístico, ou seja, o individualismo típico da Modernidade, em função das transformações estético-formais, acabou afastando a arte do povo. O segundo momento, tornou-se mais politizado. O folclore, a cotidianidade do povo brasileiro, tornou-se importante para a formação do ideário de cultura nacional proposto pelo escritor e pelo próprio Movimento Modernista. Debates esses que foram discutidos e interpretados “regionalmente”.

Mesmo não dispondo de material de estudo, como livros sobre artistas, os membros do atelier já tinham algum conhecimento. Alguns conheciam um pouco da obra impressionista de *Edgar Degas*, da obra fauvista de *André Derain*, da obra expressionista de *Amadeo Modigliani*. Entretanto, Silva (1982) diz que, num dado momento, o grupo parecia estar dividido em dois mundos: de um lado, a presença da obra do mexicano Diego Rivera; de outro, uns poucos filiados à Escola de Paris. De maneira que havia um descompasso entre o eixo hegemônico Rio/São Paulo e Recife. José Cláudio acrescenta que:

[...] para Abelardo houve apenas coincidência entre os seus próprios ideais e dos muralistas mexicanos, mas para mim e outros creio que a história começou mesmo com o livro de Rivera, naturalmente incrementado pelo entusiasmo de Abelardo. Mesmo os mais próximos da tendência francesa, interessados em formalismo, não ousavam pintar outro assunto que não fossem figuras do povo [...](1982, p.21).

O interesse por uma arte baseada na temática do homem do povo envolvia não apenas as manifestações culturais. Estavam também relacionadas às diversas atividades do cotidiano, como espaços de feiras, trabalhos do campo, xangôs, vaqueiros, ambulantes, estivadores, crianças pobres, festas populares, como figuras de maracatu, caboclinho, passistas de frevo. Esse era o foco dos artistas.

Todo o interesse por essa temática que desejava enaltecer ou evidenciar a camada proletária remete-nos ao *Neorrealismo*, movimento artístico, literário e filosófico, surgido em Portugal, entre os anos 30 e 50, que foi a principal oposição ao modernismo oficial, sendo as Exposições Gerais de Artes Plásticas realizadas pela Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA). Inspirado no materialismo dialético, o movimento procurava representar e dar voz aos anseios das camadas proletárias. O seu comprometimento com a transformação humana e a articulação entre o

individual e o coletivo são alguns dos traços que caracterizam as obras neorrealistas.

A estética do neorrealismo trouxe discussões em relação à forma e ao conteúdo, enfatizando a mensagem simples e direta comunicada pela obra de arte, fosse na literatura, na música, no cinema ou na pintura. Aos artistas foi exigida uma espécie de prevalência do conteúdo, buscando assim uma maior conscientização política e social. Particularmente, a pintura esteve ligada às questões de caráter social e de denúncia.

O Muralismo mexicano e as obras dos artistas protagonistas da pintura mural: Diego Rivera, José Clemente Orozco e Davi Alfaro Siqueiros, se tornaram referenciais para os neorrealistas portugueses. Seus trabalhos exaltaram o povo mexicano e valorizaram seu esforço na luta pela liberdade, em contraposição ao colonialismo.

No Brasil, Cândido Portinari, também referência para o Brasil e os portugueses, registrou os grandes acontecimentos sociais e históricos que marcaram a época, por meio da pintura figurativa. Entre seus trabalhos importantes, estão as telas *O Café*, de 1935, que apresenta uma temática de trabalho rural, exposta no Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, e a obra *Os Retirantes*, que mostra uma assimilação expressionista, apresentando a tragédia dos povos nordestinos.

Os anos 50 foram considerados o auge da modernidade em Pernambuco. Suas ideias estavam presentes no cotidiano dos artistas e nos debates em que se discutiam as ideias modernas. Abelardo da Hora estava intimamente ligado aos ideais de Gilberto Freyre, e este se tornou forte referência para o que se produzia no *Atelier Coletivo*. Nas palavras de José Cláudio²⁰: “[...] eles queriam fazer arte para o povo, para que o povo compreendesse.” Sobre os ideais de Abelardo e a produção realizada no Atelier Coletivo, Rosenberg (2003, p.18) acrescenta que:

Abelardo estimulava seus alunos na produção de uma obra artística vinculada à realidade do povo. E promovia sessões de “pose rápida” em feiras, terreiros de xangô, mocambos. Visitavam os locais de trabalho da população mais pobre, frequentavam festas populares, viajavam pelo interior do Estado, se entrosavam com cantadores e escritores de cordel.

²⁰ Entrevista com o artista em março de 2012.

Essas discussões, como vimos, permearam os ideais de intelectuais e artistas que decidiam enfatizar uma revalorização das preocupações sociais. O artista Wellington Virgolino, em entrevista a José Cláudio, lembrando o seu período de vivência no Atelier Coletivo, comenta que:

[...] a problemática social nos chegou antes por influência mexicana que por Portinari, quem, aliás, naquela época, andava brigando com o Partido, e nós aqui não conhecíamos nada de Portinari, nunca víamos coisas suas. Em compensação chegara-nos às mãos, nem sei através de quem, um livro sobre Rivera, que muitos nos impressionou [...](SILVA, 1978).

Como temos visto, o livro de José Cláudio sobre o *Atelier Coletivo* reuniu muitas informações sobre o espaço, as atividades realizadas e registradas durante os anos de sua existência. Registros em jornais da época, como *Diário da Noite*, *Jornal do Commercio*, *Folha do Povo*, *suplemento do Diário de Pernambuco*, *Última Hora*, foram citados e relacionados aos anos nos quais as notícias foram publicadas.

O artista Wilton de Sousa²¹, que participou ativamente do atelier, conseguiu cuidadosamente coletar e conservar recortes de alguns desses jornais, com notícias sobre o *Atelier Coletivo*, as atividades realizadas e sobre o seu percurso como artista. Tivemos a oportunidade de ter acesso ao seu arquivo particular.

Notícias referentes aos cinco anos de existência da sociedade de arte e sobre o *Atelier Coletivo*, ambos fundados por Abelardo da Hora²², foram destaques nos principais jornais da época. Uma retrospectiva sobre o cotidiano do grupo como centro principal de artistas plásticos de Pernambuco, a repercussão dos trabalhos que eles desenvolveram com um “sentido puramente popular”²³ e com uma temática que procurou: “[...] fazer arte para o povo, principal e preferencialmente baseada em motivos de nosso riquíssimo folclore”²⁴.

Os artistas do atelier também foram citados como “loucos”: “[...] as ‘deformações’ e os ‘monstregos’ que tanto mal causam aos espíritos mais conservadores”, “[...] se entregam de corpo e alma à pintura dos contornos

²¹ Artista que também participou do Atelier Coletivo e irmão do artista Wellington Virgolino.

²² Artigo intitulado: “SOCIEDADE DE ARTE MODERNA”, sem informações sobre dia, mês e ano.

²³ No *Diário da Noite*, de 1953, mês não identificado, com artigo intitulado: “Sociedade de Arte Moderna do Recife: Onde os Artistas e as Artes se Unem”.

²⁴ *Diário da Noite*, de 10/09/1953, artigo intitulado: “Muito trabalho e entusiasmo no ATELIER COLETIVO DE ARTE”, com subtítulo: “Lutando com dificuldades de toda espécie, uma porção de rapazes trabalha em busca da verdadeira expressão de Arte – o atelier mais original do Recife”.

extravagantes”, comparando-os com artistas aristocratas. Em “Os Loucos da SAMR”, o artigo refere-se a: “[...] Homens que talvez estejam escrevendo com linhas tortas a história certa da pintura dos nossos dias”²⁵.

Podemos observar que o grupo dos artistas se destacava por suas atividades e deixou marcas para a história da arte local.

Vale ressaltar, notícias sobre a única exposição do Atelier Coletivo: “Exposição de Arte Moderna” e “PINTURA – A propósito da Exposição de Arte Moderna do Recife”²⁶, assinado E.V.F., que descreveu sobre a Sociedade de Arte Moderna:

[...] devemos considerar a preocupação dos artistas quando escolheram, com grande felicidade, motivos regionais. [...] sobretudo porque procuraram nestes motivos de folclore pernambucano, pela sua proximidade, pelo seu mais eficiente domínio, trazê-los como fundamento de seus trabalhos. [...] A criação não está no desejo do artista mas, na ação animada pela expressão-vida e que não pertence a ninguém. Neste caso, é claro, o verdadeiro artista tem que se entregar, de corpo e alma, a própria criação.

A única exposição do grupo, realizada no Sindicato dos Comerciários, na Rua da Imperatriz, cita os nomes dos artistas que dela participaram, inclusive o de **José Cláudio da Silva**. “A mostra vem sendo grandemente visitada e vem provocando os melhores encômios em nosso meio artístico”. E sobre o 13º Salão do Estado²⁷, a página de Arte dirigida pela jornalista Ladjane Bandeira apresentou uma pequena retrospectiva da história dos salões em Pernambuco e trouxe uma imagem da obra intitulada “Crime”, do artista José Cláudio, a qual recebeu Menção Honrosa.

O artista José Cláudio foi relevante para o atelier, e vice-versa. Sua participação, mesmo que intercalada por viagens e cursos fora da cidade e do Estado, promoveu diálogos importantes e deixou heranças.

Os artistas do *Atelier Coletivo*, movidos pelo desejo de aprender, focaram suas ideias e pensamentos e imprimiram nos seus trabalhos o resultado de um sentido de coletividade, sem esquecer que o individual era reflexo do todo e tão importante quanto. As ideias trazidas, repensadas e discutidas formaram as características do grupo, que, segundo o artista Wilton de Sousa: “[...] onde

²⁵ Jornal, *Correio do Povo*, de 05/08/1954.

²⁶ Ambas do jornal, *Folha da Manhã*, de 26/06/1954 e 08/07/1954, consecutivamente.

²⁷ O *Diário da Noite*, de 1954, publica sobre o “13º Salão De Pintura E Escultura Do Estado”.

transmitiam, vivamente, a pureza de suas linhas, cores e conteúdo, onde a vida brasileira se fingia a pernambucana”. Para ele, o período vivido no atelier foi:

[...] nossa melhor forma de vida, procurávamos, através de estudos e pesquisas atender à nossa vontade; realizar uma arte sem subterfúgios, longe de quaisquer “ismos”, dentro de um rótulo, onde mostrasse a nossa forma humilde de ser, de viver entre os povos e suas raízes e influências. Aprendi a viver tendo o povo como melhor forma de inspiração.²⁸

E Abelardo descreveu, com certa nostalgia:

Procurei sempre imprimir e preservar as características de uma Arte brasileira, vi desde cedo que era na cultura popular que residia o mais forte elemento dessa característica a preservar e, ao mesmo tempo, de pesquisar e fundir ao movimento artístico e intelectual, o que gerou todo o movimento conhecido no Brasil inteiro – nas Artes Plásticas, Teatro e Música com valores saídos do M.C.P.²⁹ e dos C.P.C.³⁰, sendo o Atelier Coletivo dos mais fortes” (SILVA, 1982, p.30).

A experiência consolidou o espaço conquistado pela arte moderna no cenário local e formou uma nova geração integrada de artistas, que deixou marcas e características de uma produção que refletiu conquistas e descobertas. Esse momento foi de grande importância para a história dos artistas recifenses, particularmente. Quando nos referimos, nos estudos e nas pesquisas, sobre a história das artes em nossa cidade e em Pernambuco, aquele momento, aquele espaço e aqueles artistas são mencionados com um reconhecimento significativo, uma contribuição para o desenvolvimento para o meio artístico, para a pesquisa e historiografia da Arte.

²⁸ Entrevista com o artista, em janeiro de 2013.

²⁹ MCP – Movimento de Cultura Popular, fundado por Abelardo da Hora, fins dos anos de 1950.

³⁰ CPC – Centro Popular de Cultura, movimento igual ao MCP, fundado com o apoio da UNE (União Nacional dos Estudantes).



3 CATALOGAR É PRECISO

“A arte é a linguagem natural da humanidade.”

Fayga Ostrower

O percurso artístico de José Cláudio vem sendo colocado em evidência por um trabalho que traz uma pesquisa que revela seu envolvimento com a pintura, focado nas cenas do cotidiano e pela presença do folclore pernambucano. Durante alguns anos, paralelamente à sua obra pictórica, ele decidiu registrar fatos e descobertas acerca de suas pesquisas e experiências com a sua prática. Seus textos biográficos são de grande riqueza e contam sua história melhor do que ninguém. Como vimos anteriormente, o seu livro *Memória do Atelier Coletivo* conseguiu resgatar informações fundamentais sobre o espaço, o cotidiano, a vivência dos artistas que ali passaram e suas reflexões, a relação que o grupo estabeleceu com a arte e o legado deixado para a História da Arte em Pernambuco.

Percebemos nitidamente que a sua participação no atelier teve importância essencial para a sua experiência como artista, proporcionando-lhe um espaço para criar, onde pudesse se expressar e dar início às suas buscas. Sua necessidade de registrar, de contar suas histórias, revelou seu reconhecimento para com o grupo. Embora o livro reúna dados documentais e depoimentos bastante pontuais dos artistas, José Cláudio se referiu poucas vezes ao seu fazer artístico. Não encontramos um maior aprofundamento relacionado às suas obras produzidas naquele período. Ele não se preocupou em catalogar nada do que produziu naquela época, nem mesmo depois, deixando por muito tempo essa documentação sobre sua obra esquecida.

Como vimos anteriormente, embora José Cláudio tenha realizado muitos experimentos fora da cidade, estes nos interessaram também, a fim de identificar e integrar aspectos que estão presentes na sua dinâmica poética, que fizeram parte do seu *modus operandi*, o contexto onde estava inserido e as relações sociais que o fizeram refletir sobre suas escolhas. Dessa maneira, recuperamos, catalogamos e descrevemos essas obras para uma apreciação minuciosa, por meio de um processo analítico estético/artístico baseado na proposta do historiador Michael Baxandall e com algumas contribuições de outros como Alberto Manguel, autores que também se dedicam à análise de imagens.

Nessas obras, buscamos identificar e reconhecer em seus elementos estilísticos e de composição, particularidades que revelem e representem as ideias discutidas e compreendidas naquele momento, como foram processadas as relações dentro e fora do atelier; o contato com as tendências artísticas da arte

moderna surgidas no início do século XX na Europa; e aspetos de modernidade que também estavam se consolidando na história do Recife e de Pernambuco.

O contexto social e político sempre fez parte das vivências e das práticas do grupo. Os acontecimentos surgidos pela própria dinâmica, as ideias debatidas, trazidas pelos artistas e intelectuais que frequentavam o atelier, foram transformando e reconfigurando a formação de cada um individualmente e coletivamente ao mesmo tempo. A história da arte moderna em Pernambuco tem em seu percurso momentos significativos que deixaram marcas de artistas e grupos comprometidos com a arte. Desde o início da década de 1920, o cenário artístico e sócio-cultural vinha se transformando. A partir daí, essa manifestação foi reconhecida na produção artística modernista dos anos 1930, 1940 e início da década de 50.

José Cláudio estava no lugar certo, na hora certa. As aulas de desenhos inspirados pela paisagem de Ipojuca, dentro e fora do Atelier, os debates informais no barzinho ao lado rompendo a madrugada e inúmeros experimentos coletivos e individuais marcaram todos os artistas e significativamente José Cláudio. Um desses momentos de aprendizado, de troca no fazer artístico, foi lembrado por Wilton de Sousa, citado por (SILVA, 1982, p.75):

Todos entusiasmados se iniciavam nos seus trabalhos, desejosos em desenvolvê-los, em companhia dos colegas. De um lado Ionaldo desenhava, do outro Samico com uma calma extraordinária e dono de um bonito desenho, se propunha a pintura. Às vezes se irritava e queria abandoná-las. Surgia Abelardo da Hora, Zé Cláudio, que num diálogo franco procuravam mostrar o que existia de positivo nos trabalhos de Samico. Muitas vezes Samico pintava sobre uma pintura que fizera anteriormente e não gostara. Isso acontecia normalmente entre todos os artistas. Até mesmo quando eram impulsionados para fazer um outro quadro e não tinha tela. Resolviam saciar o desejo e pintavam sobre um trabalho anterior. Às vezes perdendo um bom trabalho. Mas a vontade de pintar era tão grande que se chegavam a descobrir milhões de defeitos, com o pretexto de matar a fome – a pintura.

Podemos perceber como o trabalho foi realizado em coletividade e reciprocidade na dinâmica do grupo do atelier. Conforme Baxandall (2006), para a construção do conhecimento e o desenvolvimento de um trabalho, a experiência cotidiana, descobertas e reformulações fazem parte do processo. A experiência permitindo erros e acertos aumenta a intimidade com o trabalho e favorece mudanças e apropriações de outros caminhos. Ele acrescenta ainda que:

[...] pintar um quadro tende a ser um processo de contínuo desenvolvimento no curso de revisões e correções. [...] A compreensão dessa dimensão de processo, de reformulação, descoberta e resposta ao contingente, ao acaso, enquanto o pintor aplica seus pigmentos, é muitas vezes de grande importância para a apreciação de um quadro e para o conhecimento de evolução e da mudança histórica dos estilos artísticos (BAXANDALL, 2006, p.106).

Para José Cláudio, o que importava naquele momento era experimentar, sentir, corresponder aos ensinamentos de Abelardo da Hora. O contexto cultural promovido pelas pesquisas críticas, temáticas e estilísticas parecia querer dialogar, permitindo-se seguir suas próprias ideias ou seguindo à risca a proposta temática, por exemplo. As intenções estavam associadas ao esforço diante das limitações formais, à temática proposta para atender ao povo. Isso era bastante claro.

José Cláudio, naquela época, não tinha muita ciência de que sua obra estava sendo configurada em um determinado meio e que refletia aspectos que se somavam às suas particularidades, ao seu modo individual, numa relação de troca entre ele, a obra, o meio e o público, o que, conseqüentemente, proporcionou uma maior visibilidade de seu trabalho. A sua contribuição como artista, vai além de suas intenções, marca um momento histórico, que inscreve sua obra numa experiência estético-histórica, que busca interpretar as formas modificadas pela própria experiência social.

O mapeamento cronológico inserido numa lógica histórica facilitou muito a identificação das obras. Com as entrevistas concedidas a esta pesquisadora, José Cláudio foi resgatando, nas suas lembranças, datas, acontecimentos e obras. Muitas das suas obras foram doadas a pessoas conhecidas, familiares, espaços de artes, museus.

Para a apreciação no estudo mais profundo da obra, buscamos enfatizar os aspectos que expressassem atitudes e posicionamentos compreendidos no seu contexto. A representação visual trouxe elementos que permitiram uma leitura da imagem, da forma, dados referentes à gramática própria da imagem, que segundo Alberto Manguel (2001, p.27):

O que vemos é a pintura traduzida nos termos da nossa própria experiência. Conforme Bacon sugeriu, infelizmente (ou felizmente) só podemos ver aquilo que, em algum feitio ou forma, nós já vimos antes. Só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis, assim como só

podemos ler em uma língua cuja sintaxe, gramática e vocabulário já conhecemos.”

A obra de arte, compreendida aqui como imagem, apresenta uma narrativa e, mesmo com a intenção dada pelo artista, que já traz uma história, nossa percepção também vai buscar suas interpretações naquela representação e pode ir além do campo visual, extrapolando os próprios limites da composição. Esse acontecimento se refere a nossa experiência estética, um momento em que estamos diante da nossa própria história. Maguel (2001) complementa esse pensar dizendo:

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável. [...]o diálogo que uma pintura ou escultura trava com outras pinturas e esculturas, de outras culturas e de outros tempos (MANGUEL, 2001, p.28).

Diz ainda Baxandall (2006, p.31): “Nós não explicamos um quadro, explicamos observações sobre um quadro [...]”; “[...] a explicação se torna parte de uma descrição maior do quadro, ou seja, uma forma de descrever coisas nele que seriam difíceis de descrever de outro modo [...]”. Nesse sentido, buscamos compreender e desenvolver o estudo das obras. Um olhar que pudesse apreciar, acolher e captar informações.

Encontramos na produção de José Cláudio, do período analisado, pinturas e desenhos. Catalogamos de maneira a apresentar informações de caráter documental e também uma leitura situada em um percurso histórico.

A configuração da catalogação traz uma dinâmica onde as identificações mais específicas de cada obra estão dispostas a fim de possibilitar a compreensão de maneira mais simples e direta. É importante enfatizar que as especificações nem sempre são iguais em cada obra. Ela depende dos dados que foram encontrados. Propomos uma leitura da imagem e o histórico desta. Contaremos, portanto, com um título denominado pelo autor; Identificação da obra; Descrição da obra/leitura e aproximações; Bibliografia sobre a obra.

3.1 PINTURA

*“Embora pintura seja ‘cosa mentale’,
o cérebro está muito misturado com
as tripas, as pernas, os sentidos, o coração.
Eu mordo cada canto do quadro
sem me importar com o resto [...]”*

José Cláudio



3.1.1 *Moça no Atelier*

1952. Óleo sobre Eucatex, 52 x 45 cm.
Assinada e datada embaixo à esquerda:
"José Cláudio 52", Recife.
Acervo próprio. Fig. n.1.

A obra *Moça no Atelier* foi definida por José Cláudio, como a primeira obra de pintura realizada no período do *Atelier Coletivo*. A composição apresenta, no primeiro plano, uma figura feminina com um vestido branco sentada numa cadeira. Pela posição do seu corpo, parece estar posando para o artista. A perspectiva da composição faz com que nosso olhar se volte para o segundo plano, que traz parte de um cavalete num tom mais 'esfumado', e logo em seguida leva nosso olhar para a 'moça'. Embora estejam definidos os componentes distribuídos na tela, eles parecem estar 'soltos' no espaço, envolvidos por uma mancha em tons de verde.

Em seus estudos, José Cláudio apresenta assimilações de diversos artistas e tendências. Esse trabalho traz relações com a obra de Vicente do Rego Monteiro, pela densidade e volume dos objetos definidos nos espaços, como se quisesse se desprender dos planos. Podemos também fazer referência ao artista francês Fernand Léger pela sua característica voltada para as tensões da paisagem industrial e da sociedade moderna. As cores, azul, verde e amarelo, identificadas, serviram para enfatizar formas e volumes.

Bibliografia:

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. disponível em:
<<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/.../index.cfm?...obras...>>

José Cláudio da Silva, *Memória do Atelier Coletivo*. Recife 1952-1987. Recife: Artespaço: 1982.



3.1.2 *Duas Camponesas de Azul*

1953. Óleo sobre Tela, 1 m x 60 cm.
Assinada e datada embaixo à direita:
“José Cláudio 53”, Recife.
Acervo próprio. Fig. n.2.

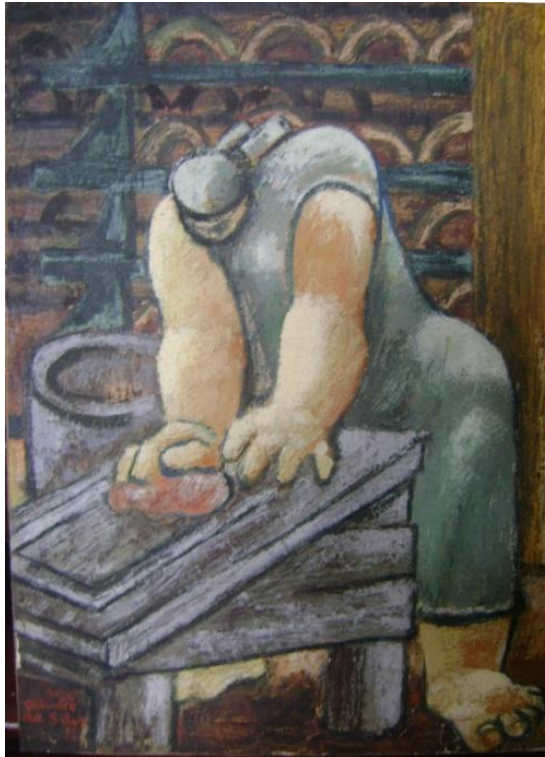
A obra *Duas Camponesas de Azul* se encontra como a segunda produção em ordem cronológica. José Cláudio afirma que esse trabalho foi produzido antes de sua ida para a Bahia. Embora mais desgastada pela ação do tempo, percebe-se que, nesse trabalho, o artista apresenta uma maior demonstração de intimidade técnica que na obra anterior, decorrente dos seus exercícios. Segundo ele:

“[...] uma tela era utilizada várias vezes, uma pintura por cima de outra [...]”.

Isso se devia à carência de materiais no atelier. Essa composição apresenta, como o próprio título diz, duas figuras femininas em primeiro plano, que parecem idênticas, localizadas no centro da tela, chamando a nossa atenção para os vestidos de cor azul, para o volume de seus corpos e o movimento que elas ensaiam fazer. Ao redor, cores ora mais fortes, ora mais esfumadas compõem o segundo plano. Nesse trabalho, podemos fazer uma relação com a proposta cubista que ele teria tido por meio de Cândido Portinari, no que diz respeito, por exemplo, a técnica.

Bibliografia:

José Cláudio da Silva, *Memória do Atelier Coletivo*. Recife 1952-1987. Recife: Artespaço: 1982.



3.1.3 Amassando Barro

1953. Óleo sobre Tela, 79,1 x 60,3 cm.
Assinada e datada embaixo à esquerda:
“José Cláudio da Silva 53”, Recife.
Acervo próprio. Fig. n.3.

A obra *Amassando Barro*, conhecida também por *Oleira*, é outro exemplo desse período. Essa obra também foi produzida antes da ida do artista à Bahia. Podemos observar que aqui a figura humana se encontra no centro da tela, sempre em primeiro plano, levando o nosso olhar a captar o movimento proposto pela atividade do operário. Os braços e os pés são enfatizados.

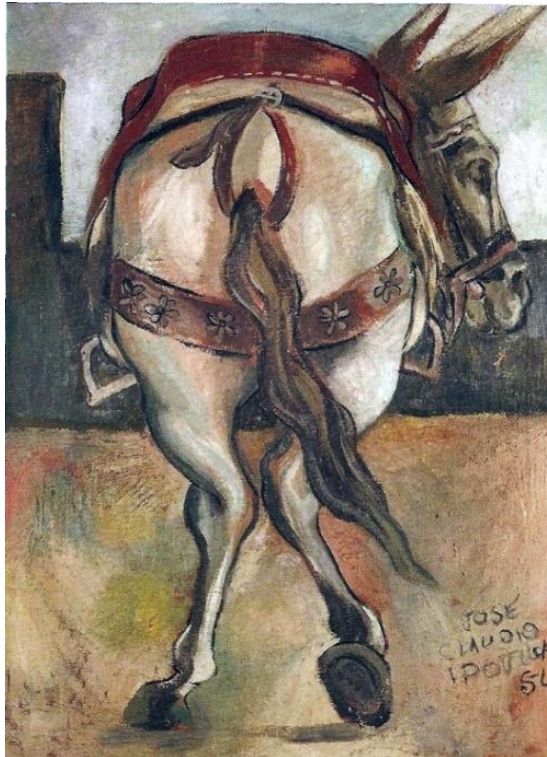
Esse trabalho apresenta uma pigmentação de tons mais diluídos entre si, embora em determinadas partes as cores sejam mais puras. Os contornos são mais definidos e valorizam a volumetria do corpo e do espaço. Há uma apropriação do cubismo, também presente em Vicente de Rego Monteiro e em Cândido Portinari. A temática apresentada também faz relação com as obras de Cândido Portinari.

Bibliografia:

Aracy Amaral. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. 3ª Ed. – São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. disponível em:
<<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/.../index.cfm?...obras...>>

José Cláudio da Silva, *Memória do Atelier Coletivo*. Recife 1952-1987. Recife: Artespaço: 1982.



3.1.4 Burro

1953. Óleo sobre Tela, 79,1 x 60,3 cm.
Assinada e datada embaixo à direita:
“José Cláudio, Ipojuca 54”, Recife.
Doador (irmã, Maria Lucia). Fig. n.4.

A quarta obra traz um burro – asno ou burro, também chamado jegue, jerico, como ponto central do quadro. Animal da família dos equinos, característico da região e muito utilizado pelo homem da zona rural nas suas atividades diárias. Podemos observar que o burro é representado na tela com a parte traseira voltada para o observador e sua cabeça levemente virada para o lado, como que se sentisse observado. A definição do corpo parece apresentar proporções coerentes com a realidade. Não vemos as patas dianteiras, no entanto, no contexto percebemos a ideia de um movimento sutil, como se estivesse cavalgando lentamente.

Entre as cores aplicadas, surgem manchas e tons de um marrom terroso. O amarelo, o vermelho e o verde aparecem diluindo-se nessas manchas, proporcionando uma leve movimentação. Aliadas à escolha das cores, as pinceladas apresentam uma gestualidade expressiva que nos faz retomar as obras dos artistas mexicanos Rivera, e Siqueiros.

Bibliografia:

José Cláudio da Silva, *Memória do Atelier Coletivo*. Recife 1952-1987. Recife: Artespaço: 1982.



3.1.5 Crime

1954. Óleo sobre Tela.
Trabalho não assinado
Localização não identificada. Fig. n.5.

Segundo José Cláudio, essa obra foi escolhida para o 13º Salão de Pintura do Museu do Estado, em 1954, e foi premiada. No entanto, ele não se recorda mais de sua localização. Acreditamos que se perdeu com a cheia do Rio Capibaribe, no Recife, em 1975, que atingiu boa parte da cidade, invadiu residências, órgãos públicos e diversos outros estabelecimentos e destruiu inúmeros documentos e patrimônios.

Essa imagem, não muito boa, foi encontrada na *Página da Arte*, espaço midiático dirigido pela jornalista Ladjane Bandeira. Foi a única visualização que tivemos da obra.

Bibliografia:

Catálogo do Salão de Pintura. Museu do Estado de Pernambuco – MEPE, acervo. Pasta: **José Cláudio**.

Ladjane Bandeira, *Página da Arte*, 13º Salão de Pintura e Escultura do Estado. Recife, 1954.



3.1.6 Juvenal e o Dragão

1955. Óleo sobre Tela, 93 x 71 cm.

Assinada e datada embaixo à esquerda:

“Juvenal e o Dragão, José Cláudio, Bahia, jan. 55”.

Localização: Coleção Mirabeau Sampaio. Fig. n.6.

Essa obra foi doada a Maria Sampaio, filha de Mirabeau Sampaio e, segundo José Cláudio, deve estar com o irmão de Maria, Artur.

Obra com uma forte expressão e equilíbrio bem resolvidos entre as figuras representadas. Apesar do tamanho, o dragão, que está mais ao centro, divide a sua atenção com o homem que o esfaqueia pelo pescoço e um cachorro que o ataca. Todos parecem compor o primeiro plano do quadro. No segundo plano, uma paisagem que faz lembrar terra de barro com uma perspectiva meio fragmentada. Cores fortes e mais definidas, inspiradas, possivelmente, nas obras dos artistas mexicanos, fortalecem a intenção do tema como elemento visual predominante.

A imagem narra uma história entre um homem, que se chama Juvenal, e um dragão. Imagens bem fantasiosas realizadas com verossimilhança. Contar histórias também se tornou recurso estilístico naquele momento, focando a temática para uma compreensão maior por parte do povo. Uma educação pela arte.

Bibliografia:

José Cláudio da Silva, *Memória do Atelier Coletivo*. Recife 1952-1987. Recife: Artespaço: 1982.

3.2 DESENHO

*“No desenho, [...] a grande influência
foi a de Arnaldo Pedroso d’Horta, meu maior amigo.
Através dele, enveredei por um desenho
ultraelaborado e introspectivo.”*

José Cláudio



3.2.7 S/ título

1953. Nanquim, (dimensões não identificadas)
Assinada e datada embaixo à direita:
“José Cláudio 53”, Recife.
Localização não identificada. Fig. n.7.

Podemos perceber, pela composição e pelo traço, uma relação com características que nos remetem a trabalhos de Portinari e mesmo aos desenhos de Abelardo da Hora, que por sua vez tem influências de outros artistas e tendências, como os muralistas mexicanos, por exemplo. O desenho apresenta três componentes: uma figura feminina em primeiro plano; em segundo plano, do lado direito, em maior tamanho em relação aos outros, uma figura possivelmente masculina; e uma menor do lado esquerdo, que pode ser identificada como uma criança, e todas carregando algo nas costas.

O trabalho nos traz uma forte expressão, mesmo com poucos traçados, sugerindo um movimento lento, porém firme em sua atitude. Podemos fazer uma relação, também, por sua aproximação com a temática com os trabalhos dos artistas neorrealistas, pois as questões de caráter social e denúncia eram o foco de suas representações.

Bibliografia:

José Cláudio da Silva, *Memória do Atelier Coletivo*. Recife 1952-1987. Recife: Artespaço: 1982.



3.2.8 Sem título

1955. nanquim sobre papel, 35,4 x 31,2
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Doação – O Estado de S. Paulo.
 Acervo MAM – SP, Fig. n.8.

O desenho apresenta uma figura feminina. Em sua composição, seu cabelo chama a nossa atenção com a movimentação dada pelas linhas que o compõem. Linhas curtas, grandes, retas, curvas e sinuosas. Surge, em contraste, um olhar fixo, numa direção voltada para cima, fazendo com que o nosso olhar se prolongue pelo nariz e chegue até a boca.

Segundo José Cláudio, esse desenho foi feito para a ilustração do Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, na década de 1950. Para o artista³¹, esse trabalho apresenta:

“Influências de uma exposição de Aloísio Magalhães, no Museu de Arte Moderna, na Rua 7 de Abril, intitulada ‘A aventura da linha’.”

³¹ Após anos distante desses trabalhos, José Cláudio identificou-os e fez alguns comentários sobre alguns deles. Em seguida, apresentamos esses escritos, acompanhando seus trabalhos.

José Cláudio citou Aloísio Magalhães, pintor, gravador, designer, considerado pioneiro nas artes gráficas do Brasil, por encontrar nas composições a presença da linha como suporte para a criação de seus trabalhos gráficos.



3.2.9 Sem título

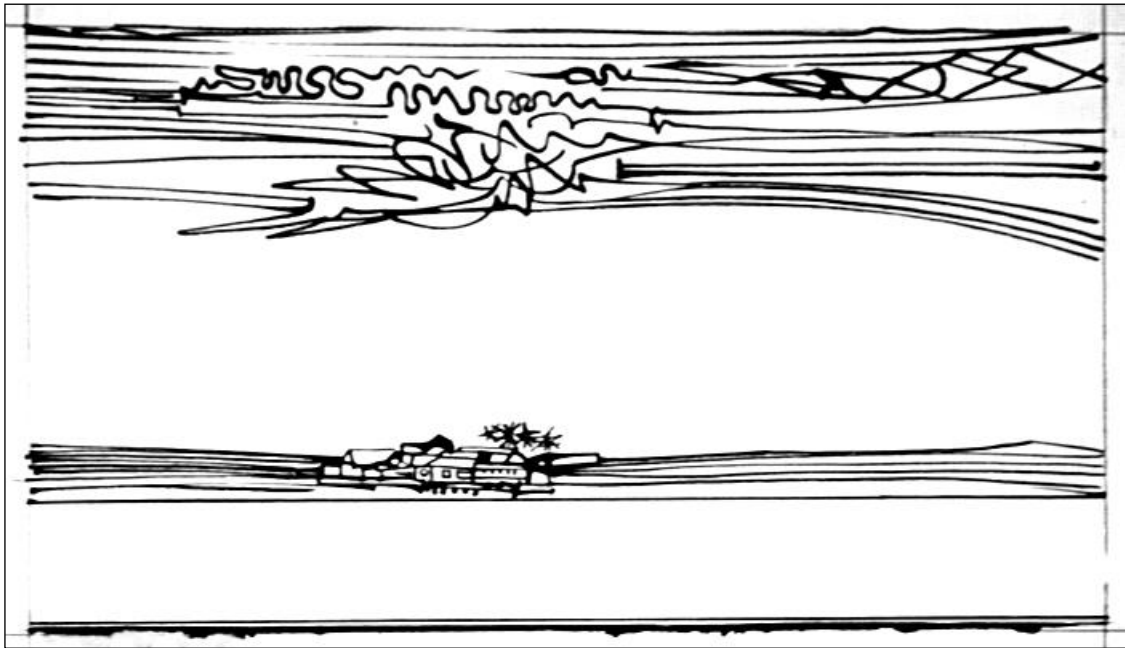
1955. nanquim sobre papel, 16,2 x 26,3
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Doação – O Estado de S. Paulo.
 Acervo MAM – SP, Fig. n.9.

Desenho expressivo composto por linhas espessas, pontiagudas, mistas. Em sua construção, ora ressalta a parte superior, ora a parte inferior, revelando uma preocupação cuidadosa nos estudos de proporção, como vemos nessa série de três paisagens que se seguem. Na proposta do desenho, o artista procurou dar um equilíbrio onde a paisagem urbana foi se transformando entre um céu com nuvens em movimento e um vasto horizonte.

José Cláudio afirma que:

“É a partir desses desenhos que passei a fazer desenhos de bico de pena abstratos”.

O artista fez esse comentário em um momento de entrevista, quando obteve contato com esses trabalhos depois de um longo tempo.



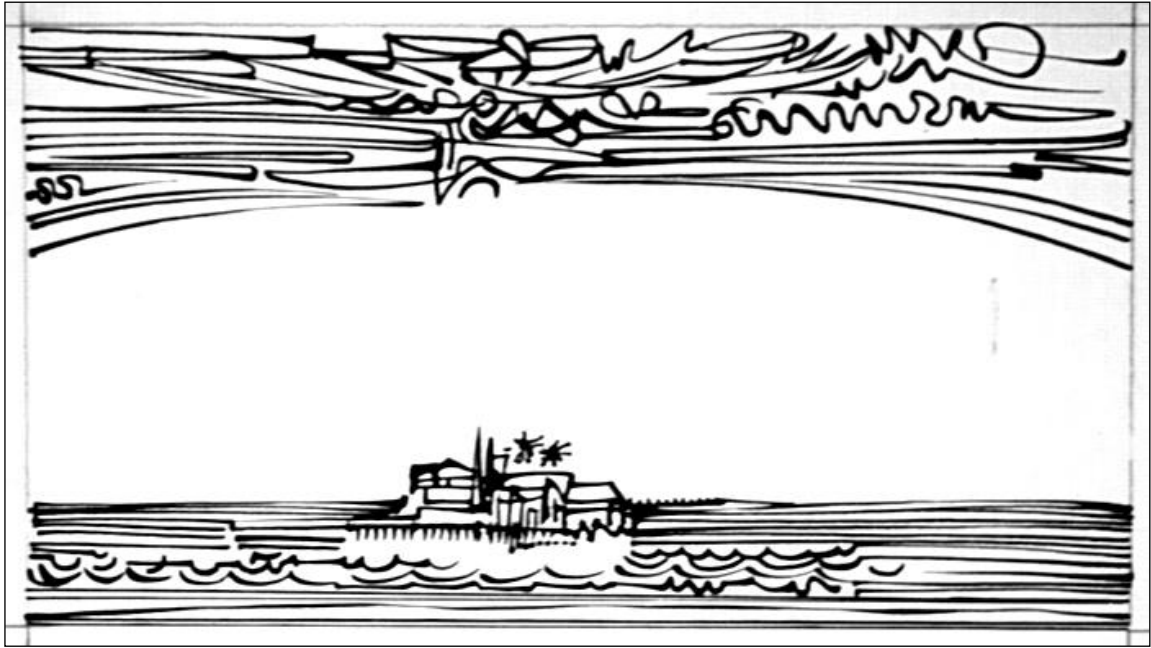
3.2.10 Sem título

1955. nanquim sobre papel, 15,9 x 26,4
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Doação – O Estado de S. Paulo.
 Acervo MAM – SP, Fig. n.10.

Nesse desenho, a paisagem apresenta menor proporção em relação à paisagem anterior. As poucas linhas retas que acompanham o desenho no plano mais central acabam dando maior espaço ao horizonte. Na parte superior, as linhas retas, quebradas, curvas e sinuosas definem um céu mais espesso.

Na sua composição geral, o desenho mostra uma figuração menos detalhada, também em relação à proposta anterior.

As cores foram deixadas mais de lado, permitindo que a linha passeasse pelo espaço e construísse a sua própria história.

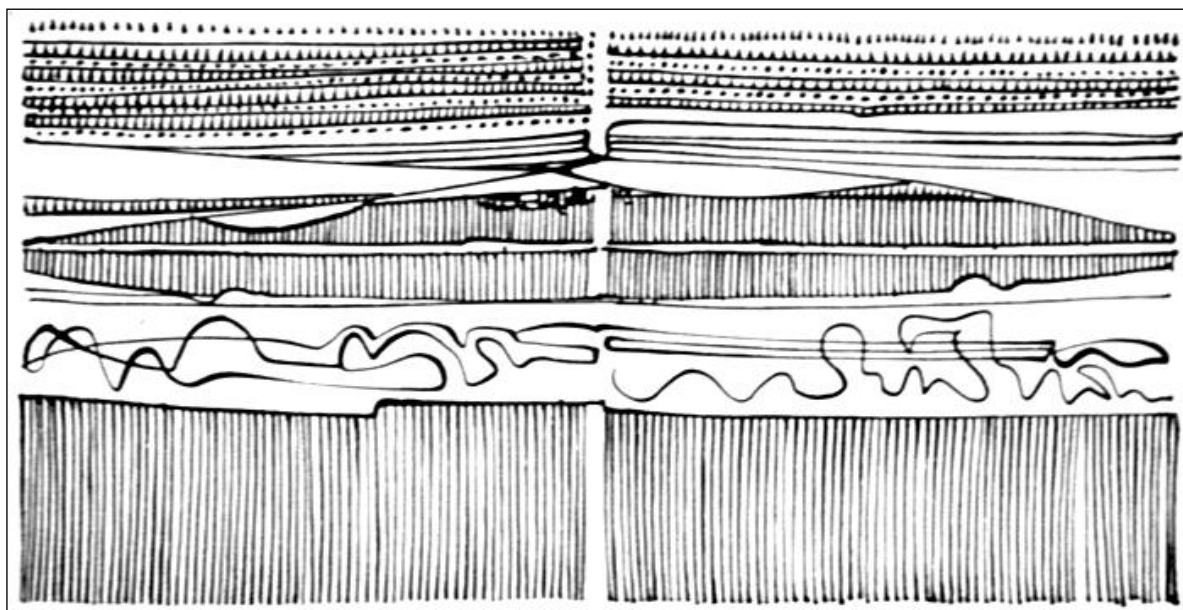


3.2.11 Sem título

1955. nanquim sobre papel, 16 x 26,6
José Cláudio da Silva, São Paulo.
Doação – O Estado de S. Paulo.
Acervo MAM – SP, Fig. n.11.

O terceiro trabalho dessa série traz linhas mais agressivas pelo gesto demonstrado nos traçados. As linhas mais próximas entre si proporcionam um desenho mais denso.

A composição formada, bastante semelhante às anteriores, apresenta um trabalho onde José Cláudio expressa sua dedicação aos estudos de desenho e um maior aprendizado da técnica de nanquim.



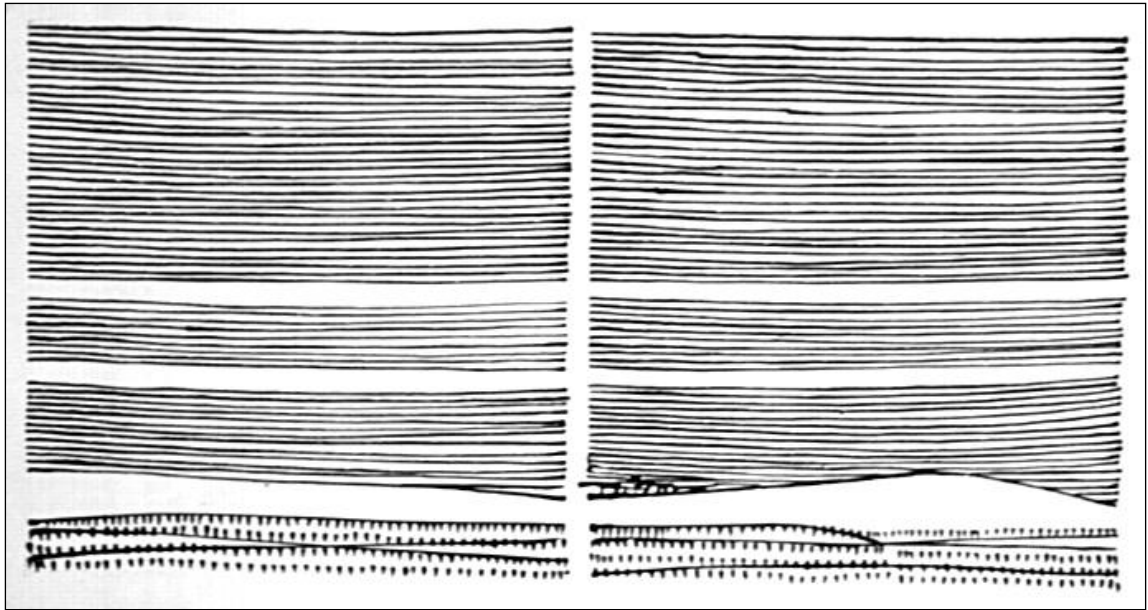
3.2.12 Aventura da Linha

1955. nanquim sobre papel, 15,3 x 26,2
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Doação – O Estado de S. Paulo.
 Acervo MAM – SP, Fig. n.12.

Apresentamos, aqui, um desenho de outra série intitulada *Aventura da linha*, formada por quatro desenhos.

É interessante observar a relação que esse trabalho faz com os desenhos do artista suíço Paul Klee, quando este evidenciou a linha como elemento visual essencial para seu trabalho. José Cláudio buscou também a linha nessas suas pesquisas. Com seriedade, ele se permitiu a experimentos onde seus trabalhos foram se formando de modo a acolher a sua própria composição.

Essa obra traz um trabalho mais vertical, pela utilização de muitas linhas retas nessa posição, enfatizando um novo estudo. Precisamente no centro da imagem, há um espaço que nos dá a sensação de se formarem dois desenhos em um só. E as linhas que surgem mais curvas, sinuosas, em pequenos tamanhos e quase pontos formam uma composição mais abstrata.

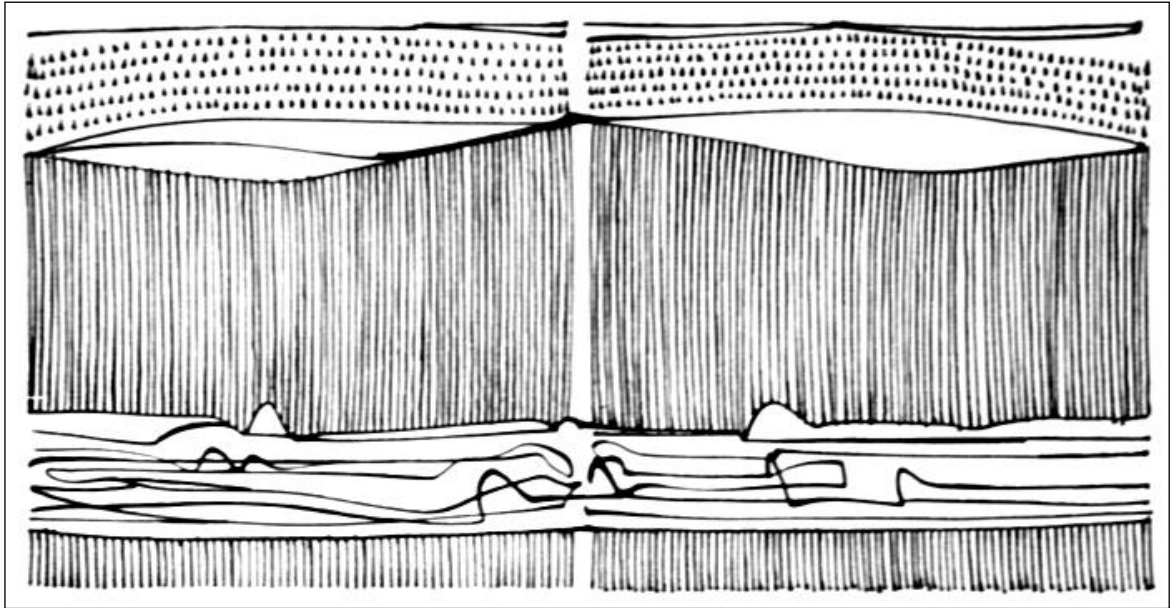


3.2.13 Aventura da Linha

1955. nanquim sobre papel, 14,4 x 24,9
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Doação – O Estado de S. Paulo.
 Acervo MAM – SP, Fig. n.13.

Podemos observar nesse desenho, semelhante ao anterior pela organização das linhas, que a posição horizontal traz uma composição abstrata, no entanto figurativa também, pois vemos uma paisagem que se forma na parte mais inferior da imagem.

A aproximação entre as linhas horizontais enfatiza a intenção da paisagem, embora um espaço formado no centro da imagem proponha a formação de dois novos desenhos.

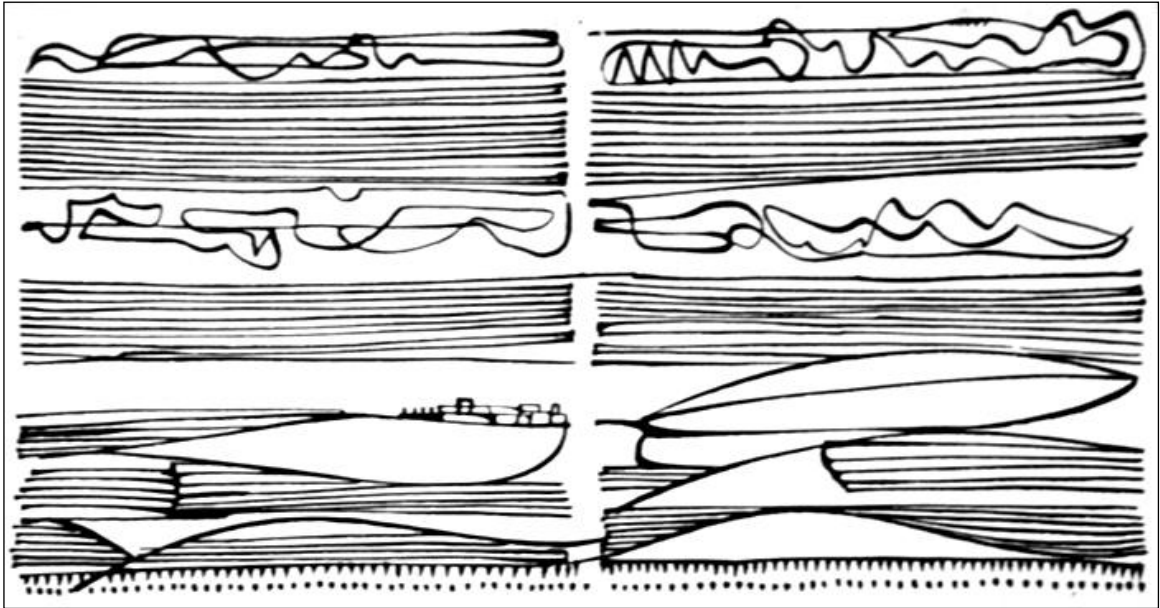


3.2.14 Aventura da Linha

1955. nanquim sobre papel, 15,3 x 27,5
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Doação – O Estado de S. Paulo.
 Acervo MAM – SP, Fig. n.14.

Esse trabalho é bastante semelhante ao primeiro dessa série. Reaparecem as linhas verticais compondo quase todo o desenho. O espaço dado ao centro da imagem também reaparece e forma dois desenhos em um só.

Na parte mais inferior, as linhas retas e sinuosas estão mais soltas, assim como na parte superior, com linhas curvas e diversos pontos, proporcionam uma sensação de volume à composição.



3.2.15 Aventura da Linha

1955. nanquim sobre papel, 14,4 x 26,1
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Doação – O Estado de S. Paulo.
 Acervo MAM – SP, Fig. n.15.

Esse trabalho, que finaliza essa série, também apresenta a mesma estrutura na sua composição. As linhas retas horizontais predominam e formam o desenho em espaços intercalados. Entre elas, linhas sinuosas, quebradas e curvas sugerem uma paisagem na parte mais inferior.

O espaço entre as linhas horizontais reaparece no centro da imagem, dando a impressão de dois ou mais desenhos surgirem, particularmente, nesse trabalho.



3.2.16 Sem título

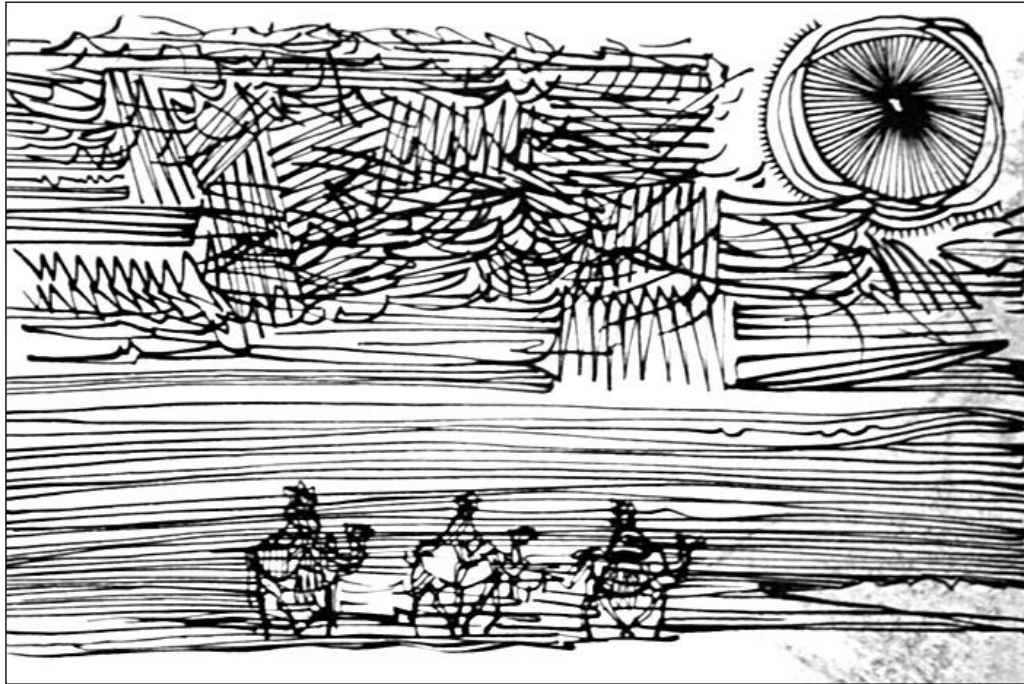
1955. nanquim sobre papel, 18,3 x 25,8
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Doação – O Estado de S. Paulo.
 Acervo MAM – SP, Fig. n.16.

Apresentamos outra série com três trabalhos.

Nesse desenho, na parte inferior do lado direito da imagem, surgem três figuras, ainda não suficientemente nítidas. Aos poucos, essas figuras vão crescendo e tomando conta do desenho. Um sol aparece mais acima, também do lado direito, e chama a nossa atenção pela sua dimensão em relação aos outros elementos.

As linhas que compõem essa composição estão agrupadas, formando espaços mais definidos, embora ainda trazendo certa abstração.

Foi nesse período, em São Paulo, em contato com os artistas Lívio Abramo e Di Cavalcanti, que José Cláudio aprofundou seus estudos de gravura. Podemos perceber com esse trabalho uma aproximação com a técnica.



3.2.17 Sem título

1955. nanquim sobre papel, 17,4 x 25,2
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Doação – O Estado de S. Paulo.
 Acervo MAM – SP, Fig. n.17.

Podemos observar nessa composição que os elementos figurativos surgem com mais nitidez. Esse trabalho traz três figuras montadas em três camelos e um sol. As linhas que compõem o desenho definem cada espaço: um horizonte composto por linhas horizontais, um céu formado por linhas mistas e um círculo com linhas retas convergindo para o seu centro.

Recordamo-nos aqui dos desenhos do artista romeno Saul Steinberg³². A relação entre eles se dá pela força do ritmo dos traços repetidos que vivificam a narrativa.

³² Saul Steinberg (1914-1999) nasceu na Romênia e estudou arquitetura em Milão. Na cidade italiana, começou a publicar desenhos numa espécie de folhetim chamado Bertoldo, em 1940. Publicou alguns desenhos na revista Sombra, do Rio de Janeiro.



3.2.18 Sem título

1955. nanquim sobre papel, 17,4 x 25,2

José Cláudio da Silva, São Paulo.

Doação – O Estado de S. Paulo.

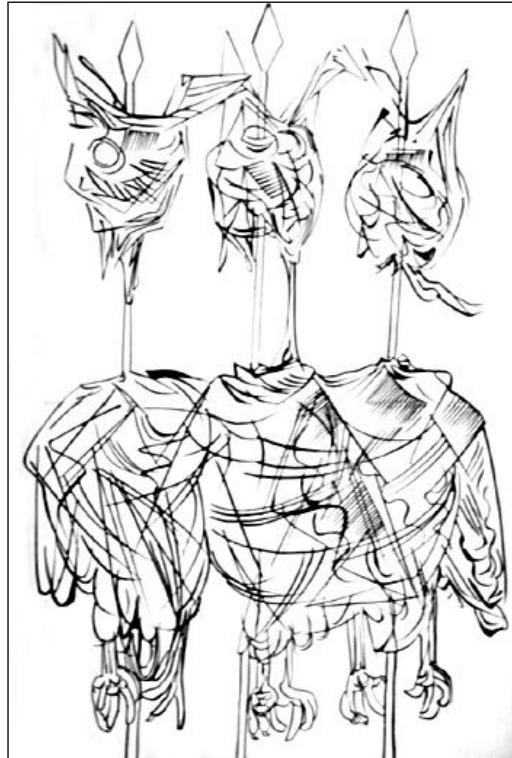
Acervo MAM – SP, Fig. n.18.

O terceiro trabalho da série apresenta o desenho mais figurativo. A mudança de proporção trouxe para o primeiro plano as três figuras montadas nos três camelos e o sol.

Nesse trabalho, na parte inferior, identificamos a frase escrita: “O TERNO DE REIS³³, Ricardo Ramos”, doado anteriormente a essa pessoa.

Desenho com expressividade forte, onde as linhas que formam as figuras dos reis identificados e dos camelos se interceptam com as linhas horizontais, propiciando um movimento à paisagem.

³³ O Terno de Reis é uma comemoração de origem portuguesa inspirada na história bíblica da tradição católica do Natal. Uma estrela surge no céu, no dia 25 de dezembro, indicando o nascimento de Jesus. Os três Reis Magos, Gaspar, Melchior e Baltazar, saem à procura do Menino Jesus, levando presentes, ouro, mirra e incenso. O Terno de Reis canta a história durante o mês de dezembro até o dia 6 de janeiro. Os grupos, formados por cantores e instrumentistas, visitavam as casas tocando músicas alegres em louvor aos "Santos Reis" e ao nascimento de Cristo, manifestações festivas que se estendiam até a data consagrada aos Reis Magos.



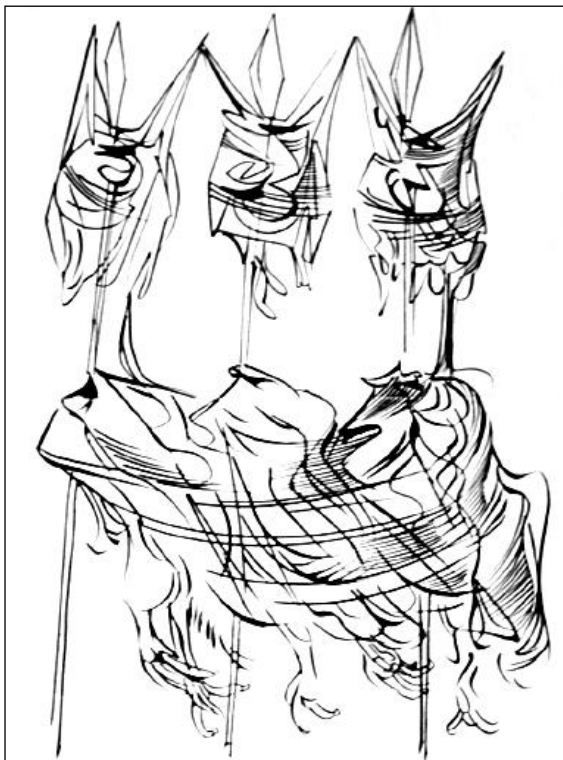
3.2.19 Sem título

1955. nanquim sobre papel, 47 x 34,9
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Doação – O Estado de S. Paulo.
 Acervo MAM – SP, Fig. n.19.

Esse desenho apresenta três figuras que lembram aves e três lanças. Estão proporcionalmente distribuídas e entrelaçadas.

A composição traz linhas que definem cada figuração. No entanto, entre os trabalhos que expomos até aqui este apresenta traços mais leves, menos espessos. Porém, a dinâmica da linha é semelhante.

Existe um movimento dado pelas linhas, especialmente percebido na figura central, que nos faz pensar na possibilidade de ser uma mesma figura que rotacionou em torno de um eixo.



3.2.20 Sem título

1955. nanquim sobre papel, 48 x 34,9
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Doação – O Estado de S. Paulo.
 Acervo MAM – SP, Fig. n.20.

Esse desenho apresenta as mesmas figuras do trabalho anterior. Uma diferença entre eles é o movimento mais intenso dado pelas linhas, que nessa composição é percebido envolvendo as três figuras. Com o movimento, os corpos das aves apresentam uma maior leveza, no entanto, as linhas estão mais firmes e espessas.

A dedicação de José Cláudio para com o desenho, aliada ao exercício da técnica, favoreceu a intenção visual.



3.2.21 Sem título

1955. nanquim (bico de pena e pincel), 17,6 x 25
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Doação – O Estado de S. Paulo.
 Acervo MAM – SP, Fig. n.21.

Linhas, riscos e traçados formam partes que compõem um todo. A linha, curva, inclinada, quebrada, vertical, horizontal, espessa, fina, pequena, grande, lúdica, “brinca” de ser algo ou alguém. Trata-se de uma figura de uma mulher. Aparentemente imóvel, parece estar sentada ou apoiada em uma “bengala”. Entretanto, se observarmos melhor a cabeça, especificamente o rosto, uma sutil “quebra” dos traçados apresenta uma brecha que dá uma leve sensação de mobilidade, como se a cabeça quisesse virar para um dos lados. Na parte inferior, seguindo a linha da cabeça, aparece um pé, que também apresenta um leve movimento.

Um trabalho onde o artista experimenta o nanquim, com a técnica de “hachura”, que consiste em traçar linhas finas e paralelas, retas ou curvas, muito próximas umas das outras, e bico de pena.



3.2.22 Sem título

1955. nanquim (bico de pena) sobre papel, 51,8 x 24,7
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Doação – O Estado de S. Paulo.
 Acervo MAM – SP, Fig. n.22.

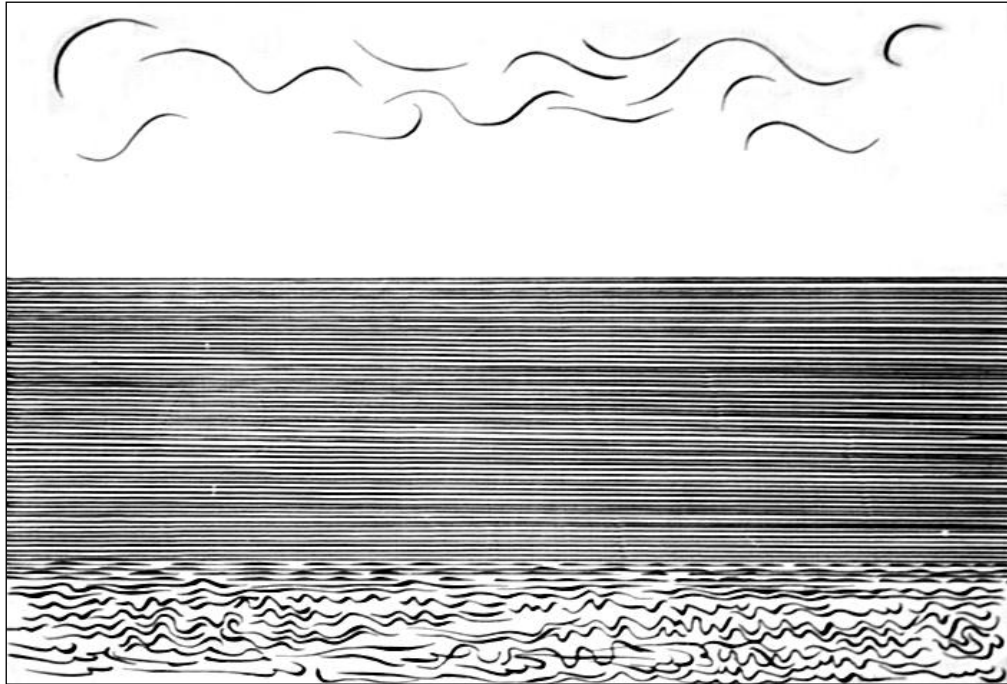
Sobre esse trabalho, José Cláudio diz que:

“Lembra paisagens atuais”.

O artista faz relação com seus trabalhos realizados no momento atual.

Esse desenho dá início a outra série composta por quatro trabalhos, onde a linha como elemento visual que, como nas composições anteriores, faz com a técnica de nanquim e bico de pena um novo estudo.

A paisagem é composta pela sequência de linhas horizontais que formam no plano inferior da imagem, um mar e um horizonte. Na parte superior, linhas curvas mais soltas formam um céu leve em relação ao plano inferior.



3.2.23 Sem título

1955. nanquim (bico de pena e pincel), 17,6 x 25
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Doação – O Estado de S. Paulo.
 Acervo MAM – SP, Fig. n.23.

Esse é o segundo desenho da série, bastante semelhante ao anterior.

Podemos observar que a ideia de paisagem permanece. Nesse, o horizonte está mais distante, e as linhas horizontais ocupam boa parte do centro da imagem, formando um segundo plano. No plano superior, surgem as linhas curvas que compõem o céu, no entanto estão pouco mais próximas e em menor tamanho.

As imagens, em geral, apresentam um “jogo” de linhas que remetem a perspectivas criativas, permitindo uma ideia de volume.

Não raro, os trabalhos são realizados com tinta preta do nanquim, leves tons de cinza, devido à possibilidade que a técnica permite, e fundos brancos.

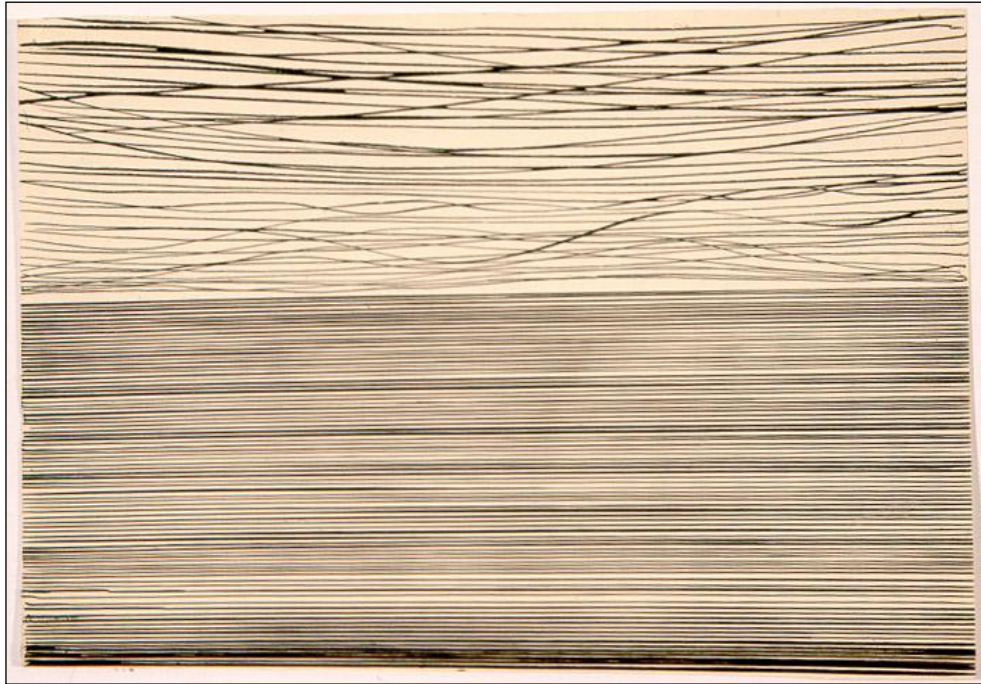


3.2.24 Sem título

1955. nanquim (bico de pena) sobre papel 17,6 x 25
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Doação – O Estado de S. Paulo.
 Acervo MAM – SP, Fig. n.24.

O terceiro desenho da série apresenta outras diferenças em relação aos dois anteriores. A mesma estrutura de paisagem permanece. As linhas horizontais se aproximam do observador, tomando os planos inferior e central. As linhas retas quebradas que surgem formando espaços em branco dão a sensação de prolongamento ao horizonte.

O plano superior apresenta linhas mais retas, pouco curvas, formando um céu mais denso em relação aos anteriores e mais leve em relação ao plano inferior da composição.



3.2.25 Sem título

1955. nanquim (bico de pena) sobre papel, 17,6 x 25
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Doação – O Estado de S. Paulo.
 Acervo MAM – SP, Fig. n.25.

Desse período, apenas esse trabalho traz o papel com tonalidade diferente, uma cor parda, como um amarelo ocre. É interessante observar, pois, como a cor diferencia ou mesmo acrescenta um novo elemento à narrativa.

O quarto desenho da série apresenta uma proposta com dois planos, onde as linhas horizontais e curvas estão mais leves e soltas no plano superior, conduzindo o nosso olhar a permanecer na “linha do horizonte”, no limite entre elas. No plano central e inferior, as linhas retas compõem a imagem.

A utilização da técnica da “hachura” favorece a ideia de sombra e intensidade, principalmente no plano inferior da composição.



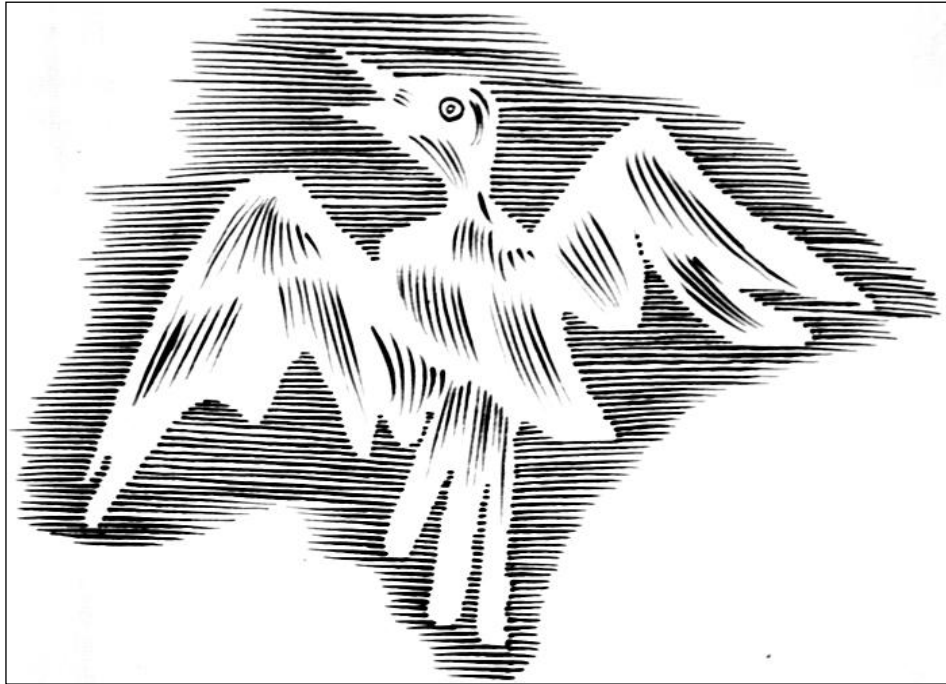
3.2.26 Sem título

1955. nanquim sobre papel 16,2 x 20,1
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Doação – O Estado de S. Paulo.
 Acervo MAM – SP, Fig. n.26.

O artista produziu diversas ilustrações para o jornal *O Estado de São Paulo*.
 No entanto, segundo ele:

“Nem todos eram para o Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo, creio, porque não publicaram tantas ilustrações assim”.

É interessante observar as apropriações da técnica da xilogravura, que nesses trabalhos percebemos mais claramente. A técnica do nanquim “hachurada”, também utilizada aqui, possibilitou essa aproximação com a gravura. A figura da ave surgiu pela intensificação das linhas do fundo, formando o contraste.



3.2.27 Sem título

1955. nanquim sobre papel, 16,8 x 20
José Cláudio da Silva, São Paulo.
Doação – O Estado de S. Paulo.
Acervo MAM – SP, Fig. n.27.

Esse outro desenho, com a mesma ideia do anterior, apresenta também uma ave. A aproximação com a técnica de gravura se intensifica nesse trabalho. As linhas retas horizontais paralelas formam o desenho de uma ave com mais detalhes no corpo. O jogo de linhas finas e mais espessas dão volume à imagem.



3.2.28 Sem título

1955. nanquim sobre papel 22,6 x 29,5

José Cláudio da Silva, São Paulo.

Doação – O Estado de S. Paulo.

Acervo MAM – SP, Fig. n.28.

O artista comentou que:

“Acho que já eram tentativas de desenho. Naquela época havia os desenhistas que eram somente desenhistas. Tanto que, na Bienal de São Paulo, as seções eram separadas, assim como as premiações. Quem era desenhista era somente desenhista, como Arnaldo Pedroso d’Horta.”

José Cláudio cita com muita frequência a relação com o artista Arnaldo Pedroso d’Horta, também desenhista, com quem trabalhou bastante tempo. Ele continuou focando nos estudos de proporção e, como vemos, utilizando a técnica de nanquim e bico de pena para o desenho.

Nesse trabalho, três figuras reaparecem na composição, na parte inferior do lado direito. Vale ressaltar que a técnica também traz uma semelhança com a técnica de *Frottage*³⁴. As linhas mais finas ou espessas, mais juntas ou separadas compõem os espaços, dando ênfase à volumetria neste desenho.

³⁴ *Frottage*, na arte, "frotter", do francês, "friccionar", em português, é uma técnica que foi muito utilizada pelos artistas surrealistas desenvolvida pelo pintor e escultor alemão Marx Ernst em 1925. Desenho que utiliza uma ferramenta para fazer uma "fricção" sobre uma superfície texturizada.



3.2.29 Sem título

1955. nanquim sobre papel, 22,5 x 30,5
José Cláudio da Silva, São Paulo.
Doação – O Estado de S. Paulo.
Acervo MAM – SP, Fig. n.29.

Nesse trabalho, as três figuras reaparecem na composição mais próximas do observador. Aqui, elas estão no primeiro plano. O chão onde estão apoiadas aparece em segundo plano, formado por vários agrupamentos de linhas pequenas.

Vale ressaltar que o trabalho também traz uma semelhança com a técnica de frotage, porém só a ideia. As linhas mais finas ou espessas, mais próximas ou separadas compõem os espaços, no terceiro plano, e dão ênfase à volumetria do desenho.



3.2.30 Sem título

1955. nanquim (bico de pena) sobre papel 35 x 24,2
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Doação – O Estado de S. Paulo.
 Acervo MAM – SP, Fig. n.30.

Segundo José Cláudio:

“É possível que muitos desses desenhos tenham sido da minha 1ª exposição (Clubinho). Nesta exposição, cujo catálogo numera trinta obras, na verdade houve muitas outras porque alguns compradores quiseram levar os desenhos adquiridos e, para não ficarem os “buracos” na parede, eu trouxe outros desenhos de casa para substituí-los, e os da 1ª. Exposição eram sempre figurativas”.

Dos trabalhos com características mais abstratas, esse desenho traz uma figuração mais definida, como cita o artista. Desenho com linhas mistas, ora mais finas, ora mais espessas em função da proposta. A composição revela o corpo de uma mulher que apresenta contornos grossos. Ao redor do seu corpo, surgem elementos como alimentos. Há uma leve perspectiva que expande toda a figuração, de modo que tudo está em primeiro plano.



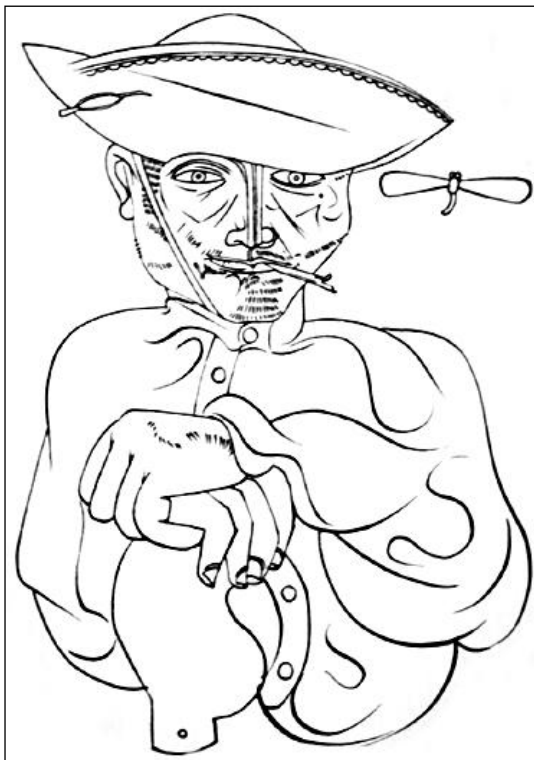
3.2.31 Sem título

1955. nanquim (bico de pena) sobre papel, 35 x 25
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Doação – O Estado de S. Paulo.
 Acervo MAM – SP, Fig. n.31.

Desenho bastante semelhante ao anterior. Linhas mistas, ora mais finas, ora mais espessas em função da proposta. Uma mulher que apresenta contornos grossos, no entanto traz outra expressão no olhar. Ao redor do seu corpo, poucos elementos, e uma espinha de peixe na mão esquerda que se destaca.

Podemos perceber que a composição tem a mesma estrutura, uma perspectiva que expande toda a figuração, de modo que tudo está em primeiro plano.

Vale ressaltar, aqui, que esses dois trabalhos fazem relação com a temática das obras de pintura *Duas Camponesas* e *Amassando Barro*, do início da trajetória do artista. Os contornos são mais definidos e valorizam a volumetria do corpo. Há também uma apropriação do cubismo neste trabalho, presente em Vicente de Rego Monteiro e em Cândido Portinari.



3.2.32 Sem título

1955. nanquim (bico de pena) sobre papel 30,2 x 23,8
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Doação – O Estado de S. Paulo.
 Acervo MAM – SP, Fig. n.32.

Esse desenho apresenta um homem com o rosto marcado por rugas, olhos fixos, talvez cansados. Um cigarro na boca ou um palito. Vestido com uma capa, um chapéu na cabeça e com as mãos apoiadas numa ferradura.

Segundo José Cláudio, também esse desenho participou da sua primeira exposição em 1956:

“Estes desenhos me lembram mais a primeira exposição no Clubinho. Estes de ‘Doação O Estado de S. Paulo’, devem ter sido adquiridos para o Suplemento Literário, embora não lembre de tê-los visto publicados.”

Podemos perceber que a composição tem a mesma estrutura dos desenhos figurativos anteriores. Há também aqui uma apropriação com as obras do artista Cândido Portinari, do qual José Cláudio também se aproxima do tema.

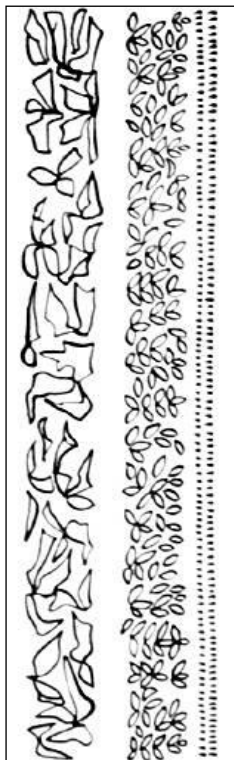


3.2.33 Sem título

1955. nanquim (bico de pena) sobre papel, 34,8 x 25,4
José Cláudio da Silva, São Paulo.
Doação – O Estado de S. Paulo.
Acervo MAM – SP, Fig. n.33.

Esse trabalho apresenta estudos de desenhos de observação, exercício onde se utiliza um modelo real para desenvolver a percepção visual – capacidade de observação de forma, luz e volumes, nesse caso elementos como folhas, frutos e animais, com detalhes que expressam a acuidade de percepção, a curiosidade criatividade do artista.

Nesse trabalho, a figuração é bastante definida proposta pelo exercício do desenho.



3.2.34 Sem título

1955. nanquim sobre papel 26,3 x 8,2
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Doação – O Estado de S. Paulo.
 Acervo MAM – SP, Fig. n.34.

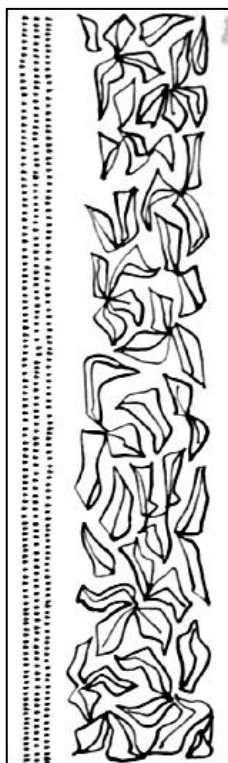
Segundo o artista:

“Estes foram usados como vinhetas”

Trabalhos produzidos para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*. As “vinhetas”³⁵ serviam para ornamentar o texto e ilustram determinada ação comunicacional.

Esse trabalho é o primeiro da série de quatro desenhos de vinhetas. A composição apresenta traçados mais soltos, com desenho de folhagens, onde José Cláudio se apropriou da ideia original do significado de vinheta, como ilustração, nesse caso para o jornal citado anteriormente.

³⁵ Vinheta vem de vinha. Os ramos do vinhateiro serviam de decoração de ambientes. As Iluminuras foram as primeiras peças de arte a receber as vinhetas, que eram apenas detalhes que emolduravam a pintura.

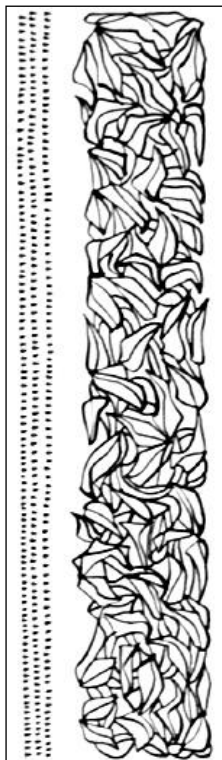


3.2.35 Sem título

1955. nanquim sobre papel, 27,7 x 8
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Doação – O Estado de S. Paulo.
 Acervo MAM – SP, Fig. n.35.

O segundo desenho, semelhante ao primeiro. As imagens apresentam sequências de desenhos formados por linhas e pontos, paralelos em relação a outras de desenhos que se assemelham a folhagens.

A composição, formada para ilustrar um texto de jornal, apresenta-se na posição vertical, variando o lado dos desenhos, nesse caso voltado para o lado direito.

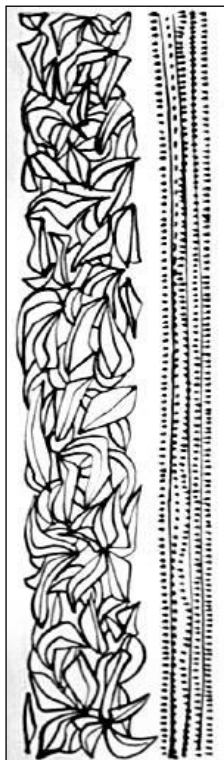


3.2.36 Sem título

1955. nanquim sobre papel, 25x 9
José Cláudio da Silva, São Paulo.
Doação – O Estado de S. Paulo.
Acervo MAM – SP, Fig. n.36.

O terceiro trabalho mantém a mesma estrutura da composição. Há uma sensação de desequilíbrio que gera certa “agitação” visual, quando observamos mais detalhadamente, levando-nos a buscar certo equilíbrio entre eles.

O trabalho de José Cláudio expressa o seu envolvimento com o contexto em que vivia, um trabalho mais caracterizado como exercícios de desenhos durante esse período.

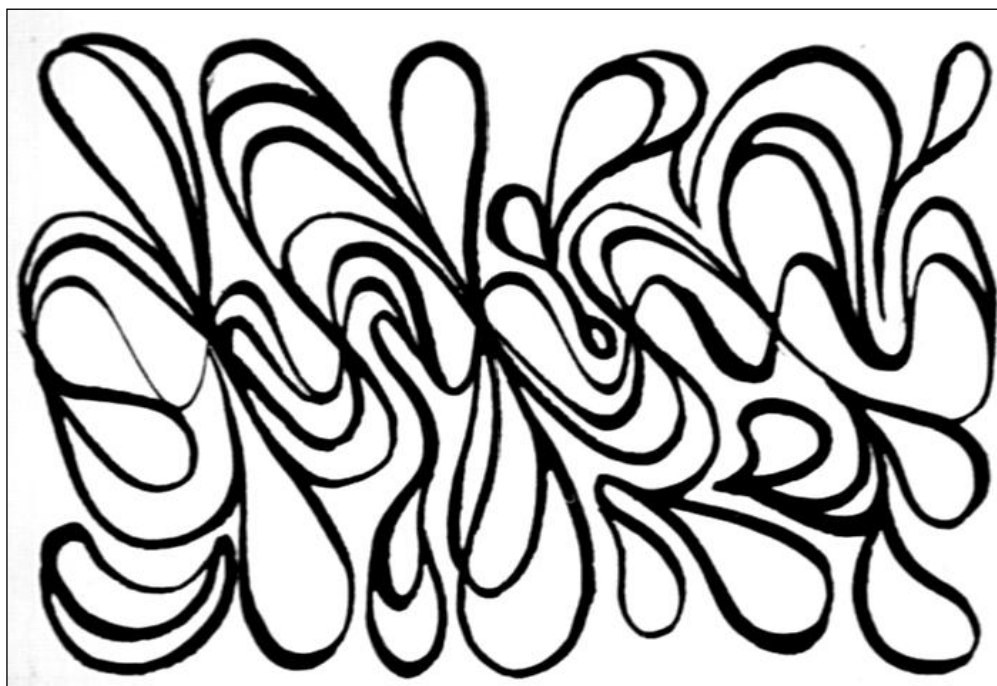


3.2.37 Sem título

1955. nanquim sobre papel, 26 x 8,3
José Cláudio da Silva, São Paulo.
Doação – O Estado de S. Paulo.
Acervo MAM – SP, Fig. n.37.

Esse é o último dessa série. O desenho apresenta semelhanças com os anteriores. Os desenhos das folhagens mostram-se ora mais rebuscados e expressivos, ora mais leves e mais desequilibrados em relação à organização dos elementos no espaço.

Experimentos como esses somaram-se àqueles que proporcionaram o desenvolvimento de sua experiência.

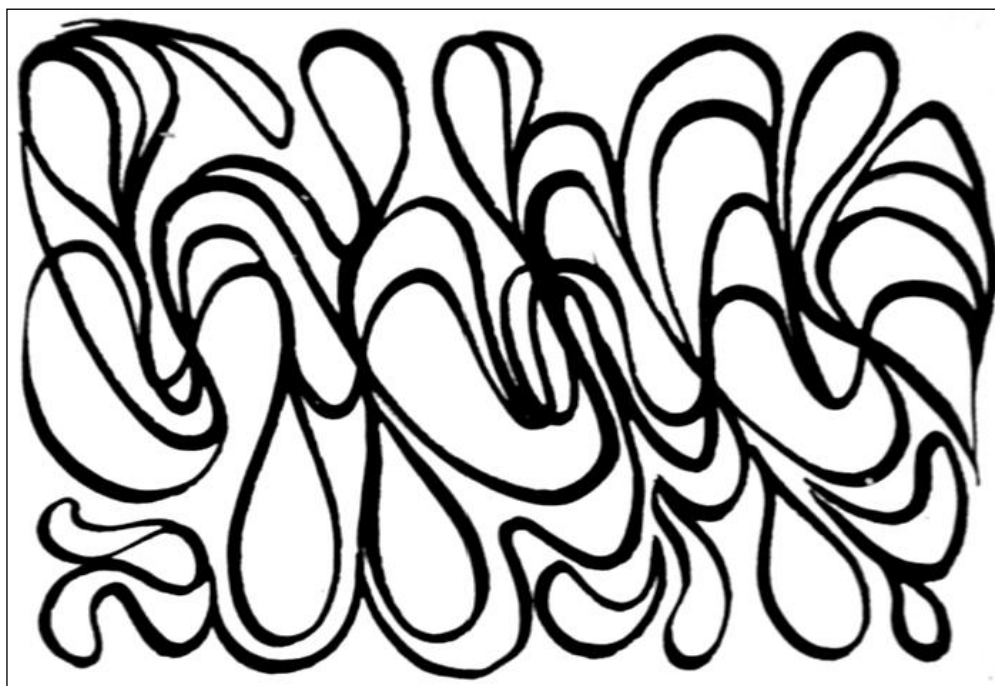


3.2.38 Sem título

1955. nanquim sobre papel, 12 x16
José Cláudio da Silva, São Paulo.
Doação – O Estado de S. Paulo.
Acervo MAM – SP, Fig. n.38.

Resgatamos aqui outra série composta por nove trabalhos. As composições são mais abstratas em relação aos trabalhos anteriores e representam novos experimentos de desenhos que proporcionaram maior intimidade com a linha como elemento visual.

Esse é o primeiro desenho e apresenta linhas finas e espessas, variando conforme o movimento sinuoso que ela exerce.



3.2.39 Sem título

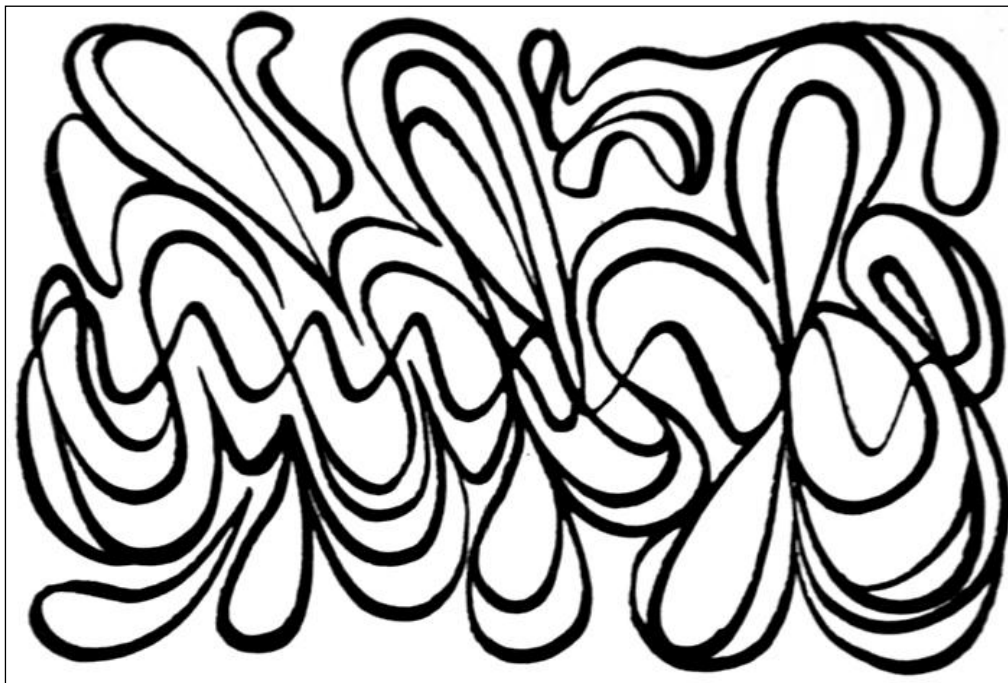
1955. nanquim sobre papel, 12 x16
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Doação – O Estado de S. Paulo.
 Acervo MAM – SP, Fig. n.39.

O segundo trabalho, bastante semelhante ao anterior, continua com o uso das linhas ora mais espessas, ora mais finas, com movimentos sinuosos, curvas fechadas e abertas.

Para o professor João Gomes (2006, p. 43), que apresenta seus estudos sobre um sistema de leitura visual da forma do objeto, baseado nos fundamentos científicos da Psicologia da Percepção da Escola Gestalt:

A linha é definida como uma sucessão de pontos.[...] A linha pode definir-se também como um ponto em movimento. A linha conforma, contorna e delimita objetos e coisas de modo geral. Em design, principalmente, o termo linha, no plural, define também estilos e qualifica partidos formais como “Linhas Modernas”, “Linhas Orgânicas”, “Linhas Geométricas” [...].

O artista optou por criar e desenvolver linhas mais orgânicas que expressam exercícios de equilíbrio, harmonia, dinamismo e continuidade.



3.2.40 Sem título

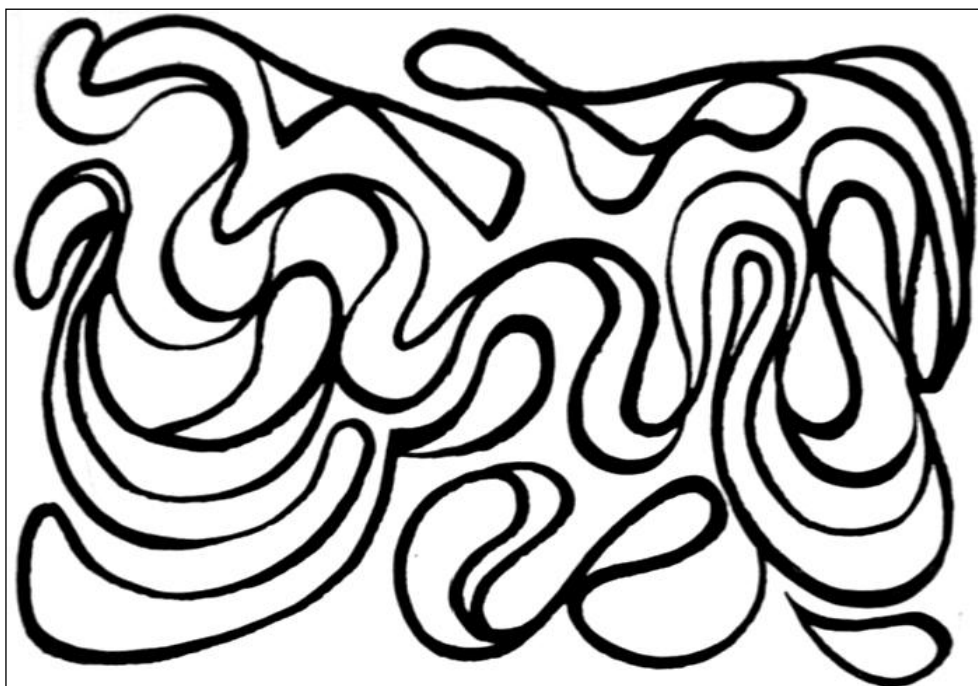
1955. nanquim sobre papel, 12 x16
José Cláudio da Silva, São Paulo.
Doação – O Estado de S. Paulo.
Acervo MAM – SP, Fig. n.40.

O estudo de José Cláudio, como podemos ver também nesse trabalho, continua permitindo que a linha se encontre mais imperante, livre, solta, abstrata.

Segundo o pensamento de Edith Derdyk (1989, p. 150):

A linha nasce do encontro entre as coisas, ocupando uma região de incerteza. Ele pertence ao objeto ou ao espaço? A linha afirma a poderosa capacidade mental de abstração do homem. [...] no campo retangular do papel, onde tudo pode acontecer, a linha é soberana, inventando a natureza artificial da arte.

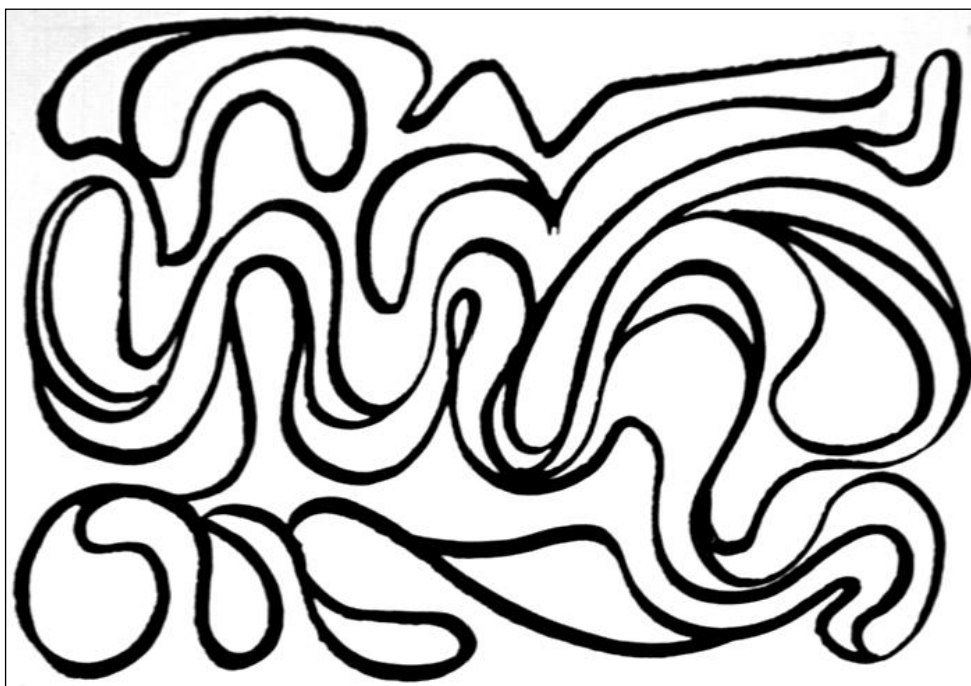
Os exercícios de desenho realizados no início da trajetória artística de José Cláudio junto aos colegas do Atelier talvez não tenham relação direta com esses trabalhos. No entanto, a finalidade de aprender utilizando outras técnicas e materiais, como o nanquim, proporcionou-lhe outras vivências.



3.2.41 Sem título

1955. nanquim sobre papel, 10,8 x17
José Cláudio da Silva, São Paulo.
Doação – O Estado de S. Paulo.
Acervo MAM – SP, Fig. n.41.

O movimento dado pelas linhas apresenta-se também em alguns momentos mais solto, como nesse trabalho, proporcionando mais espaço às curvas, que por sua vez sugerem pequenas formas orgânicas independentes e fechadas. O movimento sinuoso das curvas sugere também, além da ideia de continuidade, uma sensação de complementaridade.

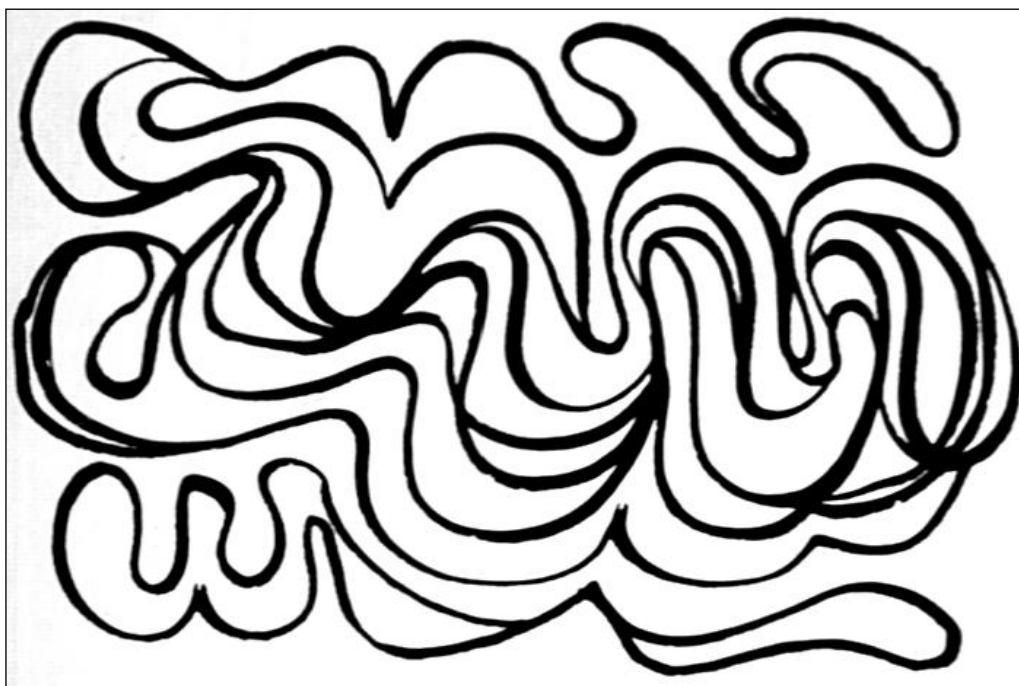


3.2.42 Sem título

1955. nanquim sobre papel, 12,5 x17
José Cláudio da Silva, São Paulo.
Doação – O Estado de S. Paulo.
Acervo MAM – SP, Fig. n.42.

O trabalho com o movimento dado pelas linhas tem continuidade. A ideia da composição nesse desenho é quase idêntica à anterior, como em todos os outros vistos até aqui.

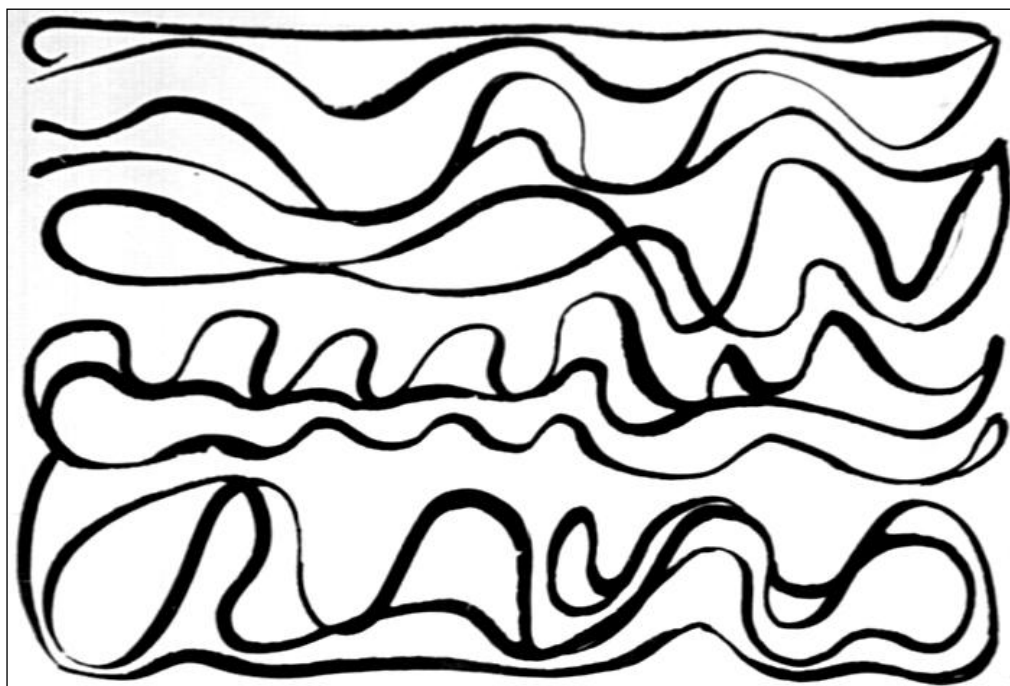
O exercício do desenho vincula a técnica à flexibilidade e plasticidade da linha e proporciona criações plurais.



3.2.43 Sem título

1955. nanquim sobre papel, 12 x16,9
José Cláudio da Silva, São Paulo.
Doação – O Estado de S. Paulo.
Acervo MAM – SP, Fig. n.43.

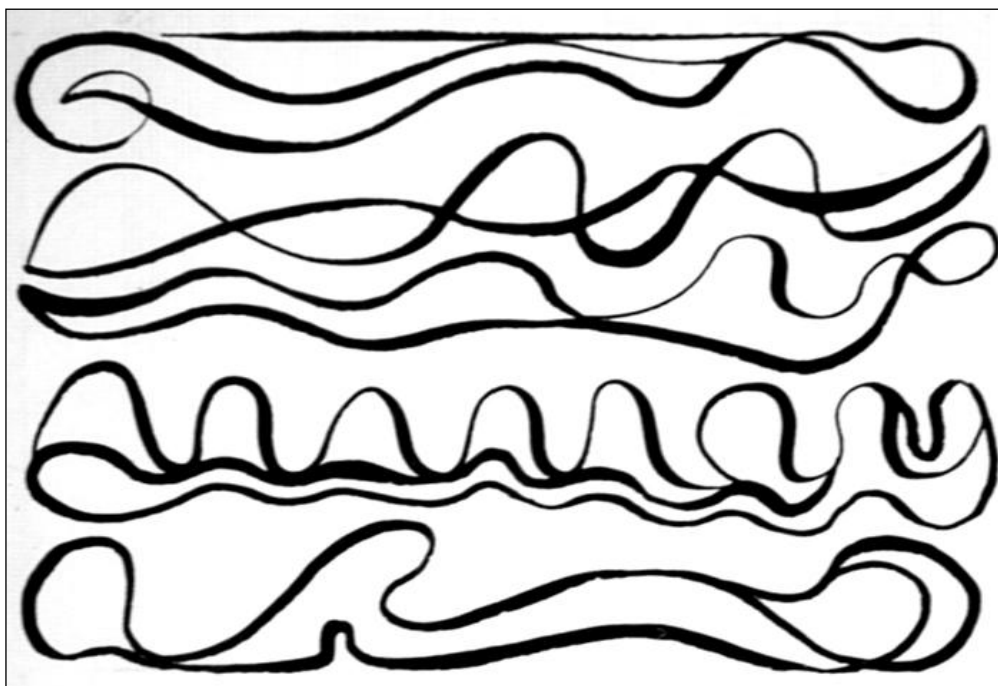
As linhas mantêm-se em um movimento solto, no entanto é difícil identificar, como vimos nas composições anteriores até esse trabalho, onde se inicia o desenho, onde a linha começa a executar os seus movimentos.



3.2.44 Sem título

1955. nanquim sobre papel, 12 x16
José Cláudio da Silva, São Paulo.
Doação – O Estado de S. Paulo.
Acervo MAM – SP, Fig. n.44.

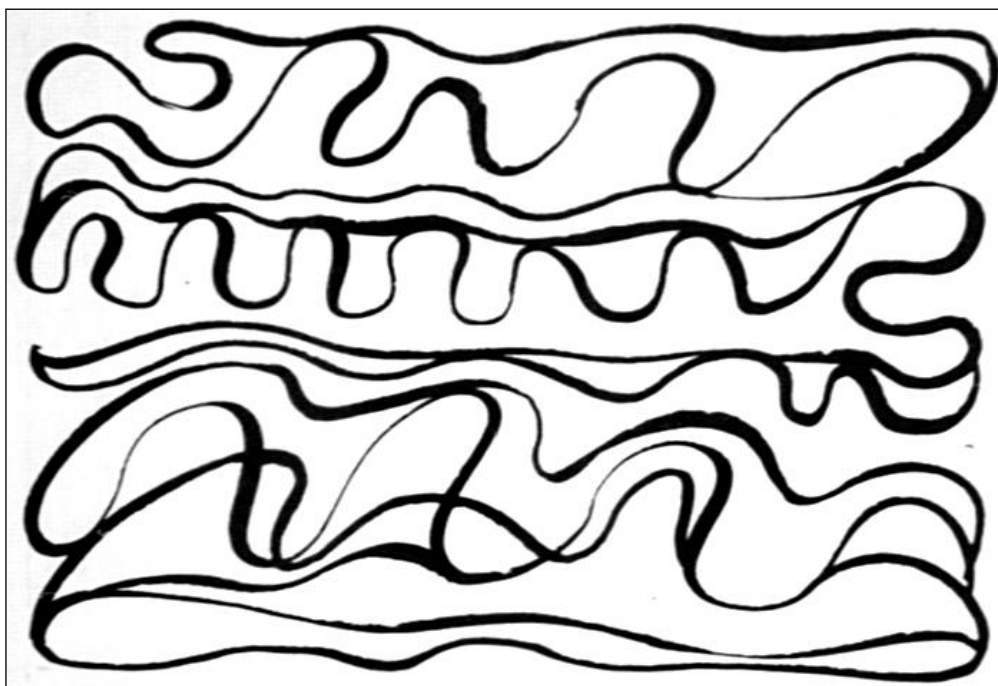
Esse trabalho exhibe um movimento diferente. Podemos perceber com mais facilidade as quebras das linhas, o ponto onde elas iniciam ou terminam. Onduladas, quase retas, quebradas, as linhas mantêm-se ainda com uma oscilação livre. No entanto, nesse trabalho percebemos um movimento mais retilíneo em relação à organização do espaço.



3.2.45 Sem título

1955. nanquim sobre papel, 12,2 x16,2
José Cláudio da Silva, São Paulo.
Doação – O Estado de S. Paulo.
Acervo MAM – SP, Fig. n.45.

Nesse trabalho, José Cláudio continuou exibindo um movimento mais retilíneo em relação ao espaço, bastante semelhante ao anterior. Podemos observar que as linhas onduladas, quebradas, se formam em pequenos “blocos”, trazendo uma composição mais fragmentada.



3.2.46 Sem título

1955. nanquim sobre papel, 12 x16
José Cláudio da Silva, São Paulo.
Doação – O Estado de S. Paulo.
Acervo MAM – SP, Fig. n.46.

O último trabalho que apresentamos dessa série retoma um pouco mais o movimento sinuoso identificado nos primeiros trabalhos dessa sequência. As linhas onduladas elaboradas com o nanquim formam a composição.

Para o artista, essa série representa um dos importantes momentos do exercício do desenho desse período. A atenção se voltou para a experimentação da técnica e o trabalho com a linha.



3.2.47 Sem título

1955. nanquim sobre papel
José Cláudio da Silva, São Paulo.
Doação – O Estado de S. Paulo.
Acervo MAM – SP, Fig. n.47.

Esse trabalho apresenta um breve estudo realizado também nesse período. Desenho feito com nanquim sobre papel, construído com linhas retas, curvas e paralelas, formando uma imagem abstrata.

Desenhos como esse, abstratos e realistas, exercícios ou experimentos, foram encontrados no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e identificados como desenhos do artista. Ele se soma a todos os desenhos anteriores que compõem a fase do artista da década de 1950, quando esteve em contato com outros artistas e fora do contexto pernambucano.



3.2.48 Desenhos

1956, Nanquim e bico de pena, 50 x 70 cm.

“José Cláudio”

Acervo próprio, Recife. Fig. n.48.

Encontramos contornos mais espessos nesse trabalho. Uma figuração que mistura realismo com surrealismo e apresenta uma variação de linhas e texturas. O desenho, que se assemelha a um dragão, é um de seus trabalhos identificado como sendo desse período, encontrado no acervo do artista e no seu livro, o qual apresenta uma coletânea de sua vida e obra.

O desenho traz aspectos semelhantes à técnica de gravura ou como um carimbo que contorna a imagem e compõe os espaços ou ainda como uma imagem de origem asteca.



3.2.49 Desenhos

1956, nanquim e bico de pena, 50 x 70

Assinada e datada embaixo à direita:

“José Cláudio”

Recife. Acervo próprio. Fig. n.49.

Esse desenho, bastante parecido com o anterior, apresenta a imagem de um réptil, elaborado com linhas curvas, onduladas, retas, formas circulares e semicirculares, contornos e texturas que diferenciam esse trabalho. Uma sombra aparece contornando o desenho, trazendo outro significado, uma ideia de movimento que deixa um rastro como resultado.

Essa composição traz também aspectos semelhantes à técnica de gravura pela estrutura e composição das linhas.



3.2.50 Apocalipse III

1956. nanquim sobre papel(bico de pena),48 x64
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Acervo Bienal – SP, Fig. n.50.

José Cláudio participou da IV Bienal de Artes, em 1957. Ele expôs alguns desenhos. Encontramos dois deles no acervo da Bienal, no Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Desenhos que foram produzidos no ano anterior e selecionados para essa Bienal.

Esse trabalho, intitulado **Apocalipse III**, traz um desenho que representa quatro corvos (nome dado a várias aves de uma família que inclui ainda as gralhas, gaios e pegás). Os corvos anunciam mau presságio, por isso o seu título, apoiados em um galho. Há um equilíbrio favorecido por uma simetria, onde cada pássaro apresenta uma posição alternada, dois que olham para cima e dois que olham para baixo. As aves possuem um caráter expressivo em decorrência da técnica de textura utilizada.

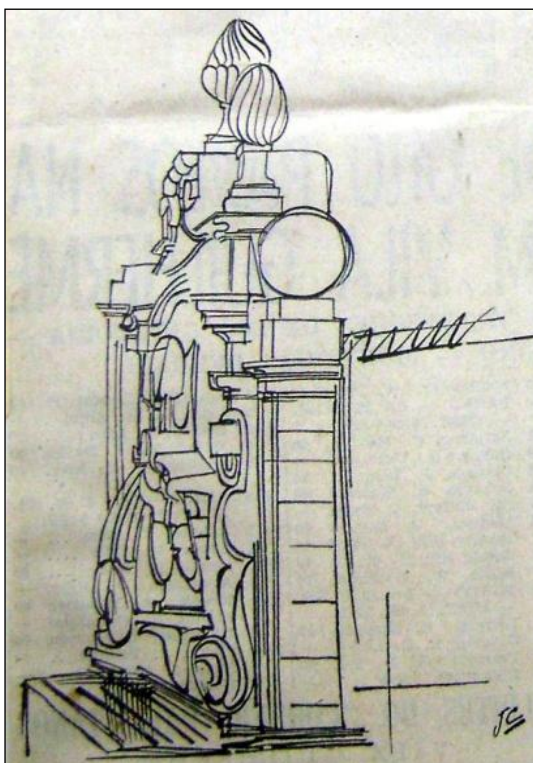


3.2.51 Sem título

1956. nanquim e bico de pena
 José Cláudio da Silva, São Paulo.
 Doação – Helena Pignatari.
 Acervo Bienal – SP, Fig. n.51.

Há uma forte assimilação do trabalho do artista Marcello Grassmann nesse desenho, pela representação misteriosa de uma “viagem” ao inconsciente com figuras surreais. Desenho metade humano, metade animal, que se assemelha a uma cobra, sai de algumas partes desse corpo envolvendo-o e amarrando-o.

Na parte inferior, à esquerda, um outro animal, como um rato, morde parte desse corpo. Uma imagem bastante expressiva e inquietante, com linhas que definem bem cada parte do desenho, e um movimento em espiral contribui para a narrativa. O texto que aparece na vertical do lado esquerdo, escrito em hidrocor vermelho, mostra referências e o endereço de quem ele foi doado.



3.2.52 Chafaris

1956. nanquim sobre papel
JC, Ouro Preto.
Acervo Bienal – SP, Fig. n.52.

Esse desenho foi encontrado em um recorte de jornal do Correio Paulista, também no acervo da Bienal, com informações do artista sobre sua premiação na IV Bienal de São Paulo. Possivelmente, esse desenho foi exposto na Bienal, entretanto estava estampado no jornal identificado como trabalho de José Cláudio em um de seus momentos de atividade artística. “Chafariz na rua Direita, em Ouro Preto, num desenho de José Cláudio. Traço vigoroso, firme e limpo”. Estão escritas essas informações abaixo do desenho ilustrado no jornal.

Esse trabalho se refere a um pequeno período em que José Cláudio esteve em Minas Gerais. O desenho, como diz o texto, traz um traço vigoroso e decidido. Apresenta uma tridimensionalidade, uma perspectiva, que favorece a compreensão do que seja na realidade. É um chafariz, conforme atenta o seu título, muito característico da arquitetura das cidades barrocas de Minas Gerais.



3.2.53 Sem título

1957. nanquim e bico de pena
José Cláudio, Roma
Acervo próprio, Fig. n.53.

Esse trabalho traz um desenho de uma árvore, centralizada e vista em primeiro plano, representada por linhas espessas e finas que formam os galhos secos e finos. Poucos traços foram necessários para a elaboração da composição desse trabalho como resultado de um exercício de desenho de observação.

Esses desenhos pertencem ao arquivo do artista. Entretanto, como vimos antes, José Cláudio não se preocupou em catalogá-lo ou mesmo ter um maior cuidado com essa produção.

Esse trabalho e os encontrados a seguir correspondem ao período de José Cláudio na Itália. Com o prêmio de uma bolsa de estudo por um ano, recebido pela Fundação Rotellini, o artista permaneceu lá de novembro de 1957 a novembro de 1958. No entanto, trazemos aqui sua produção que compreende até o ano de 1957, período escolhido e determinado para a nossa pesquisa.



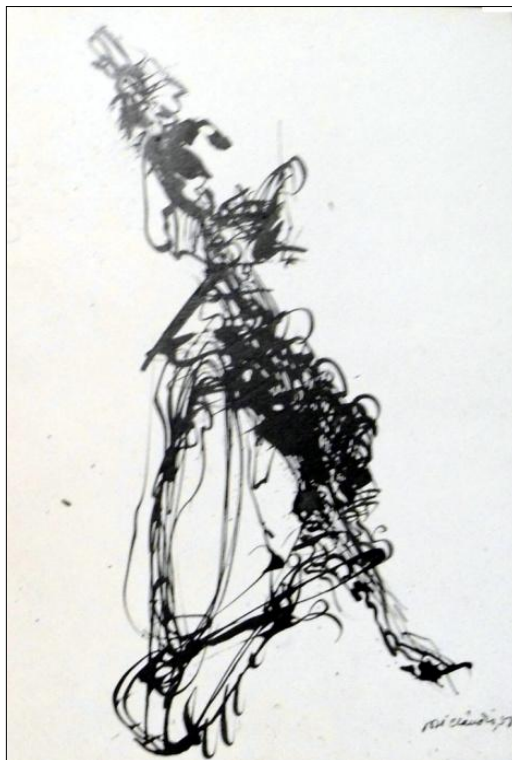
3.2.54 Sem título

1957. nanquim sobre papel
JC, 57
Acervo próprio, Recife. Fig. n.54.

Esse trabalho também apresenta uma forte relação com a obra de Marcello Grassmann, artista com o qual José Cláudio trabalhou por algum tempo, pelo aspecto imaginativo, pelas figuras fantásticas e líricas.

Um desenho composto por tipos de linhas diversas formam espécies de “organismos”, numa composição onde a expressão do traçado proporciona um movimento constante.

Assim como os trabalhos do artista Saul Steinberg, José Cláudio desenvolveu desenhos com características simbólicas ou apenas pelo grafismo, como vimos antes. O artista Steinberg “[...] utiliza um universo sígnico que causa ambiguidade entre o familiar e o inusitado (entes gráficos que nada representam, simplesmente são)” (DERDYK, 1989, p.163, grifos da autora).



3.2.55 Sem título

1957. nanquim e bico de pena
José Cláudio 57, Roma
Acervo próprio, Recife. Fig. n.55.

Nesse trabalho, percebemos uma utilização mais intensa no uso do nanquim como “pigmento” e como elemento de expressão. Um desenho mais preenchido pela cor preta contribui para a ideia.

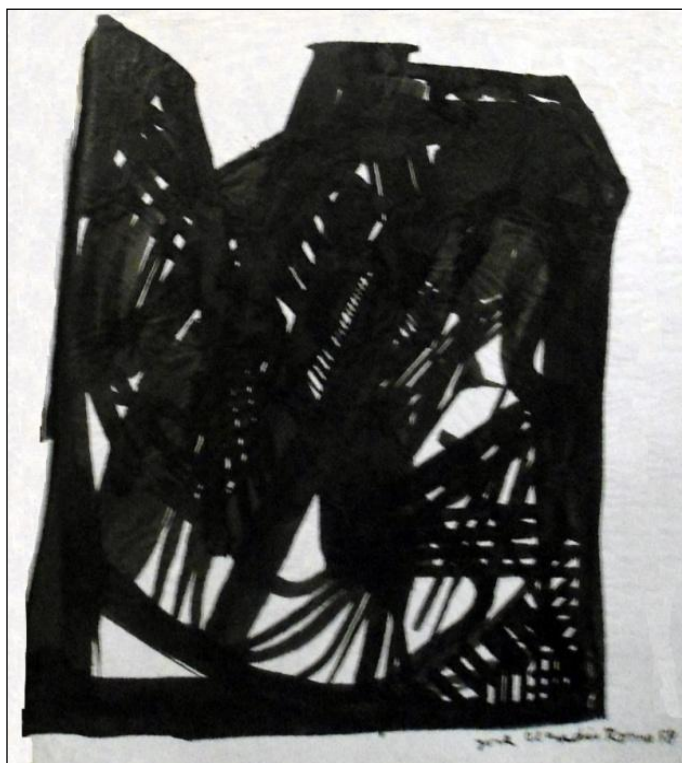
Entre partes mais espessas e intrincadas, surgem traços mais finos e alongados que definem uma figura de pernas longas e braços curtos. Em posição inclinada, observamos uma cabeça com um chapéu na parte superior da composição.



3.2.56 Sem título

1957. nanquim sobre papel
"José Cláudio, Bérqamo 57"
Acervo próprio, Recife. Fig. n.56.

Essa imagem apresenta um trabalho mais abstrato e uma variação na utilização do nanquim, com pinceladas que proporcionam uma volumetria ao desenho. Superfície plana e traços de linhas retas finas, espessas, paralelas, curvas e circulares dão resultado à experiência.



3.2.57 Sem título

1957. nanquim e bico de pena
José Cláudio, Roma 57.
Acervo próprio, Fig. n.57.

Outro exemplo de trabalho com o uso mais intenso do nanquim. O desenho traz linhas muito mais espessas, proporcionando uma volumetria não encontrada nos outros trabalhos. Traços grossos, entre poucos mais finos retos e circulares, expressam gestos mais enfáticos em sua visualidade.



3.2.58 Sem título

1957. nanquim sobre papel
“José Cláudio Roma 57”
Acervo próprio, Recife. Fig. n.58.

Esse trabalho apresenta outro desenho de uma árvore, centralizada, vista em primeiro plano, que, no entanto, extrapola um pouco os limites do papel. Representada por linhas espessas e finas que formam os galhos secos, finos, porém com um tronco mais “vigoroso”.

Essa composição é também resultado de um exercício de desenho de observação.



3.2.59 Sem título

1957. nanquim e bico de pena
Roma, 57, José Cláudio.
Acervo próprio, Fig. n.59.

Esse é o último trabalho que apresentamos referente ao período definido da nossa pesquisa. O desenho traz poucos traços em relação à predominância da cor preta do nanquim. Traços com linhas bastante grossas, finas e uma volumetria gestual compõem a imagem.

Na parte inferior direita, José Cláudio escreveu: “Homenagem a Guercino”. A referência nos fez lembrar o pintor do Barroco italiano com o mesmo nome. Entretanto, aparentemente não há qualquer semelhança com a obra do pintor. Guercino, se recorda José Cláudio, seria um de seus colegas do curso, realizado nesse período em que permaneceu na Itália.

Bibliografia:

Acervo da Bienal de Artes, Pavilhão Ciccillo Matarazzo, Parque do Ibirapuera.
Pasta: **Silva, José Cláudio**.

Acervo do MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, Parque do Ibirapuera.
Arquivo – Artista: **Silva, José Cláudio**.



4 A HISTÓRIA CONTINUA...

*“Eu continuo sendo barroco, mas,
não aquele barroco soturno, rembrandtiano.
Continuo barroco pela teatralidade, pela exuberância,
mas não pelo lado obscuro, melancólico ou funéreo.
O mundo exterior é que me interessa.”*

José Cláudio

Essas palavras de José Cláudio parecem expressar uma verdade que lhe é atemporal. Palavras ditas e escritas há pouco tempo, que nos fazem perceber como seu olhar crítico permanece, como desde o início, no momento em que se inseriu no Atelier Coletivo. Observador, curioso, aventureiro, perseverante, companheiro, individual, coletivo são muitas das suas características.

Um artista que não passou pela academia, no entanto um homem culto. Basta uma palavra para que ele se deixe levar sobre um assunto, propor reflexões e contribuir com compreensões sobre o que pensa. Conhecedor da História da Arte, por necessidade particular, ele teve como meta as suas pesquisas, que aconteceram em função de sua prática artística e pela possibilidade de estar em contato direto com artistas brasileiros e estrangeiros, o que também contribuiu para a sua formação como artista.

José Cláudio procurou estar presente onde esteve. Seu percurso dentro e fora do atelier e suas passagens por diversos lugares tornaram-se característica de sua pesquisa. Vivenciou e registrou momentos, pessoas, descobertas, inquietações, desejos, conhecimentos e história.

É importante observar que José Cláudio, muitas vezes sem perceber, transitou por variadas tendências. Em seus trabalhos, as imagens se apresentam ora figurativas, ora fragmentadas em formas geométricas, ora abstratas. Suas composições apresentam diversos tipos de linhas que formam planos, que se cruzam, com perspectivas diferenciadas, ou por meio de fragmentos que exploram um espaço bidimensional.

O fazer como reflexo das discussões trazidas no espaço do atelier foi sendo compreendido aos poucos. Referências aos estudos do sociólogo Gilberto Freyre, e, em paralelo, dos artistas muralistas mexicanos. Eles embasaram suas pesquisas e sua prática. José Cláudio se recorda também da inspiração dada pelo Realismo Socialista, organizado pelo comunista russo, Andrei Jdanov, que por sua vez se baseou na obra do escritor e dramaturgo, também russo Máximo Gorki. José Cláudio lembra que:

A gente não sabia nada disso, mas depois fui me informando que grandes escritores comunistas, brasileiros e estrangeiros nunca leram Andrei Jdanov. Mas, parece que isso também era uma coisa que estava no ar. Eles também liam uns livros que falavam do povo, da luta do povo. Deixavam de introspecção, e falavam do mundo, das dificuldades da vida, do pobre. Como o fazer alguma coisa por essa gente.

Pelos analfabetos, pelos que não podiam escrever e dos que tinham tanta coisa a dizer e transmitir e não tinham como se expressar. Era isso que fazia Diego Rivera e os muralistas mexicanos [...].

Essas inquietações e descobertas vividas desde o início de sua trajetória e um interesse particular pela arte como função de exaltar o povo também podem ter relação com suas origens, como pudemos observar. Sobre isso, ele acrescenta:

“[...] eu fui criado em Ipojuca e eu não sou de família aristocrata, eu sou da plebe; meu pai era um pequeno comerciante, meu avô paterno nem sabia ler, era camponês, eu vim daí, não sou de família rica nem aristocrata, e a minha formação é essa, isso daí tava muito próximo de mim.”

Pudemos perceber nas suas primeiras obras de pinturas, quando ainda estava nos primeiros anos do atelier, que elas trazem aspectos das discussões e do contexto da época. Embora sejam poucos trabalhos, identificamos nelas características de escolhas e de uma postura identificada com questões populares, expressas por meio da abordagem das cores fortes, do delineamento do corpo, do desenho com proporções diferenciadas.

As obras “Duas Camponesas de Azul” (Fig. n.2) e “Amassando Barro” (Fig. n.3) trazem aspectos dessa intenção em suas composições: o desenho do corpo, das mãos, dos pés, das atividades relacionadas à roça e ao trabalho artesanal.

Entretanto, lembramos que José Cláudio produziu outros trabalhos. Rascunhos, atividades de desenhos de observação e exercícios que foram perdidos, junto aos de outros artistas. Recordamos as propostas de Abelardo da Hora sobre o registro das manifestações culturais, além do cotidiano do povo e de aspectos do folclore nordestino.

Podemos refletir aqui sobre a relação com a cultura trazida pelos autores Michael Baxandall e Edgar Morin. O primeiro aponta sobre a *troca*, uma relação de permuta; nesse caso, independentemente de dinheiro ou de aprovação, o foco era atender uma necessidade de uma classe esquecida. Para Edgar Morin (1975, p.10), uma reflexão sobre essa nova relação que se estabelece por meio da arte diz que: “[...] um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens, que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções.”

No atelier, havia quem buscasse referências nas tendências artísticas da arte moderna europeia, de que tanto aparentavam estar apartados. Um ou outro artista trazia questões a respeito dos mestres europeus e suas obras. Como exemplo dessas discussões, citamos o depoimento do artista José Teixeira (1977 apud SILVA, 1982, p.48):

Aqui, acolá, umas noitadas com os grandes mestres, repassadas de detalhes por alguma influência.

– Só se vendo...

Picasso, Tolouse Lautrec, Van Gogh, Manet...

– Passa o tira-gosto pra cá.

Renoir, Pissaro, Modigliani, Cézanne, Braque e o branco de Utrillo no fundo do prato. Eles ali na mesa do boteco de sotaque e intimidade no papo.

Patati, patatá...

– Garçom, sai mais uma!

E saía a vida do mestre na semelhança da tela de um ou de outro, trabalhadores, músculos, figuras deformadas, natureza morta com atestado de óbito e velório. Pernas grossas de bailarinas, rosto e traseiros da mulher modelo para re-pousar de amor. Assim, eles se ensinavam e se aprendiam de sonho e beleza, sério e profundo, na casa que até hoje se chama de nossa. Fazendo da arte uma maneira de ser revelada a cada um por um fato novo tão antipedagógico quanto anárquico na liberdade de fazer, fazendo com amor.”

Os trabalhos de José Cláudio, correspondentes ao período de sua permanência em São Paulo, foram encontrados em sua maioria no acervo do Museu de Arte Moderna. Alguns, no acervo da Bienal de Artes.

Observando a feitura bastante diversificada desses trabalhos, pudemos perceber que houve uma distância das questões vivenciadas anteriormente enquanto esteve mais diretamente no espaço do Atelier Coletivo. Em apenas uma obra de desenho de 1953 (Fig. n.7), encontramos uma figuração que se aproxima da proposta estilística dos muralistas mexicanos, introduzida por Abelardo da Hora no atelier. Um desenho figurativo, sem cores, corpos com traços fortes e expressões um tanto grosseiras, retratando o contexto do homem simples.

Em seguida, muitos trabalhos produzidos em série, como vimos, apresentam escolhas, aprendizagens, experimentos, experiências que revelam muito mais um envolvimento com uma dinâmica plástica, liberta da preocupação em aliar aspectos estilísticos, simbologia e ideologia.

Em diversos momentos, encontramos afinidades e aproximações com a gravura, certamente fruto do contato com os artistas Lívio Abramo e Di Cavalcanti. Podemos ver essas características nas obras (Figs. 8 e 9) e, especialmente, nos trabalhos onde ele representou paisagens, sempre com a presença de três figuras que se repetiram em momentos diferentes, como nas Figuras 10, 11, 12, 13, 14, 22 e 23.

As propostas ligadas à Arte Concreta que permeavam o ambiente artístico e intelectual de então, principalmente em São Paulo, se embasam no interesse visual de José Cláudio em alguns momentos. Elementos onde as composições com a linha apresentaram uma direção para a organização do espaço, como na série onde estão as obras (Figs. 3, 6, 7, 8). Pudemos perceber que existiu, portanto, uma preocupação relativa à teoria da forma, proposta pela Gestalt.

Outras paisagens em que ele se referiu a sua produção atual trouxeram aspectos de uma intimidade com o elemento de composição, com a linha, como podemos observar nas Figuras 16, 17, 18.

Ainda encontramos relação com artistas que produziram obras com desenhos, como Paul Klee e Saul Steinberg. As assimilações foram bastante significativas em função da intenção e da composição estético-estilística presentes nas Figuras 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 e 15.

Nesse período, não houve utilização de cores. A atenção visual, o direcionamento e as escolhas estavam ligadas à possibilidade de experimentações.

Lançamos mão do historiador Michael Baxandall para complementar esse nosso esforço de estabelecer uma leitura da produção do artista José Cláudio. Para ele:

[...] a construção dessa operação, a explicação e o objeto da explicação, num raciocínio que busca vincular os objetivos de um indivíduo com os de sua cultura, as relações com seus pares, as condições de possibilidade técnicas, religiosas, políticas, científicas, literárias e filosóficas que, interagindo em diferentes níveis, dão de tal forma e não outra a uma obra [...] (BAXANDALL, 2006, p.22)

Outros trabalhos realizados, alguns mais figurativos, como nos desenhos (Figs. 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33), na série de vinhetas produzidas para o jornal (Figs. 34 a 37), José Cláudio pode desenvolver sua criatividade com experiências que

possibilitaram uma forte apreensão de técnicas, descobrir novos modos de fazer e expressar sua poética. Assim, como também na série de linhas como nas Figuras 38 a 46.

Alguns trabalhos que resultaram em premiações foram apresentados na IV Bienal de Artes de São Paulo, em 1957. Nessas obras, percebemos semelhanças com os trabalhos do artista Marcello Grassmann (Figs. 48 e 49). José Cláudio encontrou também inspiração nesses desenhos, uma maneira de mostrar seu talento, com formas mais elaboradas, onde experimentou “distorcer”, ir além da realidade, como uma obra com aspectos mais surreais.

No que diz respeito ao período no qual José Cláudio permaneceu por um ano na Itália, ele produziu trabalhos que apresentam diversas composições em nanquim e bico de pena. São 7 as obras selecionadas para a nossa pesquisa, que correspondem ao período proposto até o ano de 1957. São experiências com desenhos de observação mais apurados (Figs. 50, 51, 52, 54), mais gestuais (Figs. 53, 55, 58 e 59), “soltos”, volumétricos (Figs. 56 e 57).

No entanto, até aqui, ele apresentou um envolvimento mais diferenciado com a proposta vivida pelo ambiente artístico. Sua intenção visual expressa uma interpretação mais particular em relação à ideia dos concretistas, por exemplo, onde os elementos plásticos, como vimos, especialmente como a linha, se apresentou ou representou seu “papel” autônomo, com variações criativas. Talvez tenha vivenciado até aqui experiências apreendidas do início de seu percurso com os artistas do Atelier Coletivo.

Para José Cláudio, o seu trabalho sempre foi prioridade. A sua obra depende dele, de seu cuidado, do seu tempo precioso. Na obra do artista apresentada aqui, pudemos observar um caminho marcado pela busca de sua identidade. Uma busca por características específicas de um artista que não sabia exatamente onde iria chegar e que, no entanto, se permitiu várias experiências, desafiadoras e conflitantes, coletivas e individuais.

É um artista que procurou buscar em suas experiências, como um todo, elementos que iriam compor a sua necessidade de fundamentação e de pesquisa, um modo centrado na sua individualidade, experimentado desde o início no atelier. Também se permitiu a trocas, numa ação recíproca interpretada nas formas de sua experiência estético-histórica. Sua obra apresenta aspectos de ser afeita ao diálogo, embora de uma força particular, com um registro aparentemente simples, porém

fruto de uma experiência onde o particular dialoga com o coletivo de maneira que o experimental se permite e se soma.

O percurso histórico escolhido para esta pesquisa, identificado com o início da trajetória artística de José Cláudio, traz elementos que revelam seu *modus operandi*: suas reflexões, observações, pensamentos e relações estabelecidas. Pudemos perceber que o meio influenciou suas escolhas, particularmente quando das suas viagens, a partir do contato com outros artistas.

Seu reconhecimento vai além dos seus livros e sua obra plástica. Seu compromisso com a arte é percebido desde o início. Seu temperamento forte, curioso, ágil, disposto, generoso sempre esteve aliado a uma busca inquieta.

Vimos que o percurso artístico de José Cláudio coincide exatamente com um momento marcante na história do modernismo no Recife, na década de 50. Artistas e intelectuais reunidos no Atelier Coletivo estavam ligados e movidos por um interesse comum: a busca pela valorização do povo, que procuravam representar nos seus trabalhos artísticos individuais e coletivos. Foi nesse ambiente que José Cláudio deu início à sua pesquisa e ao seu aprendizado.

Inserida no contexto do Atelier Coletivo, nossa investigação deteve-se na observação das relações estabelecidas entre o artista e o espaço local, nacional e internacional e as influências ou assimilações em relação aos movimentos artísticos surgidos no início do século XX na Europa. Procuramos também, em relação às obras encontradas relativas a esse período, catalogá-las, de modo a contribuir para uma apresentação mais ordenada da produção do artista, bem como para uma análise baseada nos estudos do historiador Michael Baxandall.

A análise apresentou dados históricos relacionados ao contexto em que o artista se encontrava e aos aspectos formais de composição de sua obra e de cada trabalho realizado naquele período.

Para uma melhor compreensão do contexto vivido pelo artista, observamos que as reflexões que o permeavam, bem como as ideias refletidas nas obras, tinham relação com o início e a história do modernismo no país, Recife e Pernambuco.

Os trabalhos concretizados no período em que José Cláudio esteve com os artistas do atelier indicam seu envolvimento com o contexto. Em seguida, os trabalhos também realizados durante o primeiro período em São Paulo demonstram uma fase significativa do percurso do artista. Momentos diferenciados que, como verdadeiro aprendiz em busca de descobertas e novas oportunidades, se permitiu a

mudanças, mas também um artista que soube colocar suas impressões inquietas e curiosas. Até aqui, vimos em seu traçado, uma personalidade forte e persistente, tal como ele é.

Acreditamos que, com este trabalho, pudemos dar início à possibilidade de outros estudos se desenvolveram acerca das fases da obra do artista José Cláudio. Sua trajetória, como vimos, está marcada pela conquista de sua identidade artística, seu posicionamento e suas escolhas diante de novas oportunidades, sempre mantendo o seu compromisso com a Arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONTES

1. Livros, Revistas, Sites:

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Edição Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

AMARAL, Aracy. **Artes Plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. 3ª Ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ÁVILA, Affonso. **O Modernismo**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1975.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes. **Modernismo e Regionalismo**: Os Anos 20 em Pernambuco. 2ª Ed. João Pessoa/Recife: UFPB/UFPE, Editora Universitária, 1996.

BARDI, Pietro Maria. **O Modernismo no Brasil**. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1982.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.

BIENAL, Arquivo Bienal. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/> Acesso em: 15 set. 2012.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro**: antecedentes da Semana de Arte Moderna. 3ª Ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

CANTON, Kátia. **Do Moderno ao Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CASTRO, Sílvio. **Teoria e Política do Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.

CHIPP, Herschel B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo, Editora: Martins Fontes, 1996.

COELHO, José Teixeira. **Moderno Pós Moderno**. Modos & Versões. 5ª Ed. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2005.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da Modernidade**. 2ª Ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil (1950-2000)** – Movimentos e Meios. São Paulo: Editora Alameda Casa Editorial, 2000.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/>>. Acesso em: 10 mai. 2012.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas & Movimentos**. Guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

DERDYK, Edith. **Formas de pensar o Desenho**: desenvolvimento do grafismo infantil. São Paulo: editora Scipione Ltda, 1989.

DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção**: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

FABRIS, Annateresa (org.). **Crítica e Modernidade**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista**. 4ª Ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco/MEC, 1967.

FLICK, Uwe. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. Tradução Sandra Netz. 2ª Ed. Editora Porto Alegre: Bookman, 2004.

GAY, Peter. **Modernismo**: o fascínio da heresia — de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Atlas, 1999.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto**: sistema de leitura visual da forma. 6ª Ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

GREENBERG, Clement. **Pintura Modernista** In: **Clement Greenberg e o debate crítico**. Ed. Funarte, 2001.

GUIMARÃES, Marco Polo. **José Cláudio: Vida e Obra**. Recife: Relicário: Produções Culturais e Editoriais, 2009.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da Modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HELENA, Lucia. **Modernismo Brasileiro e Vanguarda**. 3ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.

HERKENHOFF, Paulo (org). **Pernambuco Moderno**. Recife: CC Bandepe, 2006.

INOJOSA, Joaquim. **O movimento modernista em Pernambuco**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara,

LATOURE, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Tradução de Carlos Irineu da Costa. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da Modernidade**. São Paulo: Hucitec / EDUSP, 1995.

MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <<http://www.mam.org.br/>> Acesso: 12 set. 2012.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**: Uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINS, Wilson. **A Ideia Modernista**. São Paulo: TopBooks, 2000.

MELO, Paulo Henrique Rodrigues. **Dando forma, vida e cor**: a pintura de paisagens e a construção da identidade cultural no Recife (1922-1932). 2010. 138 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura Regional) – Universidade Federal Rural de Pernambuco. Pernambuco.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX** : o espírito de tempo. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Forense - Universitária, 1975.

_____. **A cabeça bem-feita**. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

OLIVEIRA, Ana Cláudia Mei Alves de; BRITO, Yvana Carla Fechini de. **Semiótica da Arte**: teorizações, análises e ensino. São Paulo: Hacker Editores, 1998.

RICHARDSON, Roberto Jerry. **Pesquisa social: métodos e técnicas**. 3ª Ed. São Paulo: Atlas, 1999.

RODRIGUES, A. D. **Tradição e Modernidade**. In: **Biblioteca on-line de ciências da comunicação**, UNL, 1997 a, p.1-7. Disponível em: <<http://ebookbrowse.com/rodrigues-adriano-tradicao-modernidade-pdf-d94681962>> Acesso 17 mai. 2012 a.

RODRIGUES, Nise de Souza. **O Grupo dos Independentes**: arte moderna no Recife – 1930. Recife: A Autora, 2008 b.

ROSEMBERG, André; TEJO, Cristiana; AMORIM, Luis; TELES, José; AMORIM, Alice (Coord.). **Pernambuco – 5 Décadas de Arte 1950-2000**. Recife: Quadro Publicidade e Design Ltda., 2003.

SILVA, José Cláudio da. **Memória do Atelier Coletivo**. Recife 1952-1987. Recife: Artespaço: 1982.

_____. **Meu pai não viu minha glória**. Todas as crônicas do Suplemento Cultural de Abril de 1988 a Agosto de 1995. Recife: Inojosa Editores, 1995.

_____. **Os Dias de Uidá**. Recife: Inojosa Editores, 1995.

SPINELLI, Teniza de Freitas. **Núcleo de Gravura do Rio Grande do Sul: história – tradição – atualidade.** Disponível em: <
<http://to.plugin.com.br/nucleogravurars/nucleo.htm>> Acesso 06 ago. 2013.

TOURAINE, Alain. **Crítica da Modernidade.** Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura Popular: temas e questões.** São Paulo: Editora 34, 2001.

ZAMBONI, Sílvio. **A Pesquisa em Arte – um paralelo entre arte e ciência.** 3ª Ed. rev. Campinas – SP: Autores Associados, 2006.

ZANINI, Walter (org). **História Geral da Arte no Brasil.** São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, 2.v.,il.

2. Fontes Primárias:

a. Entrevistas com o artista **José Cláudio da Silva:**

Local: Olinda (casa/atelier): 17 de junho de 2010; 29 de fevereiro de 2012; 10 de maio de 2012; 11 de setembro de 2012; 10 de dezembro de 2012; 7 de janeiro de 2013; 21 de janeiro de 2013; 4 de fevereiro de 2013.

b. Obras do Catálogo:

Pinturas

Moça no Atelier 1952. Óleo sobre Eucatex, 52 x 45 cm. Recife.

Duas Camponesas de Azul, 1953. Óleo sobre Tela, 1 m x 60 cm. Recife.

Amassando Barro, 1953. Óleo sobre Tela, 79,1 x 60,3 cm. Recife.

Burro, 1953. Óleo sobre Tela, 79,1 x 60,3 cm. Recife.

Crime, 1954. Óleo sobre Tela. (localização não identificada).

Juvenal e o Dragão, 1955. Óleo sobre Tela, 93 x 71 cm. Bahia.

Desenhos

S/ título, 1953. Nanquim, (dimensões não identificadas). Recife.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 35,4 x 31,2 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 16,2 x 26,3 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 15,9 x 26,4 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 16 x 26,6 cm. São Paulo.

Aventura da Linha, 1955. Nanquim sobre papel, 15,3 x 26,2 cm. São Paulo.

Aventura da Linha, 1955. Nanquim sobre papel, 14,4 x 24,9 cm. São Paulo.

Aventura da Linha, 1955. Nanquim sobre papel, 15,3 x 27,5 cm. São Paulo.

Aventura da Linha, 1955. Nanquim sobre papel, 14,4 x 26,1 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 18,3 x 25,8 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 17,4 x 25,2 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 17,4 x 25,2 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 47 x 34,9 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 48 x 34,9 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim (bico de pena e pincel), 17,6 x 25 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim (bico de pena) sobre papel, 51,8 x 24,7 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim (bico de pena e pincel), 17,6 x 25 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim (bico de pena) sobre papel, 17,6 x 25 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim (bico de pena) sobre papel, 17,6 x 25 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 16,2 x 20,1 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 16,8 x 20 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 22,6 x 29,5 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 22,5 x 30,5 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim (bico de pena) sobre papel, 35 x 24,2 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim (bico de pena) sobre papel, 35 x 25 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim (bico de pena) sobre papel, 30,2 x 23,8 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim (bico de pena) sobre papel, 34,8 x 25,4 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel 26,3 x 8,2 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 27,7 x 8 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 25x 9 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 26 x 8,3 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 12 x 16 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 12 x 16 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 12 x 16 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 10,8 x 17 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 12,5 x 17 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 12 x 16,9 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 12 x 16 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 12,2 x 16,2 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel, 12 x 16 cm. São Paulo.

Sem título, 1955. Nanquim sobre papel. (dimensões não identificadas). São Paulo.

Desenhos, 1956. Nanquim e bico de pena, 50 x 70 cm. Recife.

Desenhos, 1956, Nanquim e bico de pena, 50 x 70 cm. Recife.

Apocalipse III, 1956. Nanquim sobre papel (bico de pena), 48 x 64 cm. São Paulo.

Sem título, 1956. Nanquim e bico de pena. (dimensões não identificadas). São Paulo.

Chafaris, 1956. Nanquim sobre papel. (dimensões não identificadas). Ouro Preto.

Sem título, 1957. Nanquim e bico de pena. (dimensões não identificadas). Roma.

Sem título, 1957. Nanquim sobre papel. (dimensões não identificadas). Roma.

Sem título, 1957. Nanquim e bico de pena. (dimensões não identificadas). Roma.

Sem título, 1957. Nanquim sobre papel. (dimensões não identificadas). Bérghamo.

Sem título, 1957. Nanquim e bico de pena. (dimensões não identificadas). Roma.

Sem título, 1957. Nanquim sobre papel. (dimensões não identificadas). Roma.

Sem título, 1957. Nanquim e bico de pena. (dimensões não identificadas). Roma.

c. Periódicos (documentos impressos):

Acervo: Arquivo Público do Recife Jordão Emerenciano PERNAMBUCO. Diário de Pernambuco,

PERNAMBUCO. Correio do Povo, 5 de agosto de 1954.

PERNAMBUCO. Diário da Noite, 10 de setembro de 1953.

PERNAMBUCO. Diário da Noite, 1954.

PERNAMBUCO. Folha da Manhã, 26 de junho de 1954.

PERNAMBUCO. Folha da Manhã, 8 de julho de 1954.

PERNAMBUCO. Jornal do Commercio (mês e ano não identificados).

Acervo: Arquivo Bienal e MAM

BRASIL. Jornal do Brasil, 29 de setembro de 1957.

RIO DE JANEIRO. Jornal do Commercio, 21 de setembro de 1957.

SÃO PAULO. Diário de Notícias, 2 de março de 1957.

SÃO PAULO. Diário de Notícias, 26 de setembro de 1957.

SÃO PAULO. Correio Paulista, 8 de outubro de 1957.