

Luciane Viana Barros Páscoa

Relações culturais e artísticas entre Porto e  
Manaus através da obra de Álvaro Páscoa em  
meados do século XX

**Universidade do Porto**

**Faculdade de Letras**

**2006**

Dissertação para grau de doutoramento em História Cultural,  
orientada pelo Prof. Doutor Eugénio Francisco dos Santos e  
apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

*Para Márcio e Regina*

## Agradecimentos

Ao Professor Doutor Eugénio Francisco dos Santos, meu orientador, pela confiança em mim depositada, pela amabilidade e paciência, que com sua dedicada atuação e rigoroso cuidado, contribuiu extraordinariamente para este resultado.

Ao Professor Doutor António Cardoso pelas sugestões pertinentes e colaboração bibliográfica, atenção que me dispensou de par com úteis indicações.

Ao Professor José António Fernandes Dias pela atenção e sugestão relativas a este projeto.

Àqueles que contribuíram com depoimentos e informação documental e iconográfica, nomeadamente Alberto Crespo e Barbosa, Anísio Mello, António e Emília Cunha, António Gaio, Augusto Mota, Baby Rizatto, Carlos Gomes, Delmary Neves, Elson Farias, Emília Lopes, Enéas Valle, Ernesto Renan Freitas Pinto, Fernando Lanhas, Geraldo Pinheiro, Getúlio Alho, Gilson Gondim, Francisco Vasconcelos, Hamilton Salgado, Horácio Elena, Idalina Mesquita, Ivens Lima, Joaquim Marinho, Jorge Tufic, José Bento, José Gaspar, José Maciel, José Vale Soares, Judite Marques, Júlio Gago, Luis Carlos «Lula» Sampaio, Dom Luis Soares, Marcio Souza, Mario Vieira de Carvalho, Margarida Sampaio, Irmã Marília Menezes, Moacir Andrade, Neófito Oliveira, Olívio Amador, Oscar Ramos, Paulo Monte, Saul Benchimol, Thyrso Muñoz, Van Pereira e Zeca Nazaré.

À Associação Raul Dória, Cúria Metropolitana de Manaus, Museu do Neo-Realismo de Vila Franca de Xira, Museu Nacional do Teatro (Portugal), que facilitaram excepcionalmente o acesso aos seus acervos.

À querida amiga Regina Páscoa, por toda dedicação e cuidados. Ao Márcio, meu esposo e companheiro da longa jornada, pelo estímulo e ajuda imprescindíveis, vai aqui todo o meu reconhecimento.

## RESUMO

Este trabalho trata da relação entre a obra do escultor, entalhador e gravurista português Álvaro Páscoa (1920-1997) e a introdução de técnicas e estéticas no ambiente artístico de Manaus, trazidas por ele do Porto, onde obteve sua formação cultural. A investigação que resultou nesta dissertação considerou o contexto majoritário de Brasil e Portugal em meados do século XX, bem como alguns aspectos específicos de ambas as cidades mencionadas, que contribuíram para a formação e atuação ideológica do artista. Foram para isso arroladas fontes diversas de variado cariz, como documentação oficial, iconografia, catálogos, folhetos, depoimentos orais e escritos, dentre outros, além das fontes eletrônicas e da bibliografia comum, que compreendem acervos nos dois países. Foi também utilizada a documentação pertencente ao espólio pessoal do artista, que além disso atuou como educador e agente responsável pela política cultural do Amazonas. O objetivo final foi evidenciar o processo de desenvolvimento e circulação de valores culturais, com base num agente específico, sem deixar de referir-se aos demais participantes de um processo maior.

## ABSTRACT

This work deals with the relation between the workmanship of the sculptor, wood carver, and portuguese artist Alvaro Pascoa (1920-1997), and the vanguardist techniques and aesthetics introduced in Manaus by him and brought for it from Oporto, where he got his cultural formation. This research, as a doctoral dissertation, concerned to the major context of Brazil and Portugal in middle of century XX, as well as some specific aspects of both cities, which influenced the artist to his actuation. It enrolled many sources of different kind, as official documents, iconography, leaflets, catalogues, brochures, interviews, including new media sources and common bibliography of both countries. It also included the archives from Alvaro Pascoa, cause he was an educator and took part of government cultural politics in Amazonas. The final objective of this dissertation was to show the development and circulation of cultural values with base in a specific agent, without leaving to mention the excessively participant ones to it of a bigger process.

## RESUMÉ

Ce travail traite la relation entre l'oeuvre du sculpteur, du graveur, et l'artiste portugais Alvaro Pascoa (1920-1997), et les techniques et l'esthétique d'avant-garde présentée à Manaus par lui et apportée de Porto, où il a obtenu sa formation culturelle. Cette recherche, comme dissertation doctorale, concernée au contexte principal du Brésil et du Portugal au milieu du siècle XX, aussi bien que quelques aspects spécifiques des deux villes, qui ont influencé l'artiste à sa mise en action. Elle s'est inscrite beaucoup de sources de sorte différente, comme les documents officiels, iconography, feuillets, catalogues, les brochures, entrevues, y compris de nouvelles sources de médias et bibliographie commune des deux pays. Elle a également inclus les archives d'Alvaro Pascoa, cause qu'il était un éducateur et a participé de la politique culturelle de gouvernement dans Amazonas. L'objectif final de cette dissertation était de montrer le développement et la circulation des valeurs culturelles au travers d'un agent spécifique, aussi bien de mentionner autres personnes d'importance pour ce procès.

## Índice

Apresentação.....17

### PARTE 1: Portugal

#### Capítulo I: Arte e Política em Portugal em Tempos Ditatoriais

1.1. Portugal e o Estado Novo.....25

1.2. O cenário artístico em Portugal durante a primeira metade do século XX ....39

#### Capítulo II: A Formação do Artista: ideário e fontes

2.1 No ambiente portuense ..... 59

2.2 A filiação estética: discussões sobre Expressionismo e Neo-Realismo nas fontes do artista .....71

### PARTE 2: Brasil

#### Capítulo III: O Brasil e o Século XX: modernidade e ditadura.

3.1. Do desenvolvimentismo do pós-guerra à ditadura militar brasileira: o contexto sócio-histórico.....109

3.2. A situação das artes plásticas no Brasil: de 1922 à década de 60.....143

#### Capítulo IV: Atuação Artístico-Cultural em Manaus e a Participação no Clube da Madrugada

4.1. A gênese e a caracterização do Clube da Madrugada.....170

4.2. Atividades vanguardistas e atividades em intercâmbio.....203

### PARTE 3: Artista e Obra.

#### Capítulo V: Arte: ensino e política

5.1. A Pinacoteca do Estado do Amazonas: museu e escola; diálogos entre professor e aluno.....237



5.2. A participação na política cultural: da Pinacoteca à Fundação Cultural do Amazonas.....	265
Capítulo VI: A Obra .....	293
Considerações Finais.....	321
Bibliografia e Fontes	
Livros.....	325
Catálogos de exposições das quais participou Álvaro Páscoa.....	340
Periódicos.....	341
Atas, leis, decretos, portarias, memorandos, ofícios, certidões e relatórios oficiais.....	345
Documentos avulsos .....	347
Fontes eletrônicas.....	352
Depoimentos e cartas / Fonte oral e manuscrita.....	353
Anexos	
1. Listagens de obras	
1.1 Listagem das obras de Álvaro Páscoa - organizadas por gênero e data .....	357
1.2 Listagem das obras de Álvaro Páscoa que constam no Caderno Iconográfico .....	376
1.3 Listagem das obras de alunos de Álvaro Páscoa, que constam no Caderno Iconográfico .....	383
2. Caderno Iconográfico	
2.1 Obras do artista.....	I - XVI
2.2 Obras de alunos.....	i - vi

## **Apresentação**

A idéia para o presente trabalho surgiu quando ainda finalizava mestrado e tomei contato com poéticas particulares de artistas ativos no Brasil entre as décadas de 40 e 70. Coincidentemente, vim a fazer parte da família de Álvaro Páscoa e, como consequência disso, saber de sua atuação em Manaus em décadas passadas, nem tanto pelo que ele disse, uma vez que nossa convivência relativamente breve e a sua reserva natural em falar de si não contribuíram para isso, mas porque sua memória e muito do que a cidade viveu e ainda vive parece remeter direta ou indiretamente a ele. Não estranha que os personagens e seus familiares, vivendo a urgência do cotidiano, envolvidos no seu tempo e nos seus afazeres, não percebam a importância de certos processos históricos. Foi com este olhar de quem veio de fora e na tentativa de permanecer na distância necessária que o investigador científico precisa ter para observar as coisas, que comecei a procurar entender qual teria sido a real dimensão da obra e da atuação de Álvaro Páscoa. Alguns elementos pareceram ainda mais atraentes ao trabalho científico, pois tratava-se de um personagem que vivera a exata metade de sua vida em Portugal, período que pouca coisa se sabia dele, e transferira-se para a isolada Manaus dos anos 50, para interagir com ela e seus habitantes, através de suas idéias e ações, e completar a outra metade de sua vida. Assim surgia um interessante objeto de observação na história cultural, reunindo mais uma vez Brasil e Portugal.

Nascido em Oliveira do Bairro, Portugal, em 1920 e falecido em Manaus, Brasil, em 1997, Álvaro Reis Páscoa, foi escultor, entalhador, gravurista, professor, e atuou na administração cultural do Estado do Amazonas. Mas a relação de sua família com Manaus começou no início do século XX quando seu pai, José Reis Páscoa, imigrou para o Amazonas. Vindo durante os anos áureos do Ciclo da Borracha, ele estabeleceu negócios nesta cidade, dentre os quais a firma de importação e exportação com um sócio, chamada Páscoa & Monteiro<sup>1</sup>. José Reis Páscoa chegou a Manaus na mesma altura em que outros amigos portugueses, tal como o comerciante e poeta António Barata, também de Oliveira do Bairro, que se fixou um tempo em Itacoatiara. Acompanhou-o posteriormente

---

<sup>1</sup> BENCHIMOL, S. *Manáos-do-Amazonas: memória empresarial*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas/ Universidade do Amazonas/ Associação Comercial do Amazonas, 1994, vol. 1, p. 254.

o irmão mais novo, António Reis Páscoa, que também fazia ligações comerciais na cidade.<sup>2</sup> Logo eles integraram a comunidade portuguesa local e desse modo tornaram-se membros da Sociedade Beneficente Portuguesa em Manaus, com a qual mantiveram laços estreitos em diferentes circunstâncias e ocasiões. É interessante mencionar que para além das atividades comerciais, José Reis Páscoa e seu irmão envolveram-se em atividades culturais, principalmente com o teatro amador declamado. De José Reis Páscoa existem registros de sua participação no Grupo Dramático Gil Vicente a partir de 1908 e 1909<sup>3</sup>.

Por volta de 1909, indo residir numa vila de casas habitadas mormente por imigrantes portugueses, na rua Rocha dos Santos, José Reis Páscoa conheceu Maria dos Anjos Pereira com quem se casaria em 1911. A jovem portuguesa da Timpeira, localidade que hoje perde-se dentro de Vila Real de Trás-os-Montes, já havia estudado um ano ou mais na Inglaterra, antes de vir se fixar ao lado da mãe, aposentada da função de camareira do navio inglês *Jerôme*, da Booth Line, que fazia a rota entre Manaus e Liverpool.

Em 1913 na capital do Amazonas, nasceu a primeira filha do casal, Celeste dos Anjos Páscoa. A família precisou se separar temporariamente, pois nos anos seguintes a mãe precisou ir para a Europa com certa urgência, vitimada que estava por uma paralisia decorrente de trauma psicológico vivido em um incêndio, à época em que residia ao lado da Igreja de São Sebastião. A partir deste momento, José Reis Páscoa dividiu-se entre os negócios que manteve até a década de 30, simultaneamente na cidade do Porto e em Manaus. Em 1917, na Rua das Pedras Negras, em Lisboa, nasceu o segundo filho do casal, Jaime dos Anjos Páscoa, mas a família não se fixou na capital lusa. Em 1919, a crise que abalava as grandes cidades em consequência da Primeira Guerra Mundial, levou os Páscoa a residir durante um tempo em Oliveira do Bairro, distrito de Aveiro. Lá, Maria dos Anjos juntava-se aos familiares de seu esposo e em 1920, em meios às baixas da gripe espanhola, nasceu o filho mais novo do casal, Álvaro Reis Páscoa.

Vivendo então sua primeira infância em Oliveira do Bairro, Álvaro Páscoa realizou o curso primário na Escola Secundária de Espinho, local onde a

---

<sup>2</sup> PRIMEIRO Centenário da Associação Comercial do Amazonas. Manaus: Editora Umberto Calderaro, 1971, p. 92 e 128.

<sup>3</sup> A participação de José Reis Páscoa no Grupo Dramático Gil Vicente pode ser verificada no periódico *Amazonas* nas datas de 14 de abril de 1908 e 22 de outubro de 1909. O grupo em questão mantinha atividades regulares nesta época e era bastante conhecido na cidade.

família possuía uma casa de veraneio, no número 1042 da rua 14. Já no Porto, onde os Páscoa estabeleceram-se na Rua da Constituição, foi fazer o curso liceal na Escola Acadêmica e posteriormente o curso comercial da Escola Raul Dória na mesma cidade. Esta última não aconteceu apenas pelo desejo paterno em preparar o filho para os negócios, de vez que o mais velho formava-se em Economia na Universidade de Coimbra. Já dependente das muletas, situação ocasionada por um tumor na medula, a Escola Raul Dória tinha proximidade conveniente ao novo endereço da família, na Travessa da Fontinha, mandado construir por José Reis Páscoa. Assim, o jovem Álvaro abria mão do desejo de seguir arquitetura e tentava aprender alguns elementos do comércio, que lhe seriam úteis posteriormente, na administração do Café Suíço, de propriedade familiar; afinal, como lhe havia dito o pai: não bastava ao jovem transpor todos os dias uma distância arriscada dos aclives e declives da Rua de Santa Catarina para o sonhado curso de arquitetura, teria que pensar na quase impossibilidade de se deslocar por canteiros de obras e terrenos que não lhe dariam tranquilidade.

Obviamente que não foi isto que o seguiu em casa, pois se não foi até a escola desejada, não se deixou ficar somente nos limites seguros da conveniência. Frequentou os círculos intelectuais portuenses que se formavam justamente no perímetro de suas andanças. Desse modo, toda a sua formação acadêmica e artística foi realizada em Portugal.

Durante sua juventude, Álvaro Páscoa através da observação de obras de arte, ou de ilustrações destas, começou a esboçar seus primeiros desenhos e esculturas, de maneira autodidata. Aos vinte anos afastou-se de suas atividades escolares pelos motivos de saúde já mencionados. A doença desencadeou uma série de tratamentos e após a realização de uma cirurgia para a remoção do tumor (a primeira a ser realizada em Portugal), ficou internado em recuperação durante dois anos, tendo como seqüela a paralisia da perna direita. Mas o isolamento fez com que aprimorasse seu desenho, experimentando também a escultura e o entalhe, técnica tradicional do norte de Portugal.

A estrutura deste trabalho consta de três partes e seis capítulos igualmente distribuídos por elas. No primeiro capítulo descreve-se o panorama político e artístico de Portugal na primeira metade do século XX. No segundo capítulo estão relacionados todos os elementos à disposição no ambiente do artista e do qual há evidências de que tomou parte em menor ou maior grau, para compor

o seu ideário. Na segunda parte estão dois capítulos e cada um deles traz duas subdivisões internas. O primeiro destes capítulos fala do panorama político e econômico do Brasil na primeira metade do século XX e completa-se com a abordagem sobre as tendências dominantes nas artes plásticas em semelhante período, que inicia-se com o marcante ano de 1922. O segundo capítulo é dedicado a Manaus, seus aspectos históricos até o fim da década de 50, somando-se a isso a existência da movimentação artístico-cultural do recém-criado Clube da Madrugada, em que Páscoa já se inseriu e do qual veio a ser um dos propulsores. A última parte trata, também num par de capítulos, da atuação de Páscoa como artista, educador e responsável pela política cultural do Amazonas. Segue-se caderno iconográfico de suas obras e de alguns discípulos.

As fontes usadas para este trabalho foram razoavelmente variadas e compreendem vários acervos. Em Portugal, foram consultados, além da Biblioteca Nacional, o Museu Nacional do Teatro e Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa; e no Porto, a Biblioteca Municipal, a Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, o Arquivo Distrital, o arquivo do Cineclube do Porto, e alguns elementos do arquivo do Teatro Experimental do Porto, não disponível àquele momento. No Brasil, especialmente em Manaus, os acervos do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas e a Biblioteca Pública do Estado. Devem ser mencionados aqui, a biblioteca particular de Álvaro Páscoa, com cerca de cinco mil volumes, dentre os quais se encontram diversos manuscritos e publicações arroladas ao longo deste trabalho. A par disso, no espólio pessoal do autor havia periódicos e documentação oficial (leis, portarias, atas, relatórios e semelhantes), além de resenhas, esboços, desenhos e obras suas e de alunos, chegando a constar mesmo de pinturas e talhas de consideráveis dimensões, sem falar em objetos e papéis de cunho estritamente pessoal. Esse material teve que ser prudentemente examinado para que se pudesse avaliar o que tomava ou não parte deste trabalho. Foi também muito pertinente a recolha de depoimentos gravados e escritos, tomados de pessoas que se envolveram em maior ou menor grau com o artista ou com a época e o processo cultural em causa. Não se incluem aqui, entretanto, algumas breves conversas que não chegaram a se desenvolver do mesmo modo e sob as mesmas condições metodológicas daquelas listadas ao final deste trabalho. Para efeito de compreensão, a parte das bibliografias destaca os catálogos de exposição de que o artista tomou parte e que são conhecidos até o momento. Do

mesmo modo, há documentos avulsos e do espólio pessoal que mereciam distinção, como manuscritos, ou o conjunto do repertório usado no TEP em documentos que remetem diretamente à época.

A escolha do material e o confronto que se proporcionou entre seus elementos teve em vista a finalidade deste projeto que era o exame de um processo cultural que envolveu duas realidades distintas, compartilhadas pela ação e idéias de uma pessoa.

*PARTE 1: Portugal*

**Capítulo I.**

**Arte e Política em Portugal em Tempos Ditatoriais**

## 1.1. Portugal e o Estado Novo

O contexto sócio-cultural português a partir de 1928 foi moldado pelo regime ditatorial de António Oliveira Salazar, que instituiu o «Estado Novo». Este estado autoritário teve suas raízes no Integralismo Lusitano, uma corrente ideológica orientada para a direita que surgiu a partir de 1914. Foi influenciado também pelo Fascismo Italiano (a partir de 1922), pela ditadura do general Primo de Rivera na Espanha (1923-30) e depois pelos regimes autoritários austríaco e alemão, além de outros. Segundo A. H. de Oliveira Marques, «tanto Carmona como Salazar confessaram sua admiração por aqueles dois ditadores, e provavelmente aprenderam com eles algumas lições de governação».<sup>4</sup>

António de Oliveira Salazar (1889-1970), nascido numa modesta família de lavradores em Vimieiro, Santa Comba Dão, estudou no Seminário de Viseu e concluiu a licenciatura na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra em 1914 e o doutoramento em 1918, ocupando nesse mesmo ano a cátedra de Ciência Económica. Nessa altura já possuía um passado político de certa relevância, ligado aos grupos católicos. Influenciado por Maurras, Le Play e pelas encíclicas de Leão XIII, publicou artigos sobre economia e finanças. Era considerado o representante ideal dos interesses da Extrema-Direita católica, simpatizante da monarquia. Foi deputado pelo Centro Católico Português em 1921 e após o movimento de 28 de Maio de 1926<sup>5</sup>, foi chamado ao Ministério das Finanças, que logo abandonou. Voltou ao mesmo ministério no governo presidido pelo General Vicente de Freitas, depois de impor determinadas condições que foram aceitas.

Salazar assumiu a pasta das Finanças com a condição de supervisionar os orçamentos de todos os ministérios, com amplos poderes de veto no aumento de despesas dos mesmos. O sucesso de sua política financeira proporcionou-lhe grande prestígio, afamando-lhe como «salvador» da Nação. Iniciou assim, uma

---

<sup>4</sup> OLIVEIRA MARQUES, A.H. de. *Breve História de Portugal*. Lisboa: Presença, 2003, p.645.

<sup>5</sup> O movimento de 28 de Maio de 1926, também conhecido por Revolução Nacional, foi um pronunciamento militar que colocou fim à Primeira República, levando à implantação da auto-denominada Ditadura Nacional, transformada após a aprovação da Constituição de 1933 em Estado Novo. In: <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/efemerides/2003/05/maio28.html>. Último acesso em 22 de Agosto de 2005.



carreira ascendente, de acúmulo de grande poder pessoal, que ultrapassou a Ditadura Militar, chefiando o governo de 1932 a 1968, retirando-se por causa de um derrame cerebral.<sup>6</sup>

O governo salazarista assumiu o controle do país de maneira gradativa. Por volta de 1928, começou a ser caracterizada uma nova ordem, pois Salazar estabeleceu a reorganização constitucional com base num nacionalismo sólido, prudente, conciliador, salientando o importante papel a ser desempenhado pela família, uma corporação moral e econômica.<sup>7</sup> Já em 1929 ele se dirigia à nação portuguesa sobre assuntos não financeiros, sugerindo lemas governativos em que o nacionalismo direitista era realçado, como no *slogan* que seria famoso: «Nada contra a Nação, tudo pela Nação»<sup>8</sup>.

Merece destaque a habilidade com que Salazar administrou as diversas «direitas» (católica, monárquica e republicana), tornando-se uma referência na luta contra o capitalismo, o comunismo e a social-democracia, que considerava ideologias incompatíveis com a máxima «Deus, Pátria e Família», que impôs ao país.<sup>9</sup> Segundo Oliveira Marques, «atrás de Salazar, claro está, achavam-se poderosas forças: o capital e a banca, que desejavam pulso livre para se expandirem sem restrições, protegidos contra gravames de classe, movimentos grevistas e a contínua agitação social: a Igreja proclamando vitória sobre o ateísmo republicano demoliberal e maçônico»<sup>10</sup>.

Salazar também recebia o apoio do Exército, dos intelectuais de direita com grande porcentagem de professores da Universidade de Coimbra e da maior parte dos monarquistas, que acreditavam firmemente que o ditador acabaria por lhes devolver o seu rei. A política europeia com a emergência do fascismo, da Guerra Civil Espanhola e da II Grande Guerra, facilitou-lhe o regime autoritário, repressivo e corporativista. Desse modo, a criação da União Nacional ofereceu a Salazar um leque de partidários, a submissão das Forças Armadas e a junção de interesses com a Igreja Católica.

A partir de 1930, a doutrina do Estado Novo foi definida formalmente, com o estabelecimento de um nacionalismo político, econômico e social,

---

<sup>6</sup> MARTINS, G.O. *O Portugal Político: continuidade e rupturas*. In: Portugal (45-95). Nas Artes, nas Letras e nas Idéias. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, 1998, p.20.

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> OLIVEIRA SALAZAR, *Discursos (1929-1934)*, vol. I, Coimbra Editora, Coimbra, 1961, p.34.

<sup>9</sup> MARTINS, G.O. Op. Cit. 1998, p.21.

<sup>10</sup> OLIVEIRA MARQUES, A. H. Op. Cit, 2003, p. 626.

dominado por uma soberania que se queria incontestável. O discurso era dirigido principalmente a uma burguesia cansada de instabilidade política. Assim, o Estado forte nasceu do robustecimento do Poder Executivo, da dissolução dos partidos e dos sindicatos de classe, da manutenção da censura e da reorganização das forças armadas e da polícia. Em julho de 1932, o general Domingos de Oliveira, que ocupava o cargo de chefe de Governo desde 1930, cedeu finalmente o lugar a Oliveira Salazar, que formou um ministério predominantemente civil e com indivíduos de sua geração que o admiravam sem reservas. No decorrer de 1932 e 1933, foram estabelecidos os últimos passos para a organização de um Estado autoritário. O último monarca português, D. Manuel II havia falecido na Inglaterra sem herdeiros diretos e com isso Salazar tornou claro que considerava a questão monárquica encerrada.

O Estado Novo foi então social e corporativo. A sua célula de base encontrou-se na família, os seus elementos fundamentais nas corporações morais, econômicas e intelectuais, onde os interesses de patrões e empregados deveriam se harmonizar tendo em vista o interesse comum «nacional». Seguindo a doutrina integralista, Salazar rejeitava a luta de classes, considerando-a como opositora do Estado Novo. Nestes termos, o Estatuto do Trabalho Nacional, promulgado em 1933 com grande influência da *Carta del Lavoro* italiana, definia uma organização corporativa para o setor industrial e para o setor agrícola. Foram então criadas corporações econômicas, morais e culturais, que seguiam uma regulamentação pré-determinada.<sup>11</sup>

O Estado Novo estabeleceu uma política externa pacífica e cordial. A Inglaterra sentiu-se aliviada com o fim do período de agitação social e política da Península Ibérica, que se mostrava nocivo aos seus interesses econômicos. Na França, apesar da pressão dos exilados que dificultou por certo tempo as boas relações com o governo português, os laços não tardaram a consolidar-se. A Itália só tinha palavras de incentivo para a nova ordem portuguesa, afinal, tão próxima da sua. A Espanha foi o primeiro estado da Europa a apoiar a situação de Portugal. O surto da Alemanha nazi, como da Itália fascista e da Espanha de

---

<sup>11</sup> As corporações econômicas eram constituídas de grêmios e sindicatos, já as corporações morais tinham um fim assistencial beneficente, tais como hospitais, asilos, creches, casas pias, e as corporações culturais visavam objetivos científicos, literários e artísticos. In: OLIVEIRA MARQUES, A. H. de. Op. Cit., 2003, p. 648.

Franco, também favoreceu e condicionou a política ditatorial do Estado Novo português.

Assim, o domínio absoluto do regime por Salazar aumentou pouco a pouco. Houve uma conversão gradual de primeiro-ministro a ditador, pois Salazar tomou para si além da chefia do governo e da pasta das Finanças, os ministérios da Guerra e dos Negócios Estrangeiros, a partir de 1936. Ainda figurava como presidente da República, António Óscar de Fragoso Carmona, mas Salazar, oficialmente Presidente do Conselho de Ministros, considerava-se o guia da nação e acreditava que poderia conduzir sozinho o país, conseguindo convencer grande parte da população a esse respeito.

As características antidemocráticas do Estado Novo são outro aspecto destacável. Salazar desaprovava em seus discursos os conceitos de liberdade individual e de organização partidária. Nestes termos, todos os partidos políticos e associações secretas foram proibidos a partir de 1935, reforçando assim os aspectos fascistas do regime. Surgiram outras instituições autoritárias do Estado, tais como os mecanismos repressivos: a censura e a polícia política.<sup>12</sup>

A censura à imprensa periódica foi instituída em 24 de junho de 1926 e mantida até 1974. Aos poucos foi se estendendo aos outros meios de comunicação, tais como o teatro, o cinema, o rádio e a televisão. De todos os mecanismos repressivos, foi talvez o mais eficiente, pois visou assuntos não apenas políticos e militares, mas também morais e religiosos, além de conseguir manter o regime sem alterações estruturais durante quatro décadas.

A polícia política foi reorganizada na década de 30. Primeiro chamada de Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (P.V.D.E.), passou a ser conhecida por Polícia Internacional de Defesa do Estado (P.I.D.E.) a partir de 1945, data em que teve seus poderes e atribuições ampliados. A polícia secreta portuguesa alcançou um grande poder de penetração em todas as esferas da vida nacional. A sua insistência nas formas mais sofisticadas de tortura e em outras pressões de natureza física e psicológica aconteceram nas prisões civis e em campos de concentração, sendo mais conhecido aquele que foi instalado na ilha de Santiago em Cabo Verde, o Tarrafal. Em 1956, um decreto governamental introduziu as chamadas medidas de segurança, que possibilitavam manter sob prisão todos

---

<sup>12</sup> OLIVEIRA MARQUES, A.H. de. Op. Cit., 2003, p.649.

aqueles que fossem considerados perigosos à sociedade, que eram sempre os comunistas ou seus simpatizantes.

No aspecto econômico houve um crescimento significativo no movimento de exportação e importação, no setor agrícola, rodoviário e ferroviário e nas obras públicas de natureza variada. Apesar de grandes transformações nestes setores o Estado Novo não conseguiu transformar Portugal num país desenvolvido em termos europeus. A principal razão esteve no fato de que em quase todos os outros países subdesenvolvidos da Europa a taxa de crescimento econômico se mostrou muito mais elevada que a portuguesa, ao mesmo tempo que se fazia acompanhar de uma política coerente e inteligente de desenvolvimento cultural, que em Portugal escasseava.<sup>13</sup>

O projeto econômico e financeiro que Salazar desenhou para Portugal teve grandes consequências na vida nacional, em especial ao impedir o desenvolvimento industrial (que considerava nefasto ao Portugal rural que idealizava): uma forte corrente emigratória legal e principalmente a clandestina, a manutenção velada da pobreza, o atraso do país perante uma Europa em reconstrução e em desenvolvimento, e principalmente a situação de paralisação dos conhecimentos técnicos e científicos imposta pela política educativa do Estado Novo.<sup>14</sup>

Desse modo, o Estado Novo não deu prioridade a uma política de educação das massas, apesar das alegações periódicas do contrário, em nível oficial.<sup>15</sup> O ensino superior atravessou um período crítico, pois em consequência do constante intrometimento político e investigação dos professores e estudantes, as demissões periódicas privaram as universidades de alguns de seus melhores valores, ao mesmo tempo em que eram impedidos o recrutamento de pessoal qualificado.<sup>16</sup>

No campo cultural, o regime salazarista manteve uma gestão corrente daqueles domínios sobre que o Estado moderno possuía natural jurisdição. Reorganizou e regulamentou alguns serviços, além de criar simultaneamente a Academia Nacional de Belas Artes e o Conselho Superior de Belas Artes em

---

<sup>13</sup> MARTINS, G.O. Op. Cit. 1998, p.21

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> NÓVOA, A. A Educação Nacional. In: *Nova História de Portugal: Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Vol.12. Coord. Fernando Rosas. Lisboa: Editorial Presença, 1992. p.458-459.

<sup>16</sup> Idem.

1932. Estas instituições colaboraram para consagrar o esforço desenvolvido pelo governo em consolidar o «espírito da cultura artística nacional»<sup>17</sup>. A função da Academia Nacional de Belas Artes era orientar as artes plásticas para a construção de valores nacionais. Ao Conselho Superior de Belas Artes coube pronunciar-se sobre a classificação e o inventariado do património existente, além de supervisionar os museus, organizar exposições, conceber projetos para grandes festas e solenidades nacionais e promover concursos artísticos para obras executadas nas oficinas estatais. Estava clara a intenção de orientar a arte para uma vertente nacionalista .

A partir de 1933, o projeto político salazarista desencadeou uma ação de controle a quase todas as manifestações artísticas através da criação do Secretariado de Propaganda Nacional, cujo objetivo central era propor a mitificação e a exaltação do regime salazarista. A propaganda foi um centro de difusão ideológica importante para o Estado Novo, pois tratava de organizar de forma sistemática a produção intelectual. As intenções de controle ideológico por parte do governo estavam expostas no estatuto de criação do Secretariado de Propaganda Nacional. O SPN estava dividido em duas secções: interna e externa. À primeira competia:

« a) regular as relações da imprensa com os poderes do Estado; b) fomentar a edição de publicações que se destinem a fazer conhecer a atividade do Estado e da nação portuguesa; c) organizar um serviço de informação da ação desenvolvida pelos diferentes serviços públicos na parte que interessa à Propaganda Nacional; d) servir permanentemente como elemento auxiliar de informação dos respectivos ministérios; e) organizar manifestações nacionais e festas públicas com o intuito educativo ou de propaganda; f) combater por todos os meios ao seu alcance a penetração do nosso país de quaisquer idéias perturbadoras e dissolventes da unidade e interesse nacional; g) estimular, na zona da sua influência, a solução de todos os problemas referentes à vida do espírito, colaborando com artistas e

---

<sup>17</sup> RAMOS do Ó, J. Salazarismo e Cultura. In: *Nova História de Portugal: Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Vol.12. Coord. Fernando Rosas. Lisboa: Editorial Presença, 1992. p.396.

escritores portugueses e podendo estabelecer prêmios que se destinem ao desenvolvimento de uma arte e de uma literatura acentuadamente nacionais; h) utilizar a radiodifusão, o cinema e o teatro como meios indispensáveis à sua ação»<sup>18</sup>

A propaganda estava autorizada a explicar aos intelectuais e artistas quais seriam os seus deveres para com a nação, orientando na construção de sua produção, que deveria ser norteadada pelo critério salazarista do interesse nacional. O Estado Novo estava disposto a estabelecer uma estreita colaboração com os artistas, mas preferencialmente com aqueles que privilegiassem as tradições autóctones.<sup>19</sup> Quanto à secção externa do SPN, cabia-lhe:

«a) colaborar com todos os organismos portugueses de propaganda existentes no estrangeiro; b) superintender em todos os serviços oficiais de imprensa que atuem fora do país; c) promover a realização de conferências em vários centros mundiais por individualidades portuguesas e estrangeiras; fortalecer o intercâmbio com os jornalistas e escritores de grande nomeada; elucidar a opinião internacional sobre a nossa ação civilizadora e de modo especial sobre a ação exercida nas colônias e o progresso do nosso Império Ultramarino; promover a expansão, nos grandes centros, de todas as manifestações de arte e da literatura nacionais.»<sup>20</sup>

O governo de Salazar reconhecia a importância da apropriação e do controle das estruturas culturais. A necessidade de difusão da doutrina salazarista, favoreceu a criação de outras plataformas institucionais, tais como a Junta Nacional da Educação (JNE), que havia sido constituída em 1936 no âmbito da reorganização do Ministério da Educação, do Instituto para a Alta Cultura (IAC) em 1935, da Academia Portuguesa de História (APH), da Fundação Nacional para

<sup>18</sup> Os trechos citados que se seguem foram retirados do Decreto 23054, de 25/IX/1933.

<sup>19</sup> PORTELA, A. *Salazarismo e Artes Plásticas*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982. p.35-47.

<sup>20</sup> Cf. Decreto 23054, de 25/IX/1933.

a Alegria no Trabalho (FNAT) no mesmo ano. Em 1936, surgiu o plano da formação completa dos jovens: a Mocidade Portuguesa (MP), cujo objetivo era abranger toda a juventude escolar ou não, destinando-se a estimular o desenvolvimento integral da sua capacidade física, da formação do caráter e da devoção à Pátria, no sentimento da ordem, no gosto da disciplina e no culto ao dever militar.<sup>21</sup>

Ao SPN coube a responsabilidade de compatibilizar a arte com o ideal político de Salazar. Para dirigir este órgão foi nomeado Antônio Ferro (1895-1956), escritor e jornalista que conviveu com a geração do primeiro modernismo português, do qual fizeram parte os artistas plásticos Cristiano Cruz (1892-1951), Amadeu de Sousa Cardoso (1887-1918), Guilherme Santa-Rita (1889-1918), José Almada Negreiros (1893-1970) e Eduardo Viana (1881-1967), dentre outros. Integraram também este movimento os poetas Mário de Sá-Carneiro (1887-1918) e Fernando Pessoa (1888-1935), considerados os fundadores da revista literária *Orpheu* publicada em 1915, cujo editor era António Ferro. Esta revista surgiu como um manifesto de ruptura, defendendo tanto o simbolismo como a novidade futurista.<sup>22</sup>

António Ferro trazia consigo o prestígio de ter participado do primeiro modernismo português, porém, suas idéias estavam vinculadas ao futurismo italiano teorizado por Marinetti, assim como foi clara e assumida a sua admiração pelo fascismo de Mussolini.<sup>23</sup> Chegou também a participar da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo, ao lado de Sérgio Milliet, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira. Fez conferências nesta cidade e no Rio de Janeiro, publicando inclusive na revista *Klaxon*, órgão do modernismo paulista, um manifesto futurista intitulado *Nós*.<sup>24</sup> A partir da década de vinte, António Ferro conquistou certa notoriedade como repórter internacional ao entrevistar Benito Mussolini e Primo de Rivera. Desta ocasião, deixou dois livros, *Viagem à volta das Ditaduras* (1927) e *Praça da Concórdia* (1929).

A interpenetração entre modernidade e fascismo são marcantes no ideário da «política do espírito» de António Ferro. Tal como Goebbels, ele tinha

---

<sup>21</sup> RAMOS do Ó, J. Op. Cit., 1992, p 401.

<sup>22</sup> SILVA, R.H. et alii. *História das Artes Plásticas*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1991, p.111.

<sup>23</sup> PORTELA, A. Op. Cit., 1982. p.26.

<sup>24</sup> PORTELA, A. Op. Cit., 1982. p.23.

uma percepção clara de como a cultura poderia se transformar num valioso instrumento de poder e propaganda a serviço do Estado. Ferro defendia a valorização da identidade e da cultura portuguesa naquilo que julgava ser a sua autenticidade. A política cultural do Estado Novo assumiu então a missão de restaurar a alma da pátria portuguesa, exaltar os valores nacionais numa atitude contemplativa do passado glorioso e na valorização dos hábitos e costumes populares.<sup>25</sup>

O Secretariado de Propaganda Nacional privilegiou três áreas: a propaganda do ideário do regime, o turismo como meio de difusão da imagem de um país feliz consigo próprio e a cultura popular como instrumento integrador das camadas menos favorecidas da população. Ao mesmo tempo diversas iniciativas foram tomadas (tais como a criação do Salão Anual de Arte Moderna e da revista *Panorama*) para oferecer estímulos aos artistas, com encomendas e exposições de âmbito internacional.<sup>26</sup>

António Ferro trabalhou arduamente neste sentido nos anos 30: em 1935 a Exposição de Arte Moderna Portuguesa foi levada a Genebra pelo SPN; em 1937 houve a participação portuguesa na Exposição Internacional de Paris e mais tarde em 1939, as exposições internacionais de Nova Iorque e São Francisco (E.U.A.). Segundo Artur Portela, António Ferro adotou «uma modernidade que nada tem a ver com a ruptura do modernismo. (...) E que tateia e começa a encontrar, de uma forma avulsa e emblemática, um portuguesismo»<sup>27</sup>.

Ferro não foi apenas o mobilizador dos artistas plásticos e de sua integração no regime. Foi também o secretário-geral da Comissão Executiva das Comemorações Centenárias de 1940, criou o Fundo de Teatro, os Prêmios Literários do SPN, a revista *Atlântico*, a Lei de Proteção ao Cinema, o bailado português *Verde Gaio*, instituiu o Gabinete de Estudos Musicais, o Gabinete do Turismo e as Brigadas Hoteleiras. Procurou valorizar o folclore e o artesanato, pois via neles «uma fonte vivificadora do carácter nacional»<sup>28</sup>. Instituiu os prêmios «Columbano» e «Sousa Cardoso» nos Salões de Arte Moderna, fato que causou forte reação dos tradicionalistas representados pelo presidente da Sociedade

<sup>25</sup> HENRIQUES, R.P. *António Ferro. Estudo e Antologia*. Lisboa: Alfa, 1990.

<sup>26</sup> SILVA, R.H. Op. Cit. 1991, p.114.

<sup>27</sup> PORTELA, A. Op. Cit. 1982, p.56.

<sup>28</sup> FERRO, A. *Dez Anos de Política do Espírito*. Lisboa: Edições SPN, 1943.



Nacional de Belas Artes, o coronel e caricaturista Arnaldo Ressano Garcia (1883-1947).

Em 1939, Ressano Garcia afrontou a política de António Ferro quanto às artes plásticas, por ser considerada demasiadamente inspirada por Mussolini, quando em seu entender, ela deveria seguir a orientação de Hitler e atacar a arte moderna.<sup>29</sup> O presidente da SNBA chegou a declarar que a arte moderna era obra de comunistas e judeus, inimigos da civilização cristã.<sup>30</sup> Tal extremismo de direita recolocou alguns artistas modernos ao lado de António Ferro, o que proporcionou certa calma na vida artística no interior de um país neutro no início dos anos 40.<sup>31</sup>

A Exposição do Mundo Português, inaugurada em junho de 1940, constituiu o apogeu da «política do espírito», estabelecida em termos que já não se ajustavam porém às exigências das forças internacionais que se confrontavam nas lutas políticas e que se anunciavam no vanguardismo artístico. Esta exposição foi o ponto culminante das Comemorações do Duplo Centenário da Independência e da Restauração. Ocupando uma área de 450.000 metros quadrados, a exposição empregou durante catorze meses um grande número de operários, arquitetos, engenheiros, pintores-decoradores com seus auxiliares, além de escultores e modeladores-estucadores.

Esta exposição tinha como presidente da Comissão Executiva, Júlio Dantas, como Comissário Geral, Augusto de Castro, como Comissário-adjunto, o engenheiro Sá e Melo. O arquiteto-chefe era Cottineli Telmo e o secretário geral das comemorações, António Ferro. Todos estes colaboradores atribuíram a inspiração e a orientação da exposição ao Presidente do Conselho. Desse modo, sabe-se que o projeto da exposição e todo o plano de comemorações do duplo centenário foi elaborado minuciosamente por Salazar.<sup>32</sup> Com a pretensão de documentar «a civilização cristã»<sup>33</sup> que habitava Portugal, além de coroar os anos de estratégia política, a Exposição do Mundo Português tinha como objetivos:

---

<sup>29</sup> GONÇALVES, R. M. *As Invenções Malvistas*. In: *Século XX: Panorama da Cultura Portuguesa* 3. Artes e Letras (II). Coord. Fernando Pernes. Porto: Fundação Serralves/ Edições Afrontamento, 2001, p.42.

<sup>30</sup> Idem.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> PORTELA, A. Op. Cit, 1982, p. 70.

<sup>33</sup> FRANÇA, J.A. Os Anos Quarenta na Arte Portuguesa. In: *Arte Portuguesa Anos Quarenta*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 23.

«(...) em primeiro lugar, a projeção sobre o passado, com uma galeria de imagens heróicas da fundação e da existência nacionais, da função universal cristã e evangelizadora, da Raça, da glória marítima e colônia, do Império; em segundo lugar, a afirmação das forças morais, políticas e criadoras do Presente; em terceiro lugar, um ato de fé no futuro. Esses três objetivos resumem-se num só: testemunho e apoteose da Consciência Nacional.»<sup>34</sup>

O discurso artístico é o discurso político da Exposição do Mundo Português, que para Artur Portela, foi síntese e jogo de contradições.<sup>35</sup> Revelou um momento crucial do regime em relação às artes: a modernidade estava disciplinada, tornara-se moderada.<sup>36</sup> Foi imposta uma estética nacionalista e historicista, conservadora e uniformizante, que agradava a Salazar e a seu outro colaborador relevante, o engenheiro e arquiteto Duarte Pacheco. Neste evento, a arquitetura e a escultura foram privilegiadas, sendo que a pintura foi desprestigiada e reduzida à decoração de *stand*.

Duarte Pacheco (1899-1943) era engenheiro de formação e empreendia modificações arquitetônicas e urbanísticas valendo-se de arbitrariedade: «com Pacheco, enquanto houver uma casa pé, a demolição continua».<sup>37</sup> Ainda que discordasse do ritmo das reformas de Salazar para o país, o ditador tinha-lhe em alta conta: «acho que um homem daquele valor só se encontra uma vez em cada século».<sup>38</sup> Isto porque agradava mesmo a Salazar que tivesse alguém voluntarioso a seu serviço e com ganas de executar tarefas indigestas em nome de uma questionável transformação, mesmo que ao nível das aparências: «quando resolvia em modernizar um canto de Lisboa não hesitava em arrasar o bairro inteiro».<sup>39</sup> No afã de progredir no Regime, Duarte Pacheco chegou a Ministro das Obras Públicas, que por vezes acumulou com a presidência da Câmara Municipal de Lisboa.

<sup>34</sup> CASTRO, A. *Mundo Português: imagens de uma Exposição Histórica*. Lisboa: Ed. SNI, 1956.

<sup>35</sup> PORTELA, A. Op. Cit, 1982, p. 76.

<sup>36</sup> Idem.

<sup>37</sup> Idem, p. 81.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Ibidem.

Com a realização da Exposição do Mundo Português chegava-se ao auge de uma fase de consolidação do Regime, que evidenciava tanto o isolamento quanto a atemporalidade que Portugal vivia. Terminava de um modo sistematizado o primeiro modernismo da arte nacional, que de acordo com José-Augusto França «surgido por volta de 1915, arrastado por vinte provincianos anos, perdido e achado na proteção oficiosa das Exposições de Arte Moderna do S.P.N, de modo que o necessário equilíbrio estético desejado passasse a exprimir-se numa fase de maturidade orientada para valores nacionalistas e folclóricos, com a recuperação ideológica, estilizada ou modernizada de formas do passado nacional.»<sup>40</sup>

Inicia-se também nestes anos 40 uma resistência estético-política e também a derrocada de António Ferro, pelo insucesso em controlar a classe artística como se propusera na sua política do espírito. Aos já sabidos protestos de Ressano Garcia, somou-se a atitude de António Pedro e António Dacosta, que, negando os convites para cooptação pelo regime, empreenderam em resposta uma exposição surrealista<sup>41</sup>, marcando posição contrária à ordem vigente, considerada altamente retrógrada por estes dois artistas. Iniciava-se a escalada do movimento Neo-realista que contestava a proposta estética e política oficiais, ao mesmo tempo que organizava cidadãos, artistas ou não, em torno de ideais inovadores e libertários para Portugal.

Ao final da Segunda Guerra o meio artístico estava mais ativo, inclusive politicamente. Os artistas modernos, especialmente os Neo-realistas e os Surrealistas, já não se deixavam disciplinar pelo regime; opunham-se a ele. Muitos deles começaram a integrar o Movimento de Unidade Democrática (MUD), um dos marcos da resistência à ditadura, que se tornaria ainda mais repressora.

No cenário internacional a Guerra Fria desencadeada após o triunfo dos aliados frente ao Eixo, a comunhão de interesses políticos com a Espanha franquista, os conflitos coloniais na África e na Ásia, foram alguns fatores que

<sup>40</sup> FRANÇA, J.A, Op. Cit. 1982, p. 23.

<sup>41</sup> Em novembro de 1940, António Pedro realizou uma exposição juntamente com António Dacosta e a escultora inglesa Pamela Boden, que estava então refugiada em Portugal. Considerada a primeira manifestação surrealista no domínio das artes plásticas no país, esta exposição foi realizada na Casa Repe (Lisboa) e mostrava que os artistas tinham em comum uma raiz expressionista que caminhava para uma tendência surrealista, cuja temática fazia alusão à violência da guerra que assolava a Europa. In: GONÇALVES, R. M. Pintura e Escultura em Portugal (1940-1980). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, p. 16.

colaboraram com o recrudescimento da repressão governamental, que contava com uma censura obediente e com a Polícia de Estado (PIDE). Estes ingredientes somados à evolução da situação internacional, não impediram que a partir da década de 50 se registrasse um lento desmoronar do regime salazarista, que não podia mais acompanhar a dinâmica de crescimento e desenvolvimento mundial, bem como o entusiasmo pela democracia e os seus valores. A luta nas diferentes frentes africanas (Angola, Guiné e Moçambique) trouxe decepção ao corpo da Nação que assistiu à queda do regime, praticamente sem resistência, a 25 de Abril de 1974.

Entretanto, os anos de 1945-1961 serão marcos que «nos ajudam a sentir o fluir do tempo sócio-cultural português»,<sup>42</sup> são os anos que iniciam as transformações das linguagens visuais, nunca destituídas de sua vinculação política.

---

<sup>42</sup> GONÇALVES, R.M. *Pintura e escultura em Portugal (1940-1980)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, p.12

## 1.2. O cenário artístico em Portugal durante a primeira metade do século XX

No início do século XX, havia entre o público, as instituições e grande parte do meio artístico em Portugal, a consciência de uma “escola nacional” caracterizada por um naturalismo sentimental, influenciado pelas academias parisienses e pelos grupos herdeiros da Escola de Barbizon. O espírito contraditório que marcou a arte portuguesa na primeira década do século é muito bem definido por Raquel Henriques da Silva:

«Em 1900, mais do que a qualidade, apreciava-se a novidade, mais do que a emoção, socialmente integradora, exigia-se a provocação, mais do que o Belo, herdado do sistema plástico renascentista, pedia-se a Verdade, procurada fora das escolas e da Europa, entre os pintores de domingo e as artes pobres dos povos sem história. Mas sendo as vanguardas caracteristicamente cosmopolitas, pressupondo a animação da vida social, entende-se que, em Portugal, pouco industrializado e defendendo uma imagem nacionalista perante a força internacionalizada da expansão econômica, os movimentos de ruptura cultural e artística tenham tido uma existência difícil, dividida entre o desejo de acompanhar ritmos europeus e a atração normalizadora de um público que nada lhes sabia nem queria exigir.»<sup>43</sup>

Desse modo, entende-se que o Modernismo em Portugal manifestou-se primeiramente nos *Salões dos Humoristas* em 1911, pois a facilidade técnica do desenho, da caricatura e da ilustração, com crescente procura pelo jornalismo e pela edição, permitia aos jovens artistas exercitar um repertório plástico mais despreendido da tradição naturalista. Fizeram parte desta primeira geração, os já citados artistas Cristiano Cruz (1892-1951), Amadeo de Sousa Cardoso (1887-1918), Guilherme Santa-Rita (1889-1918), Eduardo Viana (1881-1967) e José de

<sup>43</sup> SILVA, R.H. et al. *História das Artes Plásticas*. Lisboa: Europália 91/ Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, p. 109.

Almada Negreiros (1893-1970), que são os elementos principais, contando ainda com Armando Basto (1889-1923), Manuel Jardim (1884-1923) e Francis Smith (1881-1961).

Cristiano Cruz foi um autodidata aberto a múltiplas influências, principalmente de Toulouse-Lautrec e sua obra foi intencionalmente eclética. Teve sua carreira interrompida deliberadamente, pois deixou de desenhar e pintar antes dos trinta anos. Para José-Augusto França, Cristiano Cruz foi um dos artistas que logo consolidaria o mito do modernismo nacional: homem misterioso, desaparecido em África, cujo papel na criação de uma consciência estética entre os seus companheiros foi crucial.

Amadeo de Sousa Cardoso foi um dos principais símbolos do modernismo português. Em sua breve trajetória, estudou durante sete anos em Paris, frequentando os círculos de vanguarda daquele tempo: foi amigo pessoal de Amadeo Modigliani e do casal Robert e Sonia Delaunay, por exemplo. A eclosão da guerra em 1914 reconduziu-o a Portugal, e nesse período de isolamento produziu sua obra de plenitude. Experimentou diversas técnicas e as novas poéticas cubistas, as composições abstratas e as tendências expressionistas. Em suas últimas telas, utilizou materiais inéditos, tais como areias, pastas de óleo, colagens e sobreposições, que o aproximaram do Dadaísmo. A morte inesperada aos 31 anos, quando se preparava para regressar a Paris, encerrou a «primeira descoberta de Portugal na Europa do século XX», nas palavras de Almada Negreiros, na ocasião da primeira e única exposição que o artista realizou em Lisboa, em 1917.<sup>44</sup> O legado artístico de Amadeo de Souza Cardoso passou despercebido nas décadas seguintes e só foi redescoberto décadas mais tarde.

Nesse tempo, Lisboa vivia uma atmosfera de dinamismo cultural cuja iniciativa vinha da poesia de Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, fundadores da revista *Orpheu* (1915). Em suas páginas, colaborou Guilherme Santa-Rita com peças complexas, que o pintor as fez destruir conjuntamente com outras que foram publicadas na revista *Portugal Futurista* (1917).<sup>45</sup> Santa-Rita foi um artista polémico que morreu aos 29 anos, sem resolver as contradições entre o desejo de

---

<sup>44</sup> FRANÇA, J.A. *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX (1910-2000)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000, p. 17.

<sup>45</sup> SILVA, R.H. Op. Cit, p.111.

escandalizar um meio provinciano e a sua vocação de pintor, atrelada à linguagem do futurismo italiano.<sup>46</sup>

Outro artista que colaborou na revista *Orpheu* foi José de Almada Negreiros, «o único que compreendeu a importância de Amadeo e acompanhou Santa-Rita nas iniciativas futuristas»<sup>47</sup>. Com uma personalidade apaixonada e diversificada, Almada foi poeta futurista, autor de textos semi-automáticos e oníricos. Suas opções plásticas foram definidas neste período: desenhista exímio de caracteres formais próximos à leveza do *art nouveau* e às abstrações pós-cubistas. Seu gosto pela narrativa possibilitou o registro de histórias e situações, a feitura de retratos e auto-retratos, revelando assim um compromisso entre a adesão das vanguardas parisienses e o «sentimento nostálgico de não pertencer a esse mundo».<sup>48</sup> Almada Negreiros foi um dos primeiros artistas a tomar consciência desta situação cultural específica e reorganizá-la através de seus próprios valores, de modo que sua figura tornou-se uma referência fundamental nos principais movimentos da vida artística portuguesa nos 50 anos seguintes.

Cabe ainda mencionar a presença de Eduardo Viana, cuja obra foi influenciada tanto pelo Fovismo quanto pelo Orfismo. Entre 1915-16, este artista viveu e trabalhou com Sonia e Robert Delaunay em Vila do Conde, aldeia portuguesa onde o casal refugiava-se da guerra. Dedicado ao estudo de paisagens e aos nus, de colorido vibrante, Eduardo Viana foi um dos pintores de maior destaque no cenário artístico português dos anos 20.

Duas características sociais podem ser observadas nas movimentações dos artistas portugueses desta primeira geração: consideravam Paris uma referência mítica e desejavam transpor os limites do isolamento cultural de seu país. Havia de certo modo o consenso de que Portugal não estava preparado para receber a arte moderna, pois tinha-se colocado à margem da geografia cultural do Ocidente e estava aprisionado aos valores do século XIX. Depois do fim da Primeira Guerra Mundial, o contexto cultural europeu foi marcado pelo regresso à ordem. E a morte prematura de Amadeo e de Santa-Rita, ícones do modernismo

---

<sup>46</sup> FRANÇA, J.A. *A Arte em Portugal no Século XX. (1911-1961)*, Lisboa: Bertrand Editora, 3ª ed., 1991, p.58.

<sup>47</sup> SILVA, R.H. Op. Cit., (1991) p.112.

<sup>48</sup> Idem.

português com lastro internacional, colaborou para que o ambiente cultural luso fosse reabsorvido em predominante conservadorismo estético.<sup>49</sup>

Nesse contexto, começam os anos 20. Abatidos pelas consequências da guerra, cansados das aventuras de ruptura, os artistas sobreviventes da primeira geração entraram numa apatia. Despontam então os novos pintores: Dórdio Gomes (1890-1976) e Abel Manta (1888-1982), companheiros em Paris, receberam influência de Cézanne em suas composições. Adriano Sousa Lopes (1879-1944) possuía uma obra eclética, pois sua pintura denota influências do paisagismo pós-impressionista e sua produção escultórica tem em Rodin a maior referência. Dentre os escultores destacaram-se Francisco Franco (1885-1955), Ernesto Canto da Maia (1890-1981) e Diogo de Macedo (1889-1959), que receberam orientações do movimento internacional das Artes Decorativas.<sup>50</sup>

O surgimento de revistas de moda e atualidade (sobretudo a *Contemporânea*, 1922-26) e de um novo jornal diário (*Diário de Lisboa*, 1921), solicitou a colaboração de artistas gráficos, ilustradores e capistas, dos quais se destacaram António Soares (1894-1978), Jorge Barradas (1897-1971), Lino António (1898-1974), Mily Possoz (1888-1967) e Bernardo Marques (1888-1962). De um modo geral, tais artistas desenvolviam paralelamente a esta atividade de sobrevivência uma obra pictórica com influências pós-cubistas e fovistas, principalmente de Cézanne e Matisse.<sup>51</sup>

Ainda no final da década de 1920, alguns artistas se sobressaíram do gosto modernista para desenvolver uma poética de atitude ingenuísta. Cite-se em primeiro lugar Mily Possoz, uma pintora revelada nos anos 20, cuja obra abordava paisagens sensíveis e oníricas, elaboradas com signos da memória infantil ou de um universo feminino particular.<sup>52</sup> Sarah Afonso (1899-1983), por sua vez, desenvolveu sua obra dentro de um realismo fantástico, recuperando elementos da cultura popular portuguesa, nomeadamente do artesanato minhoto ou de ex-votos. Nestes itinerários femininos deve-se mencionar o trabalho de Ofélia Marques (1902-1952), que sugere uma experiência simbólica de seu mundo particular, utilizando caracteres expressionistas e oníricos.

---

<sup>49</sup> SILVA, R.H. Op. Cit. (1991), p.113.

<sup>50</sup> Idem.

<sup>51</sup> Idem.

<sup>52</sup> SILVA, R. H. *Sinais de Ruptura: «Livres» e Humoristas*. In: História da Arte Portuguesa. Vol. 3. Direção: Paulo Pereira. Lisboa: Temas e Debates, 1997, p. 383.



Voltado para a crítica social, utilizando-se de caracteres expressionistas e alguns elementos simbolistas influenciados por Marc Chagall<sup>53</sup>, está a obra de Júlio Reis Pereira (1902-1983). Além de pintor foi também engenheiro, poeta e um dos principais ilustradores da revista *Presença*, dirigida por seu irmão, José Régio. Realizou ao longo dos anos 20 uma série de obras abordando temas como a prostituição e a arrogância burguesa.

Na década de 1930 surgiram outros artistas que buscavam sua referência pictórica fora do círculo cultural parisiense. O Expressionismo alemão, por exemplo, exerceu influência tanto em Bernardo Marques, cujos desenhos com violenta crítica social se aproximaram da obra de Georges Grosz, quanto em Mário Eloy (1900-1951), ainda que este tenha travado contato com a fase neo-clássica de Picasso antes de sua longa estada em Berlim e a consequente adoção da estética expressionista; ocasião em que chegou mesmo a expor ao lado de Braque, Picasso, Chagall e Kokoschka<sup>54</sup>. Em alguns dos trabalhos de Eloy, do início dos anos 30, percebe-se a valorização escultórica dos volumes, herdada de Picasso, porém, o rigor linear e a inscrição da figura humana num fundo obscuro acentuam a solidão expressionista.

O portuense Domingues Alvarez (1906-1942) teve em comum com Mário Eloy a mesma melancolia perante o mundo e a morte precoce. Coursou a Escola de Belas Artes e manteve breve relação com o grupo «Mais Além», com o qual expôs em 1929. Com ascendência espanhola, o expressionismo de Alvarez absorveu a influência maneirista e longínqua de El Greco. Alvarez considerava a arte «como transformadora das sociedades, como qualquer coisa que grita, que nos abre a sensibilidade»<sup>55</sup>. Outros artistas mencionáveis desta mesma estética e época são Carlos Botelho (1889-1982) e José Tagarro (1902-1931).

Foi de fato nesta altura que a atuação do Secretariado de Propaganda Nacional possibilitou um reconhecimento público da arte moderna, que com iniciativas diversas ofereceu aos artistas encomendas e estímulos pecuniários antes inexistentes. A década de 30 foi ainda assinalada por exposições realizadas anualmente, em que o clima polêmico aos poucos se extinguia, ao mesmo tempo em que uma crise intensa dominava o mercado de arte. A intenção

---

<sup>53</sup> Idem, p. 384.

<sup>54</sup> ALMEIDA, B. P. *Pintura Portuguesa no Século XX*. Porto: Lello, 1993, p. 83.

<sup>55</sup> PINTO, A.L.; MEIRELES, F.; CAMBOTAS, M.C. *História da Arte Ocidental e Portuguesa: das origens ao final do século XX*. Porto: Porto Editora, 2001, p. 920.

de António Ferro era emparelhar os artistas ao Estado autoritário de Salazar, colocando em prática o tríptico ideológico de Deus, Pátria e Família: a autoridade, a disciplina e a ordem; o nacionalismo, o corporativismo e o catolicismo, servindo-se das artes como veículo de propaganda. Esta situação gerou uma certa cumplicidade entre a arte e o poder oficial, cuja orientação artística voltava-se para um nacionalismo-historicista e para a exaltação de valores folclóricos, comedidos por um «indispensável equilíbrio»<sup>56</sup>.

A escultura modernista nestes anos 30 foi a que melhor se adaptou ao discurso estético do Estado Novo. Devido às exigências da encomenda pública e da concepção ideológica dominante, a escultura manteve-se ligada ao academicismo. Feitas com o objetivo de adornar as praças públicas e enaltecer os valores pátrios (heróis e homens públicos)<sup>57</sup>, impunham-se a estas obras as seguintes regras: a submissão da forma à mensagem, de modo que permitisse uma leitura visual mais acessível; uma certa estilização abstrata; e um certo gigantismo, misto de agressividade e de austeridade, com vistas à monumentalidade. Dentre os escultores então destacam-se Leopoldo de Almeida (1898-1975), Salvador Barata Feyo (1899-1990), Ruy Gameiro (1907-1935), continuador do ideário de Francisco Franco, e António Duarte (1912-).

Por sinal, Escultura, como também a Arquitetura, eram vistas superiormente à Pintura, pela orientação ideológica oficial deste tempo, pois no entendimento de Salazar os pintores eram considerados «decoradores».<sup>58</sup> Mas não se limitava a somente isto a ordem estética de seu regime. Na organização dos Salões Anuais do Secretariado de Propaganda Nacional eram premiados aqueles que produziam suas obras de acordo com uma temática nacionalista de pendor sentimental, dentro de um esquema formal tardo-naturalista ou modernista moderado.<sup>59</sup> Esta situação contínua provocou várias reações entre os artistas. Alguns deles emigraram para conhecer as novidades artísticas internacionais, como foi o caso de Maria Helena Vieira da Silva. Outros adotaram uma postura

<sup>56</sup> FERRO, A. Discurso de 23 de março de 1935. In: *Arte Moderna*. Lisboa, 1949, p.17.

<sup>57</sup> PINTO, A.L.; et.al. Op. Cit. p. 916.

<sup>58</sup> PORTELA, A. Op. Cit., p. 93.

<sup>59</sup> O SPN instituiu dois prêmios, um para consagrar, Prêmio Columbano, e outro para revelar jovens artistas, o Prêmio Souza-Cardoso. Alguns autores, como Rui Mário Gonçalves (2001, p.42) e José-Augusto França (1991, p.206) consideram acertadas a maior parte das atribuições destes prêmios, pontuando alguns equívocos esporádicos.

«apolítica», que lhes permitiu uma posição mais desvolta, porém não isenta de críticas, como foi o caso de Almada Negreiros.<sup>60</sup>

Durante os anos 30 e 40 os artistas introdutores do Expressionismo, do Neo-Realismo, do Surrealismo e do Abstracionismo Geométrico, irrompem num espírito de oposição à ditadura, estimulados pelo desejo de uma participação democrática na vida política e cultural. Logo começou a ruir a aparente tranquilidade e equilíbrio pretendidos entre a arte e o poder oficial.

Para Rui Mário Gonçalves a segunda metade dos anos 30 apresentou novas características da vida cultural, com forças definidas por três vetores: a contribuição vanguardista dos artistas que estavam melhor informados acerca do que se passava em Paris, considerando aqui Maria Helena Vieira da Silva e António Pedro como os vanguardistas «parisienses» da época<sup>61</sup>; a ação da política cultural conduzida por António Ferro; e uma ansiedade surgida com a Guerra Civil Espanhola.<sup>62</sup>

Vieira da Silva compreendeu e refletiu sobre o Abstracionismo instituído que já era predominante no início dos anos 30. Dedicou-se à pesquisa espacial anti-renascentista advinda do Cubismo e também adotou a escrita pictórica, utilizando elementos geométricos. Quanto a António Pedro, aplicou-se inicialmente à poesia, publicando cerca de doze volumes entre 1926 e 1949, mas dotado de uma personalidade multifacetada e de forte pendor progressista, realizou sua obra pictórica entre 1934 e 1949, quando aproximou-se do Expressionismo e do Surrealismo.

Em 1930, António Pedro (1909-1966) e Diogo de Macedo organizaram na Sociedade Nacional de Belas Artes o I Salão dos Independentes, que constituiu-se num importante evento empenhado na redefinição dos valores

---

<sup>60</sup> Considerado um simpatizante da direita por cooperar com o Regime Salazarista, Almada Negreiros estava numa posição delicada. Tinha o apoio e a admiração de António Ferro e com isso favorecia-se com muitas encomendas do Estado. Entretanto, era visto com reservas por Salazar e outros membros de sua equipe, conservadores em matéria de arte. Por outro lado, os artistas militantes da esquerda olhavam-no com desconfiança, por ele não se manifestar contra o regime. As inaugurações dos murais nas Gares Marítimas de Alcântara (1943-1945) e da Rocha de Conde de Óbidos (1946-1949) foram acontecimentos polémicos que não agradaram inteiramente a direita, pela forma como Almada Negreiros representou o povo. Por se tratarem de encomendas do Estado, os murais foram recebidos com reserva por parte dos artistas militantes, porém, sem deixar de despertar a sua admiração. In: GONÇALVES, E. *Arte Portuguesa nos Anos 50: Neo-Realismo, Surrealismo, Abstracionismo. Artes & Leilões*, Nº 16. Lisboa, setembro/outubro de 1992, p.10-20.

<sup>61</sup> GONÇALVES, R.M. *As Invenções Malvistas*. In: *Século XX: Panorama da Cultura Portuguesa 3. Artes e Letras (II)*. Coord. Fernando Pernes. Porto: Fundação Serralves/Edições Afrontamento, 2001, p.39.

<sup>62</sup> GONÇALVES, R.M. *A Arte Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Temas e Debates, 1998, p.54.

do modernismo português. Esta exposição reuniu mais de trezentas obras dos principais artistas de duas gerações sucessivas, acompanhada de um catálogo com textos de personalidades literárias e artísticas, conseguindo grande repercussão de imprensa.

António Pedro tornou-se então um importante dinamizador das artes plásticas, nos âmbitos teórico e prático. Foi ele o responsável pela criação da Galeria UP (1933-1938), que assinou contrato com os principais modernistas (Barradas, Manta, Botelho, Eloy, Macedo, Bernardo e Ofélia Marques, Rui Gameiro, dentre outros) e promoveu em 1936 a exposição Artistas Modernos Independentes, que incluía a presença de Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) e Arpad Szenes. Esta exposição foi organizada com intenção provocativa à I Exposição de Arte Moderna realizada em 1935 pelo Secretariado de Propaganda Nacional.

Ainda em 1936, António Pedro traduziu o Manifesto Dimensionista, que subscrevera em 1935 em Paris, com vinte e cinco artistas internacionais, dentre eles Ben Nicholson, Sirato, Alexander Calder, Joan Miró, Moholy Nagy, Jean Arp, Robert Delaunay, Francis Picabia, Marcel Duchamp e Wassily Kandinsky. O *Dimensionismo* procurava a síntese das artes, incluindo a literatura, mediante o aumento do número das dimensões físicas dos objetos de arte. Tal iniciativa não teve consequências imediatas em Portugal, mas anunciou uma vontade de articulação com a arte europeia, depois desenvolvida pelo movimento surrealista nos anos 40.

O contato com estes movimentos de vanguarda permitiu que António Pedro realizasse obras que representassem a angústia, a crueldade e o absurdo das situações humanas surgidas com a Guerra Civil Espanhola e com a Segunda Guerra Mundial.<sup>63</sup> Por isso, a exposição que realizou em 1940 juntamente com o pintor açoriano António Dacosta e com a escultora inglesa Pamela Boden, foi uma manifestação contrária ao «espírito de ordem» da Exposição do Mundo Português. Quando António Pedro integrou o movimento dimensionista, criou poemas abstratos (1936) que são considerados precursores da poesia experimental e do neoconcretismo, evidenciados na Alemanha e no Brasil durante os anos 50.<sup>64</sup> A

---

<sup>63</sup> GONÇALVES, R. M. *100 Pintores Portugueses do Século XX*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p.72.

<sup>64</sup> GONÇALVES, R.M. Op.Cit., 2001, p.42.

partir de 1948, entretanto, dedicou-se ao teatro, vindo a dirigir o Teatro Experimental do Porto, desenvolvendo também uma notável obra pedagógica sobre o tema com diversas publicações.

O movimento surrealista desenvolveu-se simultaneamente na pintura e na poesia em Lisboa, no final de 1947, com a fundação do Grupo Surrealista. Dentre os principais integrantes, estavam António Pedro, Fernando de Azevedo, Moniz Pereira, Cândido Costa Pinto, Cruzeiro Seixas, Alexandre O'Neill, Marcelino Vespeira, António Domingues, José-Augusto França, Mário Cezariny Vasconcelos e António Dacosta (já instalado em Paris).<sup>65</sup> O Surrealismo pretendia causar polémica no plano político, pois era simultaneamente anti-salazarista e anti-estalinista. Para os surrealistas, sua arte correspondia à consciência de que a realidade ultrapassava os códigos do pensamento positivista.<sup>66</sup> Adotaram então, um pensamento freudo-marxista que correspondia à necessidade de juntar à ação do sonho, o humor, a contestação política e o *non-sense*, como provocação imediata contra todas as convenções.<sup>67</sup>

O Grupo Surrealista de Lisboa realizou uma exposição em 1949, que foi motivo de escândalo e ameaças policiais, sendo que no mesmo ano e em 1950 aconteceram duas exposições da mesma índole já realizadas por um grupo dissidente, «Os Surrealistas». Estas exposições marcaram paradoxalmente o fim do movimento surrealista, pois seus componentes dispersaram-se em ações pessoais e isoladas, chegando mesmo a verificar-se o retorno de alguns surrealistas ao seio do Neo-Realismo (António Domingues e Alexandre O'Neill).<sup>68</sup>

A inquietação surgida com os citados conflitos bélicos provocou uma manifestação criativa e contestadora nas artes plásticas e na literatura em Portugal, de um modo geral a partir dos anos 40. Com o término da Segunda Guerra e a consequente derrota do nazi-fascismo em Alemanha e Itália, os opositores da

---

<sup>65</sup> A estética surrealista ganhou uma consistência programática na obra de Cândido da Costa Pinto, Moniz Pereira e Cruzeiro Seixas, que exercitavam figurações oníricas com influência de Salvador Dali. O poeta Alexandre O'Neill criou o processo de ocultação, que foi desenvolvido pelo pintor Fernando Azevedo, e que consistia na utilização de uma fotografia ou de qualquer outra imagem coberta parcialmente com tinta preta, que colocava os fragmentos visíveis sob uma nova ótica, fugindo de sua lógica habitual. In: GONÇALVES, R. M. *Artes Plásticas. Portugal (45-95) – nas Artes, nas Letras e nas Idéias*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, 1998.

<sup>66</sup> MARTINS, F. C.; CALHAU, F. *Desenhos dos Surrealistas em Portugal (1940-1966)*. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1999, p.14.

<sup>67</sup> GONÇALVES, R.M, Op. Cit. , 1998, p.138.

<sup>68</sup> In: *Arte Portuguesa Anos Quarenta*, Op. Cit, p.88.

política de Salazar tiveram esperanças renovadas de derrotá-lo, criando viabilidade para a oposição democrática.

As atividades de resistência ao regime ditatorial vigente tiveram grande afinidade ao movimento chamado Neo-Realista, inicialmente literário para depois ampliar-se. Este movimento surgiu primeiramente como apelo teórico, em polémicas e artigos, a partir de 1935. Foi em janeiro deste ano que surgiu o primeiro artigo considerado de interesse para o Neo-Realismo literário português, publicado no semanário de literatura e crítica intitulado *Gládio*. Tratava-se de *O antiburguesismo da cultura nova*, de Álvaro Salema, que se tornou referência clássica pela atitude pioneira e pelo seu esclarecimento ideológico sobre a concepção de uma nova «arte social e humanista».<sup>69</sup> Dentre os principais prosadores do início do Neo-Realismo encontravam-se Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes e Manuel da Fonseca e entre os primeiros poetas revelaram-se Joaquim Namorado e Mário Dionísio, que também se interessou pela pintura e aprofundou-se em crítica de arte, tornando-se um dos principais teóricos do movimento.

A partir de 1945, o movimento neo-realista ganhou um maior número de adeptos e passou a ter maior repercussão, predominando em relação às outras tendências artísticas da época (Surrealismo e Abstracionismo geométrico).<sup>70</sup> Os artistas e intelectuais do movimento, considerando-se os reflexos da política na vida cultural, promoveram forte oposição ao regime salazarista, o que lhes rendeu perseguição do poder oficial, mas lhes garantiu uma comunhão ainda maior com parcelas da sociedade, atraindo enormemente alguns setores, como o das artes plásticas.

Nos anos da Segunda Guerra, alguns dos jovens artistas do movimento tinham-se encontrado na Escola de Artes Decorativas António Arroio em Lisboa, onde um pintor naturalista, Falcão Trigoso (1879-1956) orientou-os sobre a responsabilidade estética e social. Os méritos deste ensino, de nível secundário, contrastavam com a deficiência pedagógica causada em parte pela perseguição política que acontecia na Escola de Belas-Artes de Lisboa. Muitos alunos desta instituição, decepcionados e perseguidos, deslocaram-se para a

---

<sup>69</sup> DIAS, L.A.C. *A Imprensa Periódica na Génese do Neo-Realismo* (1933-45). In: *A Imprensa Periódica na Génese do Movimento Neo-Realista*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1996, p.59.

<sup>70</sup> Cf. GONGALVES, (1983), p.41; (2001, p.142).

Escola de Belas Artes do Porto, onde a habilidade pedagógica do arquiteto Carlos Ramos (1897-1969) e o ensino do pintor Dórdio Gomes e do escultor Barata Feyo lhes deu melhor acolhimento.<sup>71</sup> Nesse âmbito surgiu o Grupo dos Independentes do Norte, que entre 1943 e 1950, organizaram as Exposições Independentes. Para os artistas organizadores da exposição, a palavra «independentes» significava a ausência de compromissos estéticos e de um espírito exclusivista e sectário, conforme advertia o texto do catálogo:

«Este título - Exposição Independente - não é um nome ao acaso. Significa: porta aberta para todas as correntes, tribuna acessível às variadíssimas tendências plásticas, alheia a compromissos estéticos. A arte é um patrimônio da humanidade, que por ela exprime os seus complexos sentimentos. De todos e para todos a sua inviolável lei. Se se entendesse que o presente deve ativar-se para alicerçar o futuro, não se pode, também, negar ao passado o direito de recordar-se. Esta é a razão da nossa variadíssima presença – tolerante ao ponto de não excluir aqueles que não são do futuro nem do presente, nem do passado.»<sup>72</sup>

Faziam parte deste grupo Júlio Resende (n.1917), Fernando Lanhas (n.1923), Júlio Pomar (n.1926), Armândio Silva (n.1923), António Lino (n.1914), Arlindo Rocha (1921-1999), Aníbal Alcino (n.1926) e Vítor Palla (n.1922). Expunham anualmente em diversas cidades e junto deles estavam Dórdio Gomes e Abel Salazar (1889-1946). Este último gozava das mais altas considerações dentre os neo-realistas e lhe foi dada uma certa posição de distinção referencial que ora o identificava como uma espécie de precursor, ora o situava com exemplo humano a ser seguido e não só pela postura ideológica. Médico, professor universitário e cientista, dividiu seus afazeres com a atuação de artista-amador, também escrevendo artigos teóricos em que ligava as artes e as ciências a uma

<sup>71</sup> GONÇALVES, R.M. Anos 40: o tempo do Estado Novo e o Pós-Guerra Português. In: Panorama Arte Portuguesa no Século XX. Coord. Fernando Pernês. Porto: Fundação Serralves/Campo das Letras, 2001, p. 142.

<sup>72</sup> GUEDES, F. *Estudos sobre artes plásticas: os anos 40 em Portugal e outros estudos*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. p. 41.

causa social. Por isso tudo, embora admirado por muitos, foi perseguido por motivos políticos, de vez que abordava em seu discurso temática dedicada às mulheres trabalhadoras e às questões sociais sufocadas pela orientação do regime ou pelo conservadorismo que o apoiava. Como resultado disso tornou-se um ícone para os jovens neo-realistas e seu exemplo de homem trabalhador-artista-intelectual com preocupações humanistas e consciência social parece ter multiplicado inspirações na atmosfera neo-realista.

Os artistas surgidos nos anos do pós-guerra estavam comprometidos com uma arte que levasse ao povo uma mensagem de solidariedade e seguiam atentamente os acontecimentos políticos, com grande expectativa na derrota de Salazar, até 1949, ano em que Norton de Matos se candidatou pela oposição democrática. Salazar derrotou Norton de Matos, ainda que de forma suspeitosa, mas a oportunidade culminou com a derrocada de António Ferro, culpado por não ter conseguido o apoio dos artistas e intelectuais, fato que resultou na sua demissão do Secretariado Nacional de Propaganda em 1950, e desencadeou um recrudescimento da repressão política no país; a partir deste momento o patrulhamento cresceu de tal maneira que todos temiam que o que dissessem ou deixavam de dizer pudesse se constituir em perigo: «nessa década não se podia sequer dizer o que era óbvio, por isso lhe podemos chamar a década do silêncio».<sup>73</sup>

Os artistas ligados ao movimento neo-realista, por seu cariz político e social, cultivavam como maior desejo a aproximação da arte com o grande público, através de uma transformação social. Em abril de 1939, Álvaro Cunhal já havia definido sistematicamente o Neo-Realismo artístico nas páginas de *O Diabo*, vendo nele a expressão de uma tendência histórica progressista. Afirmou que a arte deveria «exprimir a realidade viva e humana de uma época», e que «formas novas podem conter um significado velho e formas velhas, ainda que excepcionalmente – podem conter um significado moderno e progressista».<sup>74</sup> Estava claro para os neo-realistas que o conteúdo era mais importante que a forma, e que como artistas, deveriam estar empenhados com os problemas sociais de seu tempo. Desprezaram assim a pesquisa formal observada em outros grupos

---

<sup>73</sup> GONÇALVES, R.M. *A década do silêncio, 1951-1960*, in: *Arte portuguesa nos anos 50*, Beja/Lisboa, Câmara Municipal de Beja/Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p.85

<sup>74</sup> Idem, p. 139.



artísticos que coabitaram seus dias, porque acreditavam que a objetividade do conteúdo e a clareza do seu significado eram mais importantes e para isto nada devia turvar o entendimento do receptor.

O Neo-Realismo plástico manifestou-se no âmbito artístico a partir de 1943, em pinturas de Júlio Pomar e Marcelino Vespeira (1925), jovens estudantes de Belas Artes em Lisboa, cuja tendência expressionista, ao mesmo tempo realista e sentimental, traduzia um empenho crítico de raiz marxista que colocava em causa a sociedade burguesa, denunciando opressões e misérias populares. Em estrita medida, trata-se de um «realismo socialista»<sup>75</sup>, conforme às teorias de Maximo Gorky, apresentadas em 1934 e determinadas por Andrei Zhdanov na União Soviética e expandidas na França do pós-guerra, por J. Fréville e L. Casanova.<sup>76</sup>

O termo Neo-Realismo em Portugal estava de acordo com a designação italiana conhecida pelo cinema. As malhas da censura salazarista, através das quais o movimento português passava, tornavam obrigatória esta denominação usada, em vez de realismo socialista. O Neo-Realismo era «a expressão artístico-literária do Novo Humanismo»<sup>77</sup> e de acordo com Mário Dionísio, é possível destacar cinco pontos teóricos comuns sobre este movimento:

1º) O Romantismo e o Realismo, surgidos no século XIX, não eram senão expressões artísticas do mesmo grupo social: a burguesia possidente. O Romantismo seria profundamente

---

<sup>75</sup> Foi definido no Congresso de Escritores Soviéticos, realizado em Moscou em 1934, como o único estilo para escritores e artistas russos. Para Andrei Zhdanov, "o Realismo Socialista pede do artista uma representação de realidade verdadeira e historicamente concreta em seu desenvolvimento revolucionário. A esse respeito, verdade histórica e realidade devem se combinar com a tarefa de transformação ideológica e a educação dos trabalhadores no espírito do socialismo". Após o desaparecimento dos movimentos de vanguarda construtiva, são desenvolvidos na União Soviética (atual Rússia) movimentos realistas como a AKhRR - Assotsiatsia Khudozhnikov Revolutsionnoi Rossii (Associação de Artistas da Rússia Revolucionária) e a OST - Sociedade de Pintores de Cavalete, criadas respectivamente em 1922 e 1924. A OST, influenciada pela arte alemã, que foi exposta em Moscou em 1924 e 1925, reuniu pintores cujas obras aspiravam realizar um retrato positivo da realidade e expressar a nova era da construção socialista. Enfatizava-se o potencial da tecnologia soviética. Artistas mais destacados: Deineka, Jurij Ivanovic Pimenov, Abram Petrovic Shterenberg, Vialov, Mihajl Vasil'evic Nesterov e Isaak Israil'evic Brodskij. No Brasil: Carlos Scliar, Renina Katz, Mário Gruber e Abelardo da Hora. In: MORAIS, F. *Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX*. Apresentação Ernest Mange. 2. ed. rev. São Paulo: Itaú Cultural, 1991.

<sup>76</sup> FRANÇA, J. A. *A Arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Bertrand, 1991, p. 355.

<sup>77</sup> TORRES, A. P. *O Movimento Neo-realista em Portugal na sua Primeira Fase*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1977, p. 65.

caracterizado pela fuga à realidade, pela «nostalgia de mundos diferentes do nosso» (a Idade Média), o «gosto do fantástico e do singular», o «culto do herói individualista burguês». No Realismo já se observa a crítica da vida cotidiana da burguesia;

2º) O Neo-Realismo «pretende ser a síntese das duas escolas; de uma parte abraçar a realidade para a descrever tal qual é, de outra sonhar uma realidade diferente para que se volta»;

3º) «O Neo-Realismo não procura dar só a realidade, mas também transformá-la. Por isso, faz realçar o heroísmo da luta daqueles que são os meios da sua transformação. Este heroísmo não é o heroísmo individualista do homem isolado, mas o heroísmo de um grupo de que seus maiores valores são apenas uma afirmação mais clara»;

4º) O Neo-Realismo não pretende ser apenas uma síntese do Romantismo e do Realismo, mas de todas as escolas, porque uma das características do Novo-Humanismo é o aproveitamento de toda a herança do passado». Aproveitará «mesmo as conquistas da presente da arte que lhe é oposta. Se a arte burguesa tem sido, nos últimos tempos, uma contínua revolução formal, nem por isso o Neo-Realismo deixa de se utilizar destas novas formas»;

5º) O Neo-Realismo «não compreende o homem desligado da vida social e encara-o, portanto, de um ângulo diferente de observação, mas deseja também o maior aprofundamento do indivíduo. Serve-se de todas as descobertas fecundas do interiorismo e apenas rejeita o que lhe parece tão só fruto de uma imaginação sem controle». <sup>78</sup>

Nas artes plásticas as influências dos neo-realistas e seus simpatizantes vinham do México através das obras muralistas de Orozco, Rivera e Siqueiros, e também do Brasil, através do pintor Cândido Portinari e dos

---

<sup>78</sup> TORRES, A. P. Op. Cit, 1977, p. 66.

romancistas Jorge Amado e Graciliano Ramos.<sup>79</sup> O movimento Neo-realista português teve um passado nacional nos desenhos de Cristiano de Carvalho em *Álbum do Trabalho* (1912) e de Roberto Nobre no álbum *A Epopéia do Trabalho* (1926), com textos de Ferreira de Castro. Os quadros de Almeida e Silva (*A Viúva do Grevista*, 1905) e de Machado da Luz (*Mulheres a Dias*, 1937 e *Afagadores*, de 1943), além das muitas composições de Abel Salazar.

Foi relevante a exposição do quadro *Café* de Portinari, no pavilhão brasileiro da Exposição do Mundo Português, que despertou grande polémica ao ser comentado no periódico *O Diabo*, negativamente por Afonso Ribeiro (que achava que os trabalhadores eram ali representados de forma animalesca e inferior) e positivamente pelo crítico Adriano de Gusmão.

Sem dúvida, a arte e a literatura do Neo-Realismo foram defendidas nos jornais e revistas tais como *Notícias Ilustrado*, *O Globo*, *Vértice*, *Seara Nova*, *Sol Nascente*, *Pensamento*, *Mundo Literário*, *Horizonte-Jornal das Artes*,<sup>80</sup> e com maior ênfase entre junho e outubro de 1945, na página *Arte* do vespertino portuense *A Tarde*, dirigida por Júlio Pomar e colaborada por Marcelino Vespeira e Mário Cesariny, todos pintores.

Os romances de Alves Redol (*Gaibéus*, 1939; *Avieiros*, 1942) e Soeiro Pereira Gomes (*Esteiros*, ilustrado por Álvaro Cunhal), de Fernando Namora (*Relevos*, 1937 e *As Sete Partidas do Mundo*, 1938), Carlos de Oliveira (*Cabeças de Barro*, 1937), Vergílio Ferreira (*Onde tudo foi morrendo*, 1944), Manoel da Fonseca (*Rosa dos Ventos*, 1940), Mário Dionísio (*Poemas*, 1941; *As Solicitações e as Emboscadas*, 1944), Joaquim Namorado (*Viagem ao País dos Nefelibatas*, 1944), impuseram unidade estética ao movimento literário e inspiraram as artes visuais.

Nas artes plásticas é marcante a exposição de Júlio Pomar e Marcelino Vespeira em 1943, além das suas participações nas *Exposições Independentes* no Porto e em Lisboa. Mas foi com as *Exposições Gerais de Artes Plásticas*,

<sup>79</sup> ARTE Portuguesa Anos Quarenta. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p.81.

<sup>80</sup> A comprovar o desenvolvimento do Neo-Realismo em Portugal, que Álvaro Páscoa acompanhou está o farto material que trouxe consigo para o Brasil, vários exemplares destes periódicos de arte e literatura, nos quais colaboravam vários amigos ligados ao movimento de resistência ao regime salazarista, tais como Egito Gonçalves, Fernando Namora, José Bento, Luís de Andrade (às vezes assinado pelo pseudónimo Luigi Pignatelli), dentre outros. Além dos periódicos já citados, encontra-se em seu acervo pessoal a revista de artes e letras *Graal*, os *Cadernos de Poesia*, revista *Zero*, revista de poesia e ensaios *Cassiopeia*, revista literária *Bandarra*, *A Serpente-fasciculos de poesia* e a revista *Árvore: folhas de poesia*.

realizadas na Sociedade Nacional de Belas Artes entre 1946 e 1956 que o Neo-Realismo ganhou maior repercussão e que passou a ser visado pela P.I.D.E., chegando mesmo a haver apreensão de seis obras em 1947.<sup>81</sup> Neste mesmo ano, uma pintura mural de Júlio Pomar no cinema Batalha no Porto foi destruída, ao mesmo tempo em que o artista era preso. No mesmo cinema portuense o baixo-relevo de Américo Braga seria alterado por intervenção de autoridade policial, pois nele exibiam-se uma foíce e um martelo.

Organizada anonimamente pela Subcomissão dos Artistas Plásticos da Comissão dos Jornalistas, Escritores e Artistas do Movimento de Unidade Democrática (M.U.D.)<sup>82</sup>, onde influía especialmente o arquiteto Keil do Amaral, a I Exposição Geral de Artes Plásticas abriu em julho de 1946, reunindo noventa e três participantes, dentre pintores, escultores, arquitetos, desenhistas e gravadores modernistas e acadêmicos, obtendo inicialmente um acolhimento simpático da imprensa portuguesa. Porém, como o M.U.D integrava uma ação política de oposição ao regime salazarista, não tardaram as reprimendas e censura governamental nas exposições seguintes.<sup>83</sup>

Entre os artistas plásticos Neo-realistas, destacam-se Manuel Ribeiro de Pavia (1910-1957), Augusto Gomes (1910-1976), Maria Keil (n.1914), Mário Dionísio (1916-1993), Cipriano Dourado (1921-1981), Rogério Ribeiro (n.1930), Rolando Sá Nogueira (n.1921), Alice Jorge (n.1924), Querubim Lapa (n.1925), Júlio Pomar (n.1926), Lima de Freitas (1927-1998), João Abel Manta (n.1928), Manuel Filipe (n.1908), Avelino Cunhal (1886-1966), Louro de Almeida, Maria Barreira (n.1924), Rui Pimentel [Arco] (n.1924), José Dias Coelho (1923-1961), Vasco da Conceição (n.1914) e Vitor Palla (n.1922). Outros pintores figurativos aproximaram-se das propostas do movimento neo-realista, embora não estivessem

---

<sup>81</sup> As premissas ideológicas não foram igualmente expressas nos programas das Exposições Gerais de Artes Plásticas, pois somente na II Exposição Geral houve uma denúncia «sobre uma força artística politizada» publicada na primeira página do órgão oficial do governo, o jornal Diário da Manhã (9 de maio de 1947), o que levou à intervenção da P.I.D.E, com a apreensão dos quadros de Júlio Pomar, Rui Pimentel (Arco), Avelino Cunhal, Maria Keil, Nuno Tavares e Manoel Ribeiro de Pavia. A terceira edição da exposição ficou marcada pelo abandono dos surrealistas, que não aceitavam que a mostra fosse submetida à censura prévia. In: Arte Portuguesa Anos Quarenta, Op. Cit, p.83.

<sup>82</sup> O M.U.D, Movimento de Unidade Democrática, era um movimento social que reunia uma parcela significativa da intelectualidade portuguesa. Operava na clandestinidade e fazia oposição ao regime salazarista, denunciando as atrocidades cometidas em seus boletins e circulares. No acervo de Álvaro Páscoa, existem dois boletins internos do M.U.D. da comissão distrital do Porto, em 3 de abril de 1947 e 2 de maio de 1947. Neste ano, o M.U.D. promoveu anonimamente a II Exposição Geral de Artes Plásticas, onde foram censuradas e apreendidas várias obras.

<sup>83</sup> ARTE Portuguesa Anos Quarenta. Op. Cit, p.83.

seguramente comprometidos com seu ideário. Neste caso, destacam-se tanto pela temática adotada quanto pelo seu conteúdo intrínseco João Hogan (1914-1988), Luís Dourdil (1914-1989), Nikias Skapinakis (n.1923), Rui Filipe (1928-1997) e Júlio Resende (n.1917).<sup>84</sup>

Os artistas já mencionados e outros, pertencentes à terceira geração da arte moderna portuguesa, com variada qualidade e personalidade, maior ou menor empenho circunstancial, intervieram no movimento Neo-realista. Merece destaque Júlio Pomar, que teve uma participação importante neste movimento tanto com sua obra plástica, quanto com seus artigos e ensaios críticos. Em sua obra prevaleceram temas que se tornaram ícones do Neo-Realismo: camponeses na colheita do arroz, proletários, pescadores, o homem e sua condição, revelando a influência recebida de Abel Salazar.

Na pintura de Augusto Gomes predomina a simplificação geométrica e as cores opacas. A dramaticidade de sua obra acentuou-se a partir da aproximação com o Neo-Realismo, quando o artista representou figuras humanas em atitudes teatrais mesmo que em tarefas cotidianas, com a expressividade exigida na pintura mural. A valorização de aspectos da coletividade, como a figura humana inserida em cenas de trabalho foi um tema de investigação frequente na obra de Rogério Ribeiro.<sup>85</sup>

Muitos neo-realistas integraram o Partido Comunista Português, que se encontrava na clandestinidade. A discussão dos princípios e das intenções no movimento neo-realista não se processaram livremente, mas através das revistas e jornais artísticos e literários. O momento foi fértil em debates estéticos e políticos. Lima de Freitas foi membro do Partido Comunista Português, destacando-se como um dos artistas mais comprometidos com a causa social. Manteve-se zhdanovista quando no âmbito dos intelectuais comunistas portugueses surgiu a querela sobre a política soviética e o realismo socialista.<sup>86</sup> Além de sua obra plástica, produziu textos de crítica e conferências com os quais contribuiu para as revistas *Vértice* e *Seara Nova*, nos anos 40 e 50.

---

<sup>84</sup> GONÇALVES, R.M. Anos 50: realismos e abstracionismos. In: *Panorama da Arte Portuguesa no Século XX*. Coord. Fernando Pernes. Porto: Fundação Serralves/Campo das Letras, 2001, p.178.

<sup>85</sup> Em 1953, Júlio Pomar, Rogério Ribeiro, Cipriano Dourado, António Alfredo e Alves Redol realizaram um inquérito que registrou as tarefas dos camponeses nos arrozais do Ribatejo.

<sup>86</sup> Em 1956, após uma viagem à Polónia e com as denúncias antiestalinistas do Vigésimo Congresso do Partido Comunista Soviético, Lima de Freitas passou a questionar os radicalismos de seus correligionários. In: GONÇALVES, R.M. Op. Cit, 2001, p.187.

Mas alguns integrantes do Neo-Realismo foram atraídos pelo Surrealismo (Marcelino Vespeira, Moniz Pereira) e logo depois com o Abstracionismo<sup>87</sup>. Nestes anos 50 já estava estabelecido um desgaste entre neo-realistas, surrealistas e abstracionistas. Os defensores do Surrealismo e do Abstracionismo consideravam-se detentores de propostas mais modernas e atacavam os neo-realistas dizendo-os pertencer a uma estética ultrapassada, gasta e que em nada colaborava para o avançar artístico do país.<sup>88</sup> Os neo-realistas por sua vez atacavam os surrealistas de «incapazes de estabelecer válida conexão analítica com o mundo circundante».<sup>89</sup>

O que parece inatacável é a unidade do movimento neo-realista, que «na duração temporal os pressupostos ideológicos e a atitude estética não conheceram qualquer erosão»<sup>90</sup>. No Neo-Realismo não houve os mesmos sintomas de cisão e divergência notados em outros grupos, pois as suas bases motivadoras que lhe proporcionavam unidade fincavam-se na contestação política e consequentes desdobramentos sociais: «o problema do Neo-Realismo é sempre pólvora: ele é, há décadas, a única expressão possível de toda a problemática social portuguesa.»<sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> Em 1942, o arquiteto e pintor Fernando Lanhas realizou suas primeiras obras abstratas, propondo uma nova corrente estética em Portugal. Compartilhavam de sua proposta pioneira os pintores Nadir Afonso, Artur Barbosa da Fonseca, Gariso do Carmo e os escultores Arlindo Rocha e Fernando Fernandes. Estes artistas expunham regularmente no Salão dos Independentes e nas Exposições Gerais de Artes Plásticas. Em 1954 houve o primeiro e único Salão de Arte Abstrata, seguido de um colóquio sobre o tema. A introdução do Abstracionismo em Portugal não foi pacífica, desencadeando um acirrado debate com as correntes Neo-realista e Surrealista. Ver: FRANÇA, J.A. *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Bertrand, 1991, p. 414.

<sup>88</sup> GONÇALVES, R.M. Op. Cit, 2001, p. 32.

<sup>89</sup> CAMPOS LIMA, M. *Realismo, estética de progresso*, Vértice, nº66, 1949

<sup>90</sup> TORRES, A.P. Op. Cit, 1977, p.10.

<sup>91</sup> SACRAMENTO, M. *Diário*. Porto: Limiar, 1974, p.87.

## **Capítulo II**

### **A Formação do Artista: ideário e fontes**

## 2.1. No ambiente portuense

As evidências iniciais sobre a formação estética de Álvaro Páscoa estão logo à vista em sua biblioteca particular. Composto inicialmente por obras clássicas herdadas da coleção de seu pai e por outras adquiridas ao longo de sua vida em Portugal e no Brasil, este acervo revela os interesses do artista, especialmente sobre o Neo-Realismo.

Para citar alguns exemplos, do seu acervo constam obras de Alves Redol (*Gaibéus, Avieiros, Fanga, O Muro Branco, Nasci com Passaporte de Turista*), de Carlos de Oliveira (*Terra de Harmonia*), de Manuel da Fonseca (*Rosa dos Ventos, Cerromaior*), de Manuel Mendes (*Alvorada, Pedro*), de Armindo Rodrigues (*A Vida Perto de Nós*), de José Gomes Ferreira (*O Mundo dos Outros, Elétrico*), de Manuel do Nascimento (*Mineiros, O Último Espetáculo, Agonia, O Aço Mudou de Têmpera*), de Soeiro Pereira Gomes (*Esteiros, Refúgio Perdido*), de Afonso Ribeiro (*Povo*), de João José Cochofel (*Os Dias Íntimos*), de Egito Gonçalves (*Arquivos do Silêncio, Notícias do Bloqueio*), de Vergílio Ferreira (*Do Mundo Original, Manhã Submersa*), de Eugénio de Andrade (*Palavras Interditas*), de Papiniano Carlos (*Mãe Terra, Terra com Sede*), dentre outros muitos.

Estes volumes misturavam-se com diversos exemplares avulsos de revistas como *Vértice, Seara Nova, Bandarra, Serpente, Graal, Cadernos de Poesia, Zero, Aqui e Além, Árvore, Cassiopéia, Mundo Literário*, não anteriores a 1940 e nem posteriores a 1965. A aproximação do Neo-Realismo português foi ainda notada a partir do acervo iconográfico, através de diversos recortes de ilustrações de artistas ligados a este movimento, tais como Júlio Pomar<sup>92</sup>, Cipriano Dourado<sup>93</sup>, Lima de Freitas<sup>94</sup>, Rogério Ribeiro<sup>95</sup>, Júlio Resende<sup>96</sup>, Louro

<sup>92</sup> *Arroseira* (linóleo). In: *Vértice*, volume 16, nº 153, junho de 1956, extra-texto; *Confidência* (Desenho). In: *Vértice*, volume 4, nº 52, nov./dez.1947, extra-texto, [p.490-491].

<sup>93</sup> *Linogravura*. In: *Vértice*, volume 13, nº113, Janeiro de 1953, extra-texto [p.62-63]; *Gravura*. In: *Vértice*, volume 15, nº 140, maio de 1955, extra-texto; *Litografia*. In: *Vértice*, volume 17, nº 162, março de 1957, extra-texto, [p.90-91].

<sup>94</sup> *Desenho*. In: *Vértice*, volume 5, nº 55, março de 1948, extra-texto [p.178-179]; *Peixeira* (pintura). In: *Vértice*, volume 7, nº 70, junho de 1949, extra-texto [p.376-377]; *Gravura em Linóleo*. In: *Vértice*, volume 13, nº114, fevereiro de 1953, extra-texto; *Desenho*. In: *Vértice*, volume 14, nº 126, março de 1954, extra-texto.

<sup>95</sup> *Debulhadora* (Gravura). In: *Vértice*, vol.16, nº148/149, jan.-fev. de 1950, p.56; *Atentejanos* (litografia). In: *Vértice*, volume 16, nº158, nov. de 1956, extra-texto.

<sup>96</sup> *Desenho*. In: *Vértice*, volume 19, nº187, abril de 1959, capa e extra-texto [p.186-187].



de Almeida<sup>97</sup>, Querubim Lapa<sup>98</sup>, Nuno San Payo<sup>99</sup>, Eduardo Luís<sup>100</sup>, Mário Dionísio<sup>101</sup>, Manuel Ribeiro de Pavia<sup>102</sup>, António Charrua<sup>103</sup>, António Villa de Isidoro<sup>104</sup>, Augusto Gomes<sup>105</sup>, dentre outros.

A reunião destes elementos leva a concluir que Álvaro Páscoa sempre se manteve informado de questões estéticas, artísticas e políticas, acompanhando a produção da época, mesmo depois que emigrou para o Brasil, pois continuou recebendo periódicos e livros que lhes eram enviados através de amigos, como foi o caso de Egito Gonçalves, com quem o artista manteve correspondência durante algum tempo. O depoimento de Olívio Amador, um eventual visitante português à capital amazonense em 1965, mais tarde um membro honorífico da tertúlia manauense denominada Clube da Madrugada, confirma o juízo do parágrafo anterior.

«De literatura portuguesa moderna, poesia, eu achei que ele estava muito atualizado. Havia um desenvolvimento aqui em Portugal grande, também chamado movimento neo-realista. E ele estava muito bem informado sobre isto. Fiquei absorto. Ele estava muito bem informado sobre poesia portuguesa e sobre o movimento literário, o Neo-Realismo, que foi muito contestado. Com certeza ele tinha contatos, e eu fui portador de livros para o Egito Gonçalves».<sup>106</sup>

<sup>97</sup> *Mulheres do Mar* (esboço). In: *Vértice*, volume 13, nº121, setembro de 1953, extra-texto.

<sup>98</sup> *A mulher do cisne* (pintura). In: *Vértice*, volume 11, nº97, set. 1951, extra-texto [p.504-505]; *Desenho*. In: *Vértice*, volume 11, nº 99-101, Nov. 1951 – Jan.1952, extra-texto.

<sup>99</sup> *Demolição* (Pintura). In: *Vértice*, volume 13, nº120, Agosto de 1953, extra-texto [p.506-507].

<sup>100</sup> *Desenho*. In: *Vértice*, volume 15, nº138, março de 1955, extra-texto.

<sup>101</sup> *Emigrantes* (pintura). In: *Vértice*, volume 9, nº82, junho de 1950, extra-texto [p.384-385];

*Ribeira do Tejo* (tapeçaria). In: *Vértice*, volume 13, nº 119, julho de 1953, extra-texto [p.406-407].

<sup>102</sup> *Desenho*. In: *Vértice*, volume 6, nº62, out.1949, extra-texto; *Desenho*. In: *Vértice*, volume 11, nº99-101, nov.1951 - jan.1952, extra-texto; *Desenho*. In: *Vértice*, volume 17, nº164, Maio de 1957, p. 214. *Desenho*. In: *Vértice*, volume 17, nº164, maio de 1947, extra-texto; *Apontamento*. In: *Vértice*, volume 3, nº43, Janeiro.1947, p.185.

<sup>103</sup> Gravura em linóleo para o romance de Vergílio Ferreira, *Cavalo Degolado*. In: *Vértice*, volume 14, nº 130, julho de 1954, p.426.

<sup>104</sup> *Desenho*. In: *Vértice*, volume 15, nº141, junho de 1953, extra-texto [p.370-371].

<sup>105</sup> *As Visitas* (pintura). In: *Vértice*, volume 13, nº118, junho de 1953, extra-texto [p.346-347]; *Desenhos para a peça «Noite de Nevoeiro» de Correia Alves*. In: *Vértice*, volume 14, nº125, fevereiro de 1954, p. 75.

<sup>106</sup> AMADOR, O. Olívio Amador: depoimento em fevereiro de 2004. Entrevistador: Márcio Páscoa. Lisboa: 2004. 1 fita cassete (60 minutos). 3 ¼ pps. Estéreo.

Páscoa exerceu ao longo da vida, passada entre a ditadura salazarista e a ditadura militar brasileira, uma militância político-ideológica de modo discreto, como era a prática de difusão de idéias adotada naquela época. Em Portugal, a atuação e a arregimentação da esquerda eram feitas em pequenas células, de modo que não despertasse qualquer desconfiança. Páscoa, como muitos, não se filiou oficialmente. Não o fez por temor, pois se assim o fosse não participaria da ação de convencimento, das tertúlias intelectuais e sequer poria as mãos nos boletins do MUD, motivo suficiente para ser mandado ao campo de concentração do Tarrafal.<sup>107</sup> Na verdade sempre se sentiu impedido, por questões ideológicas, de se filiar, de se vincular a organizações político-partidárias, quaisquer que fossem. Defendeu sempre a crença nas ações, individuais ou coletivas, mais do que nas instituições formais e o apego estruturalista, o que evidencia seu pendor anarco-comunista.

Ao que parece, Álvaro Páscoa já divulgava suas idéias desde os tempos em que estudou na Escola Comercial Raul Dória, entre os anos de 1945 e 1947.<sup>108</sup> Foi lá que ele conheceu, dentre outros, o jovem José Bento<sup>109</sup> (1932) que afirma ter sido Álvaro Páscoa a sua influência artística e ideológica mais forte nos anos formadores da mocidade, destacando-o de um já suficientemente rico ambiente de intelectuais e artistas no Porto.<sup>110</sup> José Bento frequentou o estabelecimento profissionalizante de 1943 a 1948. A Escola Comercial Raul Dória era voltada para a formação de filhos de comerciantes e industriais, que poderiam seguir no comando dos negócios familiares. Mas é oportuno apontar

---

<sup>107</sup> Os boletins do MUD, ao lado de demais material panfletário de cunho ideológico ainda se conservam no seu espólio, de propriedade da família.

<sup>108</sup> Segundo as informações que constam nos arquivos referentes à Escola Comercial Raul Dória e que estão atualmente depositados no Arquivo Distrital do Porto, Álvaro Páscoa frequentou o Curso de Guarda-Livros do estabelecimento como aluno externo no período de 1945 a 1947. Como o seu nome não consta no livro de diplomas da Escola, provavelmente não chegou a concluir o curso.

<sup>109</sup> José Bento (n.1932) é poeta e tradutor. Colaborou em revistas de poesia dos anos 50, tais como: *Sísifo*, *Cassiopéia*, *Árvore*, *Eros*, *Cadernos do Meio-Dia*, dentre outras. Entre 1963 e 1969, fez parte da redação da revista *O Tempo e o Modo*, onde inseriu poemas e crítica literária. Publicou uma *Antologia da Poesia Espanhola Contemporânea* e livros de traduções de poesia espanhola: Manrique, Garcilaso, S. João de Santa Cruz, Santa Teresa de Ávila, Frei Luis de León, Góngora, Quevedo, Bécquer, Jiménez, Cernuda, Gil de Biedma, Brines, Ramos Sucre, Alexandre, A. Machado, Vallejo e Neruda. Os seus poemas estão dispersos em plaquettes da coleção *O Oiro do Dia*, em dois pequenos livros bilíngues editados em Espanha e em publicações portuguesas e espanholas.

<sup>110</sup> BENTO, J. *Depoimento de José Bento*. Lisboa, 3 de Fevereiro de 2004. Entrevistadores: Luciane e Márcio Páscoa, 2004.

aqui uma diferença de cunho ideológico que havia entre ela e as demais de até então. Era uma escola laica, destinada a filhos de famílias abastadas, fato inovador para a época em Portugal, pois o comum era que escolas semelhantes fossem administradas por padres. Isto significava que, apesar de ser especializada em administração, economia e contabilidade, oferecia aos seus alunos uma formação humanística forte, pois eram ensinadas línguas (francês/inglês) e literatura e admitia práticas mais libertárias como parece servir de exemplo boa parte do corpo docente desta escola. Formada por professores dotados de grande erudição, muitos serviam ou já haviam servido ao ensino superior e estavam afastados por problemas políticos.<sup>111</sup> O professor José Campos Vaz, que sofreu perseguições do regime salazarista, por exemplo, foi um discípulo de Antero de Quental.<sup>112</sup> Outro professor, Armindo Lopes, possuidor de conhecimentos incomuns para um simples contador desenvolvia sua sensibilidade artística e interesse pelas artes com discípulos, à frente de um pequeno grupo de teatro, de que tomava parte Álvaro Páscoa.

Interessado nas letras e na movimentação cultural que a escola proporcionava, Álvaro Páscoa aproximou-se de José Bento e nem os doze anos de diferença de idade entre eles impediu de tornarem-se amigos.<sup>113</sup> Em depoimento recente, o poeta e tradutor atribuiu a Álvaro Páscoa o despertar de sua afinidade ideológica com a esquerda e a sensibilidade aos fatos sociais e mencionou que tudo começou quando Páscoa emprestou-lhe três livros que lhe seriam marcantes, pelo argumento abordado ou pela natureza da abordagem: *Capitães de Areia* de Jorge Amado, que foi filiado ao partido comunista português; a primeira edição de *Sol* de António Nobre, e *Gaibéus* de Alves Redol. Em certa ocasião, quando ambos ainda viviam no Porto em meados dos anos 40, José Bento ouviu de Páscoa a confissão de que era «de fato um homem de esquerda, um comunista».<sup>114</sup> Assumir o fato de ser comunista ou de ter laços com a esquerda poderia ser extremamente perigoso àqueles dias, o que Páscoa se não divulgava afoitamente, tampouco escondia. Naquele período, o peso de uma afirmação desta natureza

---

<sup>111</sup> BENTO, J. Op. Cit., 2004.

<sup>112</sup> Idem.

<sup>113</sup> José Bento frequentou a residência dos Páscoa no Porto e em Espinho, onde a esta altura a tertúlia principal da cidade reunia-se no famoso Café Chinês. Ia periodicamente ao Café Suiço, onde também foi apresentado por Páscoa a Fernando Lanhas, e posteriormente tornou-se sócio do Cineclube do Porto e sócio-fundador do Teatro Experimental do Porto, envolvendo-se definitivamente nos meios intelectuais e de esquerda.

<sup>114</sup> BENTO, J. Op. Cit., 2004.

equivalaria a ser considerado um «fora da lei».<sup>115</sup> No caso deste fato tornar-se público, seria muito difícil ser admitido em qualquer emprego, além do risco de perseguição pela polícia política.<sup>116</sup>

Outro sinal neste sentido vem da curiosa lembrança de José Bento, ao ouvir Álvaro Páscoa tocar ao piano algumas canções de intervenção de Fernando Lopes Graça, cujas letras eram de poetas do Neo-Realismo português: «esta foi a única vez em que ouvi tais músicas em Portugal antes do 25 de Abril...»<sup>117</sup>, pois as mencionadas canções eram proibidas. A partir daí os assuntos sobre os quais conversavam giraram sempre em torno da arte e da política, com maior ênfase para a arte. Revela que os artistas que Álvaro Páscoa admirava e sobre os quais fazia sua digressão eram Abel Salazar, Augusto Gomes e Júlio Resende, todos pertencentes à estética neo-realista.<sup>118</sup>

Há também algumas evidências, ainda que estejam a carecer de maior comprovação, de que Álvaro Páscoa tenha participado dos momentos iniciais do TEP (Teatro Experimental do Porto), nas reuniões do Círculo de Cultura Teatral. Foram encontrados em sua biblioteca diversas publicações e os manuscritos referentes à atividade teatral deste grupo: peças manuscritas de Leon Chancerel (*Gota de Mel* – traduzida por António Pedro; *O Triunfo da Medicina* – traduzida por Egito Gonçalves) e de outros autores do repertório que era encenado no TEP, publicações do Círculo de Cultura Teatral, tais como diversos escritos de António Pedro (*Cadernos dum Amador de Teatro*), peças de Alexandre Babo, Romeu Correia, Bernardo Santareno, Egito Gonçalves, Arthur Miller, Frederico Garcia Lorca, John Millington Synge, António José da Silva (*O Judeu*), Anton Tchécov, John Steinbeck, Eugene O'Neill, dentre outras pequenas anotações que parecem ao menos apontar para um acompanhamento atento das atividades em causa.

Um outro elemento que sugere o envolvimento de Álvaro Páscoa com o TEP vem do depoimento de José Gaspar, português que emigrou para Manaus

---

<sup>115</sup> Idem.

<sup>116</sup> Ibidem.

<sup>117</sup> BENTO, J. Op. Cit., 2004.

<sup>118</sup> Abel Salazar, médico, escritor e artista plástico, foi considerado o precursor do Neo-Realismo em Portugal; Júlio Resende defendeu a causa neo-realista na qual notabilizou-se e Augusto Gomes, influenciado por Cândido Portinari, realizou diversos cenários para espetáculos do TEP. Álvaro Páscoa não se interessava apenas por artistas contemporâneos, pois o pintor académico Joaquim Lopes, professor na Escola Superior de Belas Artes do Porto, também contava com sua admiração.

no início dos anos 60, devido à perseguição que sofreu do regime ditatorial em Portugal:

«Uma expressão artística que ocupava muito a mente e o tempo do Álvaro era o teatro, e ele esteve muito ligado ao movimento teatral de vanguarda no Porto. No Porto o teatro de vanguarda era muito mais cultivado que em Lisboa. António Pedro, que era o papa do teatro no Porto, foi colega e conviveu com o Álvaro, foi um grande incentivador do teatro no Porto. Acredito que o Álvaro teve uma participação discreta no TEP, entrando mais na discussão dos temas a serem levados à cena, na escolha das peças. Ele me disse muitas vezes que tinha também um envolvimento muito grande com os atores. Como o Álvaro era um indivíduo extremamente simpático e muito perspicaz, ele conseguia através de uma conversa comum, sem a pessoa se aperceber, entrar psicologicamente dentro da criatura. E eu tenho a impressão de que ele foi muito usado nesse sentido, de penetrar dentro do candidato a ator, ou insinuar coisas ao ator já formado e atuante, que fosse entrar em determinada peça. O António Pedro deveria usá-lo nesse sentido, porque ele falava muito nisso.»<sup>119</sup>

Lamentavelmente não foi possível obter nada que precisasse a informação desta fonte, ou mesmo a confirmasse. Os registros do TEP, indisponíveis à pesquisa até a presente data, bem como o desaparecimento de grande parte dos envolvidos daquele primeiro quinquênio entre o surgimento do grupo teatral e a partida de Páscoa para o Brasil, não permitem maiores digressões ou mesmo afirmações.

Do período em que Álvaro Páscoa viveu no Porto tem-se pouco conhecimento de sua rede de contatos, pois os elementos existentes são, igualmente ao caso acima, inconclusivos. De acordo com o depoimento de alguns

---

<sup>119</sup> GASPAR, J. *José Gaspar: depoimento em 3 de maio de 2004*. Entrevistadora: Luciane Páscoa. Manaus, Livraria Universitária, 2004. 2 fitas cassete (120 minutos). 3 ¾ pps. Estéreo.

familiares que privaram de seu convívio nessa época,<sup>120</sup> sabe-se que tinha uma postura muito discreta e que levava poucos amigos à casa da família, mas era certo que frequentava assiduamente os lugares onde a movimentação cultural estava acontecendo, tais como os espetáculos do TEP (cuja sede inicialmente era na Travessa Passos Manuel, a poucos metros de sua casa), o Cineclube do Porto, exposições diversas, sessões no cinema Batalha e no cinema Rivoli, concertos do Teatro São João, reuniões na Cooperativa Artística Árvore, entre outros.<sup>121</sup>

Nem só nestes lugares desenvolvia-se o debate estético e ideológico. Os cafés portuenses acomodaram muitas tertúlias e a família Páscoa possuía um bem localizado e conhecido estabelecimento. Tratava-se do Café Suíço. Nos anos da crescente repressão ditatorial salazarista ocorreu o falecimento de José Reis Páscoa, em 1946, levando Álvaro Páscoa a dividir os negócios familiares com seu irmão mais velho. Ele ficou incumbido de gerenciar o Café Suíço.

Foi coincidentemente o momento em que grande parte da resistência ao regime ditatorial se organizou no cotidiano de espaços de diversão pública como os cinemas, os teatros e especialmente os cafés, fato ocasionado pela reação radical do governo ditatorial português em extinguir ou desestabilizar quaisquer agremiações ou reuniões que lhes parecessem subversivas; houve uma vasta perseguição a todos aqueles que haviam assinado as listas de apoio ao MUD, o que mandou para a cadeia algumas centenas de pessoas, demitiu outras de cargos públicos e colocou sob vigilância policial muitas outras.<sup>122</sup>

O ambiente dos cafés foi estudado como referência de encontros coletivos e intelectuais na Europa. Os cafés eram considerados os centros de informação mais importantes na virada do século XIX para o XX. Tertúlias diversas reuniam-se nesse ambiente para ler os jornais e discutir as questões políticas, sociais e culturais de sua época.<sup>123</sup> É oportuno observar que nos anos 50 e 60 em Portugal, os cafés eram consideradas verdadeiras instituições culturais, pelo desempenho importante na história das artes, da literatura, do teatro e também da política. Nestes locais travaram-se embates estéticos, discutiram-se tratados, romances, poemas, antes mesmo de serem publicados. Além disso,

<sup>120</sup> Trata-se de Emília Cunha, uma prima de Álvaro Páscoa que morou desde pequena com a família no Porto e que o acompanhou em algumas de suas incursões culturais.

<sup>121</sup> CUNHA, E. *Depoimento manuscrito de Emília Cunha*. Porto, 7 de outubro de 2003.

<sup>122</sup> OLIVEIRA MARQUES, A.H. de. *Breve História de Portugal*. Lisboa: Presença, 2003, p.632.

<sup>123</sup> DIAS, M. T.; MARQUES, M. *Porto Desaparecido*. Porto: Quimera Editores, 2002. p.144.

foram espaços favoráveis para a formação de grupos de resistência à ditadura da época.

Na cidade do Porto, determinados movimentos ou correntes estéticas e políticas correspondiam a determinados cafés.<sup>124</sup> No Café Rialto, por exemplo, reunia-se o grupo de poetas que editavam as *Notícias do Bloqueio*, que também é título de um poema de Egito Gonçalves. Além deste poeta, havia também Daniel Filipe, Papiniano Carlos, Luís Veiga Leitão e António Rebordão Navarro. As *Notícias do Bloqueio* eram cadernos de poesia com relevante combate ao sistema político ditatorial vigente, além de difundir novas idéias sobre política e estética literária. Um outro café cultural portuense foi o Primus, um misto de café e confeitaria, frequentado pelo artista plástico e grande mestre do teatro português, António Pedro, na época da fundação do Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto (TEP).

Além disso havia as tertúlias do Café Ceuta, do Café A Brasileira, que reunia grupos de intelectuais de esquerda, do Café Majestic<sup>125</sup> que existe até hoje e que também congregava artistas e intelectuais, e do Café Suíço, que reunia brasileiros de torna-viagem, como eram chamados os portugueses que haviam emigrado e voltado, ou que viviam em constante trânsito<sup>126</sup>.

Relaciona-se ao Suíço uma das escassas notícias que se pode articular entre Páscoa e os seus interlocutores daquela altura. O arquiteto e artista plástico Fernando Lanhas mantinha um escritório no mesmo prédio e estava regularmente a conversar com Álvaro Páscoa no café ou nas imediações. Lanhas estava para se tornar, nestes anos e nas décadas que seguiriam um dos maiores nomes das artes visuais em Portugal, ao introduzir o Abstracionismo lírico e geométrico em terras lusitanas, fazendo também as primeiras experiências de *land art*.<sup>127</sup> Num depoimento que ajuda a compor a imagem de Páscoa àquela época, Lanhas relembra, mais de meio século depois, da amizade sólida e da troca de idéias, que parece ainda temer revelar seu conteúdo.

---

<sup>124</sup> SILVA, G. Em louvor dos Cafés do Porto. *Porto de Encontro*, Porto, julho de 2001. Também disponível em: <http://www.cm-porto.pt>. Acesso em 22 de agosto de 2004.

<sup>125</sup> Para saber mais da história dos cafés no Porto, ver <http://www.alvo.com/majestic/>

<sup>126</sup> No caso especial do Suíço, deve-se ressaltar que ali se encontravam muitos portuenses com ligações comerciais, laborais e culturais com o Amazonas. In: AMADOR, O. Op.Cit., 2004; BENTO, J. Op. Cit., 2004.

<sup>127</sup> ARTE portuguesa nos anos 50. Beja/Lisboa: Câmara Municipal de Beja /Fundação Calouste Gulbenkian, 1993. p.174.

«Quando se recorda o carácter e a dignidade de um amigo como o Álvaro Páscoa, ficamos com a certeza de uma estatura inabalável e firme. E que não se esquece. A contingência da vida atirou-nos, um e outro, para cada lado do mundo. O Páscoa, magro, cabelo corrido, invariavelmente de capa e batina, e eu, encontrávamo-nos no Café Suíço para conversas de observação das coisas. Argumentávamos sempre de acordo. Era e é um Artista, o meu amigo Páscoa. Se a vida é de sonhos, este é um sonho de saudade».<sup>128</sup>

O agravamento da crise económica desencadeada pela Segunda Guerra Mundial atingiu os negócios da família Páscoa. Com as dificuldades financeiras, a casa da Travessa da Fontinha no Porto foi vendida e a família mudou-se para a casa de veraneio em Espinho, que viria ser a sua residência permanente do final da década de 1940 até 1958. Lá também Álvaro Páscoa agiu no meio cultural, pois foi um dos fundadores do Cineclube daquela cidade, ao lado de António Gaio e Augusto Mota, que formariam um governo municipal comunista com a queda de Salazar, já na década de 1970.

Houve nesta época uma tentativa de organizar o Teatro Experimental de Espinho, por este mesmo grupo que também abrigava outros intelectuais e artistas como Mário Neves, Luís Andrade, António Matos, José Emílio, Pinto de Matos, Domingos Monteiro, António Pereira da Silva Lopes e Mário Ramos. Junto aos dois primeiros, estes e Álvaro Páscoa reuniam-se no Café Lurgil.

A ocasião, as circunstâncias e o personagem são inequivocamente descritos em precisa memória por Augusto Mota, já passadas quatro décadas: «Naquelas noites de Inverno chegava o Páscoa, com a magreza do seu corpo, escondida nas dobras da gabardine cinzenta, o seu cachimbo fumegando. Trazia-nos as notícias que o Porto conheceu nesse dia e falava-nos do Brecht,<sup>129</sup>»

A tertúlia de Espinho também se caracterizava por dar espaço a todas as vozes e os amplos interesses rondavam sempre a crítica literária, a poesia, o teatro e o acalorado debate político-estético do momento presente:

<sup>128</sup> LANCHAS, F. *Depoimento escrito de Fernando Lanhas*. Porto, fevereiro de 2004.

<sup>129</sup> MOTA, A.M. *Carta de Augusto Mota*. Espinho, 15 de Dezembro de 1998. 5p.



«Vinha depois o Lopes e falava do que fizeram na civilização maia, tão rica e tão antiga; e vinha outro lembrar-nos que este país fizera esquecer um dos grandes poetas do mundo, António Botto, que na belíssima expressão de Camilo Pessanha «escreve com todas as estrelas do firmamento», verdade que o próprio confirma na sua terceira canção: «andava a lua nos céus, com seu bando de estrelas». Outros vinham e falavam do Teatro Experimental do Porto, e do António Pedro e da Casa de Bernarda Alba, que lá vimos; outros do teatro moderno, do Luís Francisco Rebello; entretanto, muitos de nós eram sócios do TEP, o Lopes fez o logotipo para o nosso grupo de teatro e nós os dois atrevemo-nos a traduzir algumas peças de Chancerel.

E quantas vezes falamos dos Esteiros, da Seara dos Ventos, do Adolescente, do Redol, do Namora, menos do Aquilino. E também do Steinbeck, de Arthur Miller e Gorki, Camus, Romain Roland, Jorge Amado e tantos outros que as excelentes coleções Mosaico e Livros das Três Abelhas, Miniatura dos Livros do Brasil nos iam dando a conhecer. Nem a música do Lopes Graça ou o cinema do Neo-Realismo italiano, ou do Manoel de Oliveira escapavam à nossa curiosidade. E foi também o tempo da poesia. Os autores chegavam nas Líricas Portuguesas, na Portugália, nos Cardernos do Meio-dia, nas Notícias do Bloqueio. Era o Miguel Torga («a vida é feita de nadas»), o Egito Gonçalves (aqui «ninguém encobre estrelas com areia»), Almada Negreiros, Manuel Laranjeira, Eugênio de Andrade («no teu rosto começa a madrugada»), José Gomes Ferreira («mas é do destino/de quem ama/ouvir um violino/até na lama»), Manuel Bandeira e outros, também estrangeiros em excelentes traduções. Toda esta poesia porém, infelizmente mal estudada e mal assimilada. Mas este foi sobretudo o tempo do Régio, do Cântico Negro, e da Balada de Portalegre; do Pessoa, [ ... ] e o tempo do Lorca, do Lorca que fundou a barraca; que escreveu e

pôs em palco várias das melhores peças de teatro de todos os tempos; que fez desenhos e músicas e conferências; que foi amigo de toureiros e de ciganos; amigo de Neruda, de Jorge Guillén, de Falla, de Picasso, de Dalí, de Buñuel, de Juan Ramón Jiménez.»<sup>130</sup>

Convém saber quem eram ao menos alguns dos integrantes deste grupo e que posição Álvaro Páscoa ocupava. Mário Neves, filho do regente Fausto Neves, muitíssimo conhecido na região, era pianista e a partir das aulas particulares oferecidas em casa ergueu um conservatório musical que obteve status de Escola Profissional. Ao lado da esposa, também dedicada ao piano, formou inúmeros musicistas, dentre os quais alguns de seus filhos, que haveriam de se notabilizar em Portugal e fazer carreira no exterior. A escola de música possui hoje uma orquestra clássica e já faz digressões ao Brasil.

Luís Andrade, por seu turno, dedicou-se à poesia. Sua obra, assinada mormente com pseudônimos, especialmente sob a alcunha de Luigi Pignatelli, foi bastante publicada à época, sendo notável que o tenha feito na *Vértice*, importante revista crítica dedicada à literatura e às artes, onde o debate sobre o Neo-Realismo era acalorado e frequente, dando espaço também a figuras de alto relevo da resistência à ditadura.

António Gaio continuou a cultivar o gosto pelo cinema, vindo a estabelecer e dirigir o Festival de Cinema de Animação, conhecido mundialmente como Cinanima, que está entre os maiores da atualidade, destacando realizadores de toda a parte e com especial atenção à criatividade e à liberdade de expressão.

Dentre os demais contavam especialmente poetas e embora Álvaro Páscoa tenha aparentemente sido o único artista plástico dentre eles, sua ascendência sobre o grupo foi enorme e em alguns casos decisiva: «O grupo, entretanto desfez-se. O Páscoa, o mais influente e esclarecido dos seus elementos, imigrou para Manaus.<sup>131</sup>» E a levar em conta os dizeres de António Gaio, «que ficou a dever a ele as idéias de um mundo melhor»<sup>132</sup>, cabe concluir que a

---

<sup>130</sup> MOTA, A.M. *Op. Cit.*, 1998.

<sup>131</sup> *Idem.*

<sup>132</sup> MOTA, A.M.; GAIO, A. *Depoimento de Augusto Mota e António Gaio*. Espinho, 2 de Março de 2004. Entrevistadores: Luciane e Márcio Páscoa. 3 fitas cassete 180 minutos. 3 ¾ pps estéreo.

formação estético-ideológica de Páscoa já era suficientemente sólida para o destaque nos movimentos de que participava.

Entretanto a crescente dificuldade financeira do pós-guerra obrigou o encerramento definitivo do Café Suíço em 1958, e no mesmo ano Álvaro Páscoa transferiu-se para o Brasil, precisamente para Manaus. Nem só isso terá sido levado em conta na sua decisão. Ao passo que amigos novos e novas tertúlias se formavam, alguns outros sumiam de cena. José Bento mudou-se para Lisboa em 1954, para prosseguir com seus estudos iniciados no Instituto Superior de Economia e Contabilidade no Porto, perdendo gradativamente o contato, com a mudança de Álvaro Páscoa para Manaus. Mas outros amigos de Páscoa foram presos, torturados, como foi o caso de Henrique Castro, que fora mantido nos calabouços da ditadura ao lado de Álvaro Cunhal, e alguns chegaram mesmo a ser mortos.<sup>133</sup>

A mudança passou então a ser, em muito sentidos, uma necessidade.

---

<sup>133</sup> MOTA, A. M.; GAIO, A. *Op. Cit.*, 2004. Contam ainda de outros amigos em comum que foram presos, torturados e mortos, mesmo em Espinho.

## 2.2 A filiação estética: discussão sobre o Expressionismo e o Neo-Realismo nas fontes do artista

Desde as aproximações e envolvimento ideológicos e artísticos no Porto, até os títulos literários e iconográficos presentes no espólio de Álvaro Páscoa deixados em Manaus, sem mesmo ainda mencionar o restante de sua trajetória, já é suficiente para que se perceba sua tendência ao Neo-Realismo e ao Expressionismo. O espaço aqui é para apresentar as características de ambos, bem como os seus conflitos e interseções, mas que podem ser vistos ao longo de toda a sua obra, quer na parte técnica, estética ou poética, ou mesmo no conteúdo ideológico de sua ação política e social, que serão tratados nos capítulos finais.

Viu-se que Álvaro Páscoa teve uma convivência com o Neo-Realismo português no âmbito da literatura e das artes plásticas. Sua proximidade desta corrente pode ser justificada pelo aspecto ideológico que muito o atraiu e que afirmou desde cedo. Entretanto, era ele sabedor da existência de outros movimentos literários e artísticos significativos existentes no período em que solidificava a sua formação. E pelas fontes com que tomou contato provado, ou mesmo presumível, não devia estar alheio, por exemplo aos debates sobre o Neo-Realismo, nem das disputas entre este e o Surrealismo, como também das discussões que envolveram o Expressionismo e de certo modo o relacionaram.

Em princípio, pode-se identificar dois vetores fundamentais a percorrer o Neo-Realismo e o Surrealismo: um corresponde à tentativa de ligação às grandes transformações sociais e o outro pode ser caracterizado pela «intervenção provocadora e iconoclasta em nome do futuro, da inteligência e da exploração das zonas profundas da psiquê»<sup>134</sup>.

Entretanto, o alcance histórico do Neo-Realismo foi uma constante, com inserção direta do aspecto político nas práticas textuais e plásticas. O Neo-Realismo, eufemística designação do realismo socialista, de clara «aspiração filosófica marxista»<sup>135</sup> e assim possuído de uma atitude ideológica que obcecadamente privilegiaria a eficácia da comunicação, encetou na segunda

<sup>134</sup> MELO e CASTRO, E. M. *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX*, ICALP, Lisboa, 1987, pp.18-19.

<sup>135</sup> SERRÃO, J. A Novelística Social na Década de Quarenta – Esboço de Problematização, In: *Colóquio/Letras*, nº 9, Lisboa, 1972, p. 28.

metade dos anos 30 uma luta simbólica pela conquista do poder nestes domínios, prefigurando-se nos decênios seguintes como o grupo de coesão, força polêmica e produtiva mais assinalável<sup>136</sup>.

O Neo-Realismo não pressupunha como dogma qualquer separação entre a forma e o conteúdo. A polémica sobre este assunto surgiu a partir da dissidência da geração presencista. Esta geração estava reunida em torno da revista *Presença* (1927-1940)<sup>137</sup> e havia consagrado no plano literário vários autores que também se tornaram participantes do novo sistema político. O movimento *Presença* exerceu em seu tempo, uma ação eficaz contra o academicismo literário, trazendo ao convívio do público autores como Proust, Joyce, Thomas Mann, combatendo pela liberdade de criação e derrubando preconceitos estéticos. Faziam parte do grupo presencista José Régio, Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões, António Navarro, Carlos Queiroz, Adolfo Casais Monteiro, Miguel Torga, Edmundo de Bettencourt, Alberto de Serpa, dentre outros. Colaboraram nesta revista nomes ligados à primeira geração modernista, relacionados à revista *Orpheu* (Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Raul Leal) e também os poetas que depois estariam nas fileiras neo-realistas, como José Gomes Ferreira, João José Cochofel, Fernando Namora, Mário Dionísio e Joaquim Namorado.

A partir da cisão no movimento presencista, surgiram os pressupostos ideológicos do Neo-Realismo. Quando a revista *Presença* foi acusada de ter caído numa espécie de academicismo pelos dissidentes (Miguel Torga, Edmundo de Bettencourt, Branquinho da Fonseca), a razão desta queixa foi o questionamento da teoria da «arte pela arte» e da «arte pura» que era defendida pelos baluartes deste movimento.

---

<sup>136</sup> RAMOS DO Ó, J. Salazarismo e Cultura. In: *Nova História de Portugal: Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Vol. 12. Coord. Fernando Rosas. Lisboa: Editorial Presença, 1992. p. 450.

<sup>137</sup> A revista *Presença* - «*Folha de Arte e Crítica*», foi fundada em Coimbra em 1927. Teve como diretores Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões e José Régio. Teve um papel importante na divulgação de literatura estrangeira (nomeadamente a francesa, a italiana, a russa e a brasileira) e na reabilitação da geração modernista portuguesa. A produção literária de *Presença* norteia-se por valores de originalidade, de exploração da psicologia individual e de reação contra o Academismo. No campo da crítica literária, defendeu uma crítica subjetiva e impressionista. Revelou ainda outros interesses: bailado, música, artes plásticas, arte popular, etc. Contou com a colaboração plástica de Almada Negreiros, Sarah Afonso, Mário Eloy, Dórdio Gomes, Arlindo Vicente e outros. In: ROCHA, C. *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 647.

A revista *Presença* foi fundada em 1927, um ano depois da implantação da ditadura em Portugal. Somente três anos mais tarde é que alguns de seus membros perceberam que a revista não refletia os problemas da realidade portuguesa. Foi sobre o pensamento estético que a revista veiculava que recaiu o confronto. A convicção de que a obra de arte é individual norteava a doutrina estética da revista. Os mecanismos psicológicos e subjetivos é que deveriam ser o interesse primordial da arte, cujo artista estava associado à noção romântica de gênio, pois defendia-se que o criador não era apenas uma personalidade original, mas também um ser de exceção. Seduzidos por um conceito de arte como «finalidade sem fim», os responsáveis pela *Presença* recusaram qualquer filiação em escolas ou partidos. Criticaram o realismo como transposição objetiva e fotográfica do mundo para a obra literária e defendiam também o conceito de uma arte intemporal, inacessível às condições do tempo e do espaço.<sup>138</sup>

Enquanto a geração da revista *Presença* criou o interesse pelo homem concebido isoladamente no que possa representar do homem num plano especulativo, a geração do Neo-Realismo criava o interesse pelo homem no seu conjunto, bem concretamente, com as inquietações e aspirações que são de todos, e alheando a preocupação da hierarquia de idéias ou sentimentos.<sup>139</sup> Segundo João de Brito Câmara nas obras dos neo-realistas vibra a força do protesto contra os desacertos dum mundo e se revela a coragem de humanamente conceber e aceitar um mundo menos errado, pelo que se torna claro caberem só entre elas as que refletem esse protesto – caminho que se abre – ou as que se projetam nesse caminho concebido, onde já não darão lugar aos problemas da Arte pela Arte ou Arte pela Vida, pois que lá serão apenas Arte do Mundo a que pertencem.<sup>140</sup> As obras dos neo-realistas, embora sejam acentuadamente sociais, não deixam de conseguir também objetivo estético, porquanto o que nos autores foi querido pela inteligência existiu antes na sensibilidade e poderia traduzir-se em emoção». <sup>141</sup>

Para Alexandre Pinheiro Torres, a Geração de 1927 seguiu na esteira do Primeiro Modernismo (1915) e deu continuidade ao humanismo ideologicamente purificado da «Geração de 1870», quando esta já se encontrava

<sup>138</sup> ROCHA, C. Op. Cit., 1985, p. 403.

<sup>139</sup> CÂMARA, J.B. *O Modernismo em Portugal*. Funchal, s.l., 1944. In: TORRES, A.P. Op. Cit, 1977, p.22.

<sup>140</sup> Idem

<sup>141</sup> CÂMARA, J. B. Op. Cit., 1944.

no seu período de decadência. «As gerações destes modernismos eram alérgicas a toda e qualquer ideologia. A própria palavra deixava-os em pânico, absolutamente crentes de que Arte e Ideologia eram dois mundos impossíveis de conciliar.»<sup>142</sup> Este confronto ideológico (e com o ideológico) foi assumido pelos neo-realistas, que estavam fundamentados pelo Marxismo-Leninismo ou pelo Socialismo Marxista, que era bem diferente do Socialismo Burguês do século XIX, o da Geração de 1870.

A Geração de 1870 era sensível às injustiças sociais e tinha por influência o socialismo de Proudhon, mas seus integrantes repudiavam qualquer ação revolucionária, e em sua concepção o socialismo burguês estaria comprometido com o capitalismo. A partir, porém, da instauração do Estado Novo, as preocupações sociais e políticas erguidas no princípio de século XX acabaram por demonstrar a fragilidade dos fundamentos ideológicos das forças político-sociais tradicionais na oposição ao fascismo. De um modo geral, os programas da Geração de 1870 e do grupo *presencista* não ultrapassaram as utopias: «essencialmente políticos, na melhor das hipóteses apresentavam magros e caóticos vislumbres de propostas sócio-econômicas».<sup>143</sup>

Nota-se então que as duas primeiras gerações do modernismo português estavam desinteressadas dos acontecimentos históricos nacionais ou mundiais, colocando-se numa posição de alheamento. Foi somente na terceira geração modernista, nomeadamente a dos neo-realistas, que ficou demonstrada uma preocupação social, geração que refletiu sobre a postura do artista e do intelectual diante dos problemas sociais. Segundo Sérgio Augusto Vieira,

«A literatura de hoje tem o perfeito cunho de reformadora. É revolucionária: quer uma moral nova, e como todo o revolucionário, voltou as costas ao passado. (...) O literato dos nossos dias, vivendo num período agitado por poderosas correntes políticas e sociais, sente a imperiosa

<sup>142</sup> TORRES, A.P. *Op. Cit.*, 1977, p. 24.

<sup>143</sup> Dias, L. A. C. A imprensa periódica na génese do neo-realismo (1933-45) . In: *A Imprensa Periódica na Génese do Movimento Neo-Realista.(1933-1945)*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1996, p.17. Neste trecho, o autor se refere à Geração de 1870 e aos discípulos de Antero de Quental, cujas propostas revolucionárias mais radicais não ultrapassavam as teorias de Proudhon e Saint-Simon.I

necessidade de intervir no mundo de realidade que o cerca. A literatura tem uma missão social a cumprir hoje.»<sup>144</sup>

Não havia portanto no Neo-Realismo a intimidade da compatibilidade ideológica com o Socialismo de oitocentos. Cabe salientar que entre as hostes intelectuais da *intelligentsia* portuguesa que vivia intensamente os problemas políticos e desejava participar na luta contra o Fascismo, não podia haver complacência para com os escritores e artistas que se encontrassem mais ou menos desligados dos «destinos do mundo»<sup>145</sup>. Desse modo, é possível observar nas revistas principais em que se praticou e teorizou o Neo-Realismo (*Sol Nascente*, *O Diabo*, dentre outras) o espírito de sintonia com a vida política das Frentes Populares contra o Fascismo e com todas as manifestações culturais que refletiam. A imprensa periódica que se desenvolveu a partir da década de 1930 foi considerada a «herdeira direta dos ideais republicanos de intervenção cívica – no esteio, por seu turno, dos princípios gerais do Romantismo oitocentista de uma educação pública pelas letras»<sup>146</sup>. Ao posicionar-se contrariamente ao Estado Novo, ela conduziria ao Neo-Realismo.

O Neo-Realismo contestou o Socialismo Utópico da Geração de 1870 e ofereceu como programa a alternativa do Socialismo marxista-leninista, que apareceu também sob a designação de Novo Humanismo ou Neo-Humanismo. O Neo-Realismo pressupunha em seu ideário como filosofia básica o materialismo dialético<sup>147</sup> que superava o Realismo burguês, o Naturalismo e o Realismo – Naturalismo do século XIX. Para Ernesto de Sousa, cuja opinião sobre arte contribuiu frequentemente através das páginas da Seara Nova, estes dois últimos conceitos se diferenciavam assim:

«os românticos consideravam a Natureza inimiga do Homem. Mas para Sade, autor de uma espécie de materialismo metafísico, a faculdade criadora daquilo a que chama

<sup>144</sup> VIEIRA, S.A. Como deve a literatura de hoje encarar o problema social. *Pensamento*, nº 37, Porto, abril de 1933, pp. 14 -17.

<sup>145</sup> TORRES, A.P. Op. Cit, 1977, p.39.

<sup>146</sup> DIAS, L. A. C. Op. Cit., 1996, p.18.

<sup>147</sup> Curiosamente, o termo materialismo dialético passou a ser referido pela abreviatura «diamática», as primeiras sílabas da designação inglesa *dialectical materialism* a fim de iludir os censores. In: TORRES, A.P. Op. Cit, 1977, p.62.



ironicamente a nossa 'maravilhosa espécie' não passa de uma acidental cedência da Natureza, o nosso orgulho uma inconsequência... (...) De todas as tendências emerge, e não só de uma tradição naturalista também, - como vulgarmente se lhe impugna, o realismo. A sua base é uma afirmação humanista: 'o Homem faz-se a si próprio', identificando-se com o Outro Homem, produzindo-se nas coisas externas. O realismo não é, não pode ser retrógrado, porque dialeticamente supera o naturalismo»<sup>148</sup>

Como a definitiva ruptura estética sobre as idéias românticas e positivistas, nomeadamente o processo de superação das teorias da «arte pela arte» de Théophile Gautier, e da «arte útil» de Pierre Proudhon, ocorreu na década de 1930, o marxismo teve uma assimilação tardia em Portugal.<sup>149</sup> No plano político e filosófico, surgiu a figura de Bento de Jesus Caraça, que dominou o pensamento marxista nos aspectos específicos de doutrina de literatura e arte, bem como as atitudes de Álvaro Salema e José Rodrigues Miguéis foram também pioneiras na concepção de uma nova arte social e humanista:

«A importância histórica da conferência de Bento de Jesus Caraça intitulada *A Cultura Integral do Indivíduo problema central do nosso tempo*, pronunciada e publicada em 1933, foi de ter fixado, para a nova geração, sensível às exigências do tempo e do mesmo passo insatisfeita com as respostas do pensamento *seareiro*, da política republicana e da estética futurista, o eixo e as coordenadas de uma nova mundividência e de uma nova cultura. Nesse mesmo ano de 1933, Caraça funda com o seu amigo José Rodrigues Miguéis o semanário *Globo*. O editorial do primeiro número, datado de 11 de novembro de 1933, não podia ser mais esclarecedor: não é possível a organização da paz sem estabelecer o acordo entre,

<sup>148</sup> SOUSA, E. Naturalismo e Realismo. *Seara Nova*, nº 1363. Lisboa, maio de 1959. Ano XXXVII, p.162 e 166.

<sup>149</sup> DIAS, L. A.C. *Entre a realidade e a utopia: o movimento neo-realista*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1993, p.13.

por um lado, as condições técnicas e científicas e, por outro, os valores culturais e as orientações políticas.(...) O mesmo sentido deste diagnóstico percorre *A Cultura Integral do Indivíduo*: como, à profunda transformação da estrutura técnico-científica e econômica, não correspondeu, na mesma profundidade, uma transformação cultural e uma reorganização política, a realidade fugiu das mãos dos dirigentes, ou, por outras palavras mais significativas, a 'vida orgânica da sociedade' deixou de ter 'direção efetiva'. As consequências do que assim é diagnosticado não são menos claras: é o espectro da guerra tornado meio de solução de conflitos tornados contraditórios pela imediatidade de interesses que agem por si próprios, sem uma direção cultural que os reconduza a finalidades que transcendam o imediato»<sup>150</sup>

A valorização estética dos assuntos da coletividade correspondia ao sentido revolucionário das lutas sociais e cuja assimilação intelectual partiu do pressuposto de Rodrigues Miguéis, de que «É tempo de nos convenceremos de que tudo deve estar no pensamento como na ação»<sup>151</sup>. Desse modo, o novo realismo estético estava fundamentado numa concepção humanista da sociedade, cujo discurso ideológico «correspondeu à leitura ou assimilação estética de novas problemáticas humanas levantadas pela contemporaneidade, revelando-se em múltiplas experiências pessoais e sensibilidades artísticas diversas, mas comumente estimuladas por uma visão materialista que, sobre a evolução dos acontecimentos históricos-sociais, se desenvolveu no sentido de uma atividade consciente, incluída a ação criadora na arte.»<sup>152</sup>

Em junho de 1943, Bento de Jesus Caraça proferiu uma conferência na abertura de uma série de sessões musicais, que veio a ser publicada na revista *Seara Nova* entre agosto e setembro de 1945, intitulada «Algumas reflexões sobre a arte». Neste texto, a propósito da barreira existente entre arte e público,

---

<sup>150</sup> PITA, A. P. Importância da imprensa periódica para o estudo do Neo-Realismo. In: *A Imprensa Periódica na Gênese do Movimento Neo-Realista.(1933-1945)*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1996, p.13.)

<sup>151</sup> DIAS, L.A. C. Op. Cit, 1996, p.15 e 23.

<sup>152</sup> Idem, p.23.

defendeu que a arte só pode ser compreendida quanto está relacionada ao seu contexto histórico, colocando em dúvida o conceito de intemporalidade da arte:

«Não nos dizem, com efeito, escritores e pensadores de várias tendências, que a arte é por sua essência extra-temporal? Que nada tem que ver com as condições sociais, que sua missão é, libertada de todas as contingências, fixar uma parcela da Beleza Universal? Confesso que nunca consegui perceber claramente o significado preciso de tais afirmações, e por isso, fugindo ao perigo das abstrações sutis, resolvi seguir por outro caminho, talvez menos fácil, mas certamente assente em terreno mais sólido.»<sup>153</sup>

Contestando a chamada 'arte pura' ou a arte do objeto-em-si, Bento de Jesus Caraça evocou Anatole France e Goethe, quando estes autores mencionam que não se pode conceber a beleza independente do tempo e do espaço, e que as obras de arte só podem ser compreendidas e amadas de modo inteligente quando são conhecidas suas condições de origem.<sup>154</sup> Neste ponto, o autor indaga sobre qual deve ser a posição do homem na sociedade, se dentro do primado do indivíduo, ou dentro do primado do grupo. Argumenta que neste último, as condições de meio e instituições sociais podem levar ao aperfeiçoamento coletivo. Explica que como funciona a lei primária de interdependência das coisas e dos seres do universo, de tal modo que estes seres e coisas parecem definidos pelas suas relações no meio do grupo em que estão integrados: «tirai se possível, o contexto a um ser e ele desvanece-se porque desaparece o conjunto de suas qualidades, das suas propriedades de relação; colocai-o num contexto novo e ele aparecerá com qualidades novas.»<sup>155</sup>

Para ele, o homem é definido pelo seu contexto: «o contexto mudou, o homem mudou»<sup>156</sup>. Através do sentido de conjunto o homem adquire sua consciência como agente coletivo, integrado num grupo. As atividades humanas

---

<sup>153</sup> CARAÇA, B.J. Algumas reflexões sobre arte. (I). *Seara Nova*, nº 941. Lisboa, 25 de Agosto de 1945, Ano XXIV. P.273-276.

<sup>154</sup> CARAÇA, B.J. Op. Cit, 1945, p. 274

<sup>155</sup> Idem

<sup>156</sup> Idem, p.275.

se desenvolvem dentro de uma hierarquia de situações coletivas, e dentro destas surgem os impulsos que hão de levar às atividades criadoras intelectuais e artísticas. «Ciência, filosofia, arte, religiões, tem portanto uma raiz comum: a atividade social dos homens, seriada como acabamos de ver e refletem conseqüentemente nas mentalidades diferenciadas, nos eus intensificados, as condições gerais do meio físico e social em que foram criadas.»<sup>157</sup>

Assim, o Neo-Realismo via o fenômeno literário e artístico como instrumento de análise e correção de existência do homem social e pretendeu que a missão do escritor ou do artista fosse cumprida através da sintonizada atenção ao exterior circundante.<sup>158</sup> De acordo com esta perspectiva educativa, da procura do verdadeiro e da representação dialética da superação do conflito, os temas prevaletentes nas obras eram a condição econômica do proletariado, a sua consciência de classe ou, inversamente, o grau de manifesta alienação, a opressão dos estratos sociais superiores, sendo que a ação decorria sobretudo em espaços rurais.<sup>159</sup>

Para Júlio Pomar, artista plástico e teórico do movimento neo-realista,

«na base da definição do novo realismo está a sua indissolubilidade da ação, o seu intervir na condução dos destinos do homem. Tal ação terá de ser, portanto, desde a estrutura até o pormenor, informada pelos conceitos que permitem, ao homem de hoje, encarar dum modo novo – essencialmente transformador das realidades presentes – o desenrolar da vida e da história.(...) A obra de arte é sempre destinada a atuar; e realiza-se como arte, como tal se qualifica, na medida em que atua, na medida em que impressiona o meio a que se destina. (...) Na maneira como atua o novo realismo está o que o diferencia. E o caminho para a caracterização do seu modo particular de agir, apercebe-se simplesmente na medida em que se tomar consciência do significado do nosso tempo, das forças

---

<sup>157</sup> Idem.

<sup>158</sup> REIS, C. *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983, pp. 59 e 221.

<sup>159</sup> RAMOS do Ó, J. Op. Cit, 1992, p.450.

materiais e ideológicas que nele se entrecrocavam, dos meios que permitirão superar a situação presente.»<sup>160</sup>

Segundo Pomar, a arte neo-realista requeria uma ação, pois este movimento buscava uma intervenção mais eficaz na realidade, além de oferecer novas propostas para uma vida melhor. Desse modo, o artista neo-realista deveria agir como um homem comum, como um militante entre vários que luta por uma sociedade mais justa. A experiência e o contato com a realidade importavam tanto quanto a teoria, pois só assim, a arte poderia se tornar uma ferramenta para a construção do futuro. Reivindicava-se do artista um posicionamento efetivo e consciente com relação aos problemas do presente:

«Se o novo realismo pensa que é seu dever contribuir com todas as suas forças, e através também do que lhe é mais próprio, a atividade artística, para a transformação do drama que hoje se vive, deve saber também que é preciso ser-se realmente comparsa desse drama, e não um espectador bem intencionado mas distraído. A obra do *novo realista* tem de ser de modo a não permitir equívocos. Quer dizer: se a sua arte faz parte da totalidade da sua ação consciente, se ela própria pode ser um meio eficaz de esclarecimento, não deve jamais descambar na inconsequência.»<sup>161</sup>

Sobre o movimento neo-realista e o comprometimento do artista com os assuntos de seu tempo, Luiz Francisco Rebello diz que «hoje a literatura (a arte, de uma forma mais geral) volta-se nitidamente para a ação: o artista é, cada vez mais, um companheiro de armas dos homens seus irmãos na grande e dura batalha da vida»<sup>162</sup>, por se conhecer todas as suas misérias e injustiças. Considera que a concepção de uma arte gratuita e desinteressada não se concilia ao contexto temporal que se atravessa, por maior que seja o seu potencial estético. E acrescenta que «soa falso toda a obra de arte em que se abstraia do espírito próprio

<sup>160</sup> POMAR, J. Realismo e Ação. *Mundo Literário*, nº 48, Lisboa, 5 de abril de 1947, p.3.

<sup>161</sup> POMAR, J. Op. Cit., 1947, p.3.

<sup>162</sup> REBELLO, L.F. O Teatro e o Novo Realismo. *Mundo Literário*, nº17, Lisboa, 31 de agosto de 1946, p.14

da época que a viu nascer: diremos dela que nasce morta.»<sup>163</sup> Para Rebello, a arte neo-realista é uma arte de intervenção que não se compadece com individualismos, pois o mundo exterior chama o artista para a luta. Enfatiza que os autores do novo realismo humanista não se limitam a produzir uma cópia fria e árida, pois quando abordam em suas obras os grandes problemas de sua época, pensam simultaneamente como autores e atores dos conflitos que representam. Ao estabelecer estas considerações sobre o movimento, o autor mostra as principais diferenças entre o realismo do século XIX e o novo realismo que era vigente :

«Daqui poderá se concluir não ser o novo realismo – como o foi do século transacto, ou, pelo menos, como foi então por muitos praticado – fotográfico, burguês, anedótico, e superficial, pois se o fosse, tal pressuporia o fazer-se tábua rasa de todas as importantíssimas conquistas desbravadoras da arte do século XX. Não é um realismo fotográfico, pois não se esquece de transpor, sem todavia, adulterar a realidade; não é burguês, pois ataca justamente, as acanhadas ideologias burguesas; não é anedótico porque sendo a utilidade uma das suas características, despreza o acessório e o inútil, e não é superficial porque assenta numa sólida e profunda noção da estrutura da sociedade contemporânea. Por isso dissemos que o novo realismo humanista significa consciência de realidade (das realidades), à luz do atual condicionalismo social-econômico.»<sup>164</sup>

E ainda a propósito da conceituação, Costa Campos observou três características fundamentais do Neo-Realismo:

«1ª - Realismo – preocupação de dar toda a realidade e não um reflexo deformado dela pela voluntária cegueira em relação a alguns de seus aspectos.

---

<sup>163</sup> Idem.

<sup>164</sup> REBELLO, L.F. O Teatro e o Novo Realismo. *Mundo Literário*, nº17, Lisboa, 31 de agosto de 1946, p. 14.

2ª - Uma atitude crítica – não aceitação da realidade atual, encarando-a como uma fase necessária, sim, mas superável na medida em que os seus aspectos contraditórios se reforçam.

3ª Esperança no Homem – é esta esperança no homem que distingue o Neo-Realismo dum realismo simplesmente crítico e pessimista, também próprio da nossa época. É esta esperança no homem que a meu ver, caracteriza fundamentalmente o Neo-Realismo.»<sup>165</sup>

Uma obra pode ser considerada neo-realista na medida em que representa a realidade sem afastar o desespero humano diante das contradições que disso decorrem. Deve entretanto ressaltar da própria ação a verdade, «o Neo-Realismo serve a verdade, não se serve dela»<sup>166</sup>, privilegiando uma tendência objetiva do desenvolvimento social em vez do subjetivismo do autor. A primazia dos aspectos sócio-coletivos nas obras neo-realistas nem sempre foram recebidas de um modo positivo e progressista. Costa Campos mencionou que «propositadamente, ou não, tem-se feito muita confusão à volta daquilo a que se chamou Neo-Realismo.»<sup>167</sup> Definiram o movimento das maneiras mais discutíveis, atribuindo-lhe conceitos equivocados. Seus opositores afirmavam que o Neo-Realismo não era uma escola literária mas sim uma corrente política.

Ao considerar que qualquer obra literária ou artística é elaborada por um indivíduo que faz parte de determinada sociedade e que tem sobre ela opiniões próprias, além de uma atitude política ao observá-la, certamente isso se refletirá em sua criação artística. Sendo assim, é preciso concordar que não apenas o Neo-Realismo é uma corrente política, mas também todas as escolas literárias e artísticas existentes, pois todas elas evidenciam a visão de mundo do autor (ou artista). Costa Campos argumentou que numa sociedade dividida entre interesses opostos não era possível produzir uma obra de arte absolutamente desinteressada, que não demonstrasse a afinidade do autor por este ou aquele sistema de vida.

O crítico Adriano de Gusmão considerava que o Neo-Realismo era uma corrente mais de filosofia social do que artística e que proclamava o retorno

---

<sup>165</sup> CAMPOS, C. A propósito do Neo-Realismo. *Mundo Literário*, nº 50. Lisboa, 30 de novembro de 1946, pp. 8 e 14.

<sup>166</sup> Idem.

<sup>167</sup> Ibidem.

ao realismo. Estabelecia a distinção dos propósitos do Realismo pretérito e do Neo-Realismo, que este último não era dirigido à fixação do mundo externo em formas facilmente identificáveis: «O fim em vista é antes o de se interpretar em formas compreensíveis para o vulgo as grandes e cruciantes realidades do Homem.»<sup>168</sup> Em 1943, por ocasião da 7ª Exposição de Arte Moderna (S.P.N), Gusmão chamou a atenção dos artistas para o documento humano:

«O apelo, porém, que se faz hoje ao artista é o deste superar a fase linguística, chamemos-lhe assim, lançando-se no esforço de traduzir humanidade na sua obra. Havemos de confessar que exhibir meros virtuosismos de forma plástica sem exprimir nada de profundo é como o caso do prosador, com uma linguagem opulenta mas vazia de conteúdo. Pode parecer que reclamamos uma arte social. Distinguimos no entanto, este problema, visto serem na realidade dois.(...) O que é preciso é que a arte circule na vida, entre as coisas de primeira necessidade. Agora, é o próprio problema artístico, que impelirá à criação duma arte com conteúdo profundo, abandonando-se de vez a sugestão do pitoresco superficial e fácil das nossas coisas.(...) Se o nosso artista se inspirar no humano próximo, porque é aqui que se vive, de certo que alargará a projeção das suas criações, ainda mesmo que elas se transfundam nas mais audazes expressões plásticas.»<sup>169</sup>

Embora o crítico oscilasse<sup>170</sup> na posição de defesa do problema social da arte, explicava que o mesmo deveria ser solucionado através de uma difusão

---

<sup>168</sup> GUSMÃO, A. 9ª Exposição de Arte Moderna. *Seara Nova*, nº 912, Lisboa, 13 de fevereiro de 1945. p. 83 – 85.

<sup>169</sup> GUSMÃO, A. 7ª Exposição de Arte Moderna. *Seara Nova*, nº 806, Lisboa, 23 de janeiro de 1943, Ano XXII, p.157-158.

<sup>170</sup> Embora o crítico Adriano de Gusmão tivesse reconhecido a importância do movimento neo-realista em vários de seus artigos, absteve-se de tomar uma posição em defesa do mesmo. Mostrou-se relutante neste momento: «Pode parecer que reclamamos uma arte social. Distinguimos, no entanto, este problema, visto serem na realidade dois». In: GUSMÃO, A. Op. Cit, 1943, p.157. Em outra ocasião, demonstrou ter reservas em relação à estética neo-realista: «Pode-se dizer que o mundo moderno está saturado de realidade em todas as formas de arte, realidade imediata, realidade copiada, realidade empobrecida por uma interpretação mediocre e



das obras de arte em espaços do cotidiano: «Estejam as obras de arte nos locais que frequentamos: de estudo, de trabalho, de recreio.»<sup>171</sup> Assim, os artistas teriam a consciência de sua função social pois as suas criações corresponderiam a uma necessidade espiritual coletiva, «do povo, de nós todos, porque a arte não se confinará a meia dúzia de afortunados amadores.»<sup>172</sup>

Em 1944, Gusmão afirmou que o Neo-Realismo não era um movimento passageiro nem um mero «ismo». Verificou que naquela ocasião a arte moderna portuguesa se polarizava em duas correntes: uma, estético-fantástico-subjetiva (Surrealismo); a outra, estético-político-objetiva (Neo-Realismo). Para ele, o Neo-Realismo retomou o conteúdo intencional em relação ao problemas humanos, buscando dramaticamente a sua resolução, encontrando grande receptividade tanto no meio intelectual «como nas massas ansiosas e impacientes»<sup>173</sup>. Ainda assim, Gusmão tinha pouca confiança sobre o alcance dos propósitos do movimento nas artes plásticas:

«Neste preenchimento humano da arte reside, sem dúvida, uma generosa aspiração, que peca apenas por não ser um momento inteiramente plástico. Quer dizer, provém de razões alheias à arte em si mesma, não sendo a maioria dos seus teóricos propriamente artistas mas homens-políticos, os quais, parece, confiam demasiado no poder revolucionário da arte. Um livro, sim, já tem modificado o comportamento dos homens; um quadro, porém, só transformará um pintor e não um homem-da-rua.»<sup>174</sup>

Em resposta ao que se poderia considerar como fraquezas do movimento, Saul Fernandes pronunciou-se em 1946 àqueles que acusavam a 'tendenciosidade' malvista desta arte:

---

sem perspectiva pessoal», in: GUSMÃO, A. 8ª Exposição de Arte Moderna. Seara Nova, nº 858, Lisboa, 22 de janeiro de 1944, Ano XXIII, p.31.

<sup>171</sup> GUSMÃO, A. Op. Cit. 1943, p.157-158.

<sup>172</sup> Idem.

<sup>173</sup> GUSMÃO, A. 8ª Exposição de Arte Moderna. *Seara Nova*, nº 858, Lisboa, 22 de janeiro de 1944, Ano XXIII, p.31-32.

<sup>174</sup> GUSMÃO, A. Op. Cit., 1945. p. 83 – 85.

«Ainda hoje se fazem várias acusações ao novo realismo ou neo-realismo. Chamam-lhe arte tendenciosa como se houvesse arte sem tendência... Efetivamente, a experiência ensina-nos que muitas vezes aquelas obras ou aqueles artistas que se intitulam sem tendência, não fazem mais do que esconder por razões de conveniência, as suas próprias tendências. (...) O novo realismo, esse orgulha-se em proclamar ter a tendência de ser uma arte popular e não apenas no rótulo.(...) Queremos, ao afirmar isto, demarcar as fronteiras da tendência que diz respeito à posição do artista e à finalidade das suas criações, e da análise imparcial que se refere ao processo de ver e descrever a realidade. E pergunta-se: será censurável o artista que manifesta a tendência de amar o progresso social e que a reflete nas suas obras, sugerindo as rotas que a ele levam? Quem tiver a coragem de dizer que sim, tem de cair neste beco sem saída: o de censurar Cervantes, Balzac ou Steinbeck. (...) O novo realismo, embora não esconda o seu caráter tendencioso por estar interessado no progresso social, e portanto no bem estar do povo, base fundamental desse progresso, repudia a arte-esquema ou qualquer outra forma de confucionismo da arte, que é um fenômeno estético, como quaisquer outras criações de caráter científico, ou doutrinal»<sup>175</sup>.

O movimento neo-realista provocava acusações por parte de seus detratores, que se compraziam em salientar apenas os «dogmas, as receitas e o primarismo de visão»<sup>176</sup> dos neo-realistas. Mário Dionísio, considerado o teórico de maior vulto do movimento pela sólida formação cultural e artística que

---

<sup>175</sup> FERNANDES, S. O Novo Realismo e a Tendência na Arte. *Mundo Literário*, nº25. Lisboa, 26 de outubro de 1946, p.2.

<sup>176</sup> TORRES, A.P. Op. Cit. 1977, p.11.

caracterizava sua atuação crítica<sup>177</sup>, declarava as acusações abusivas e demonstradoras de absoluta desonestidade intelectual:

«E há quem prove com uma simplicidade comovente, com as obras na mão: ou se trata de um romance medíocre, revelando manifesta superficialidade de análise, cheio de erros de sintaxe, quando não de ortografia e a obra será classificada como a mais típica produção neo-realista que se pode conceber; ou se trata de um grande romance, profundamente humano e belo, compreensivo e eficiente, bem pensado e bem escrito, e será açodadamente considerado, por mais expressivo que seja da visão de mundo e do homem que o novo realismo indispensavelmente implica, uma necessária reação ao Neo-Realismo».<sup>178</sup>

Dionísio era uma voz respeitada em favor do Neo-Realismo porque: acompanhara o movimento desde cedo, quando «está [estava] inteiramente por criar. Na sua base há [havia] uma nova sensibilidade em uma nova *linguagem*. E esta penso [pensava] impossível neste momento prevê-la».<sup>179</sup>; foi também a um tempo defensor do Surrealismo, dizendo-o ser o desbravador das linguagens modernas<sup>180</sup>, na época em que afirmava que a técnica era o flagelo da humanidade.<sup>181</sup>; e o fazia certamente porque acreditava no uso do símbolo, no significado, quase que simultaneamente empunhando também os pincéis, para valer-se do Cubismo.<sup>182</sup> Fôra Dionísio que entrevistara Portinari para a *Vértice*, ocasião em que aproximou muitos pontos de discussão das bases neo-realistas, e

---

<sup>177</sup> Mário Dionísio é assim considerado por José-Augusto França, em *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa: Bertrand, 1991, p. 376; e também por Raquel Henriques da Silva, em *História das Artes Plásticas*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1991, p.118.

<sup>178</sup> Mário Dionísio, *Vértice*, nº140, Coimbra, maio de 1955, p. 297. In: TORRES, A.P. *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*. Lisboa: Biblioteca Breve/ Instituto de Cultura Portuguesa, 1977. p.12.

<sup>179</sup> DIONÍSIO, M. Álvaro Feijó e o Neo-Realismo, *Seara Nova*, nº744, 15 de novembro de 1941, ano XXI.

<sup>180</sup> DIONÍSIO, M. Divagação sobre a crítica, *Vértice*, vol.1, nº12-16, Coimbra: Maio de 1945, p.16-25

<sup>181</sup> Idem

<sup>182</sup> Dionísio, «conhecido escritor que surpreendeu pela atividade pictórica», apareceu com obra cubista na 3ª Exposição Geral de Artes Plásticas. Ver crítica de Adriano de Gusmão e foto da obra em: *Seara Nova*, nº1088, de 5 de junho de 1948, ano XXVII.

que afirmou no seu artigo sobre «Fotografia e Pintura», que entre «a cena natural e o quadro há o homem, e portanto um mundo, pois o homem não é um elemento passivo, tem uma carga de valores e escolhas, e isto é ação e portanto transfigurar. O homem não pode copiar, o homem cria».<sup>183</sup>

Na altura das críticas e discussões mais acirradas que envolviam o movimento já era possível mesmo distinguir fases do Neo-Realismo Português, atribuição que Alexandre Pinheiro Torres usou para afirmar que:

«Podemos aceitá-las apenas de um ponto de vista estritamente escolar, mas como adiante se verá, nada há na tal evolução do Neo-Realismo que já não estivesse contido na teorização e prática neo-realistas da ‘primeira fase’. Afirmamos, pois, que a natural evolução do Neo-Realismo, a sua fase adulta, não se fez à custa de quaisquer pressupostos ideológicos nem se fez sequer à custa de uma atitude estética totalmente nova, nem até de menor intenção polémica ou doutrinária. E se frisamos este aspecto é porque se tem considerado como fim da ‘primeira fase’ aquele período em que os autores já consagrados do Neo-Realismo (ou os que lhe iam enriquecer as fileiras) teriam finalmente despertado para a urgente necessidade de considerarem antes de mais nada, os seus trabalhos literários como obras de arte, atentos, por fim, ao primado estético, embora não abdicando dos princípios ideológicos de que o Neo-Realismo é e será sempre inseparável enquanto existir ou pretender subsistir como tal; e, para já, a Ideologia que o informa encontra-se dinamicamente viva.»<sup>184</sup>

Como também já afirmaram Bento Caraça e Abel Salazar em tempos primeiros, o artista não retrata apenas o mundo, ele o faz com sua carga ideológica e isto o liga à intemporalidade da arte, a sua vinculação ao meio, o que parecia ser

---

<sup>183</sup>DIONÍSIO, M. Fotografia e pintura. *Vértice*, vol.15, nº137, Coimbra: Fevereiro de 1955, pp. 99-104.

<sup>184</sup>TORRES, A.P. *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*. Lisboa: Biblioteca Breve/ Instituto de Cultura Portuguesa, 1977, pp. 10-11.

bastante consciente nos artistas plásticos neo-realistas como Júlio Pomar, que a refutar qualquer tese de falta de objetividade, considerava, ainda em 1946, que:

«A marca do tempo ressalta sempre, com maior ou menor evidência. Mesmo quando voluntariamente se lhe foge, isto quer dizer apenas que, o grupo ou classe a que o artista pertence, se procurar situar para fora do tempo, porque sente o chão a fugir-lhe debaixo dos pés. Quer dizer que esse grupo ou classe, e conseqüentemente, o conjunto de formas sociais e de ideologias que o informam, já não consegue, tal o aprendiz de feiticeiro, dominar as forças desencadeadas. Por isso, como último recurso para não ser subvertido, ou procura ganhar a ilusão de que está acima delas, acima de si próprio como homem de seu tempo, ou envereda por pequeninos compromissos de ocasião. O que é preciso ter em conta é que o artista, se artista deveras, toma tais atitudes convictamente, ou, pelo menos, se vem convencer da sua sinceridade. O desencontro com o real, a inadaptação de tal artista às forças da vida que encontra – inadaptação que é, ela própria, quando se não ultrapassa, uma das condições normalmente encontradas – fá-lo rodar para a criação do mito. (...) A inquietação está presente no ato de criar; inquietação e angústia que não se definem, que permanecem agústia e inquietação indefinidas na obra criada, a qual delas vive.(...) Dir-se ia que a posição do artista – convém não esquecer que nos referimos apenas a um tipo determinado de artista, ao artista criador de mitos, ao artista que aparentemente, faz abstração das condições do meio – se torna diferente, se nega no seu conteúdo ou mensagem anterior, e ganha uma objetividade e uma comunidade de vistas inesperada a dentro da sua evolução.»

As discussões sobre a consciência ideológica do artista rechearam as páginas de vários periódicos entre os anos 40 e 60. Dentre os temas recorrentes, a relação da arte com o público parece ter sido um dos mais discutidos. Houve

muitos artigos que abordaram o assunto, quer por teóricos, quer por literatos e artistas plásticos,<sup>185</sup> e ao menos dois artigos distintos foram publicados com este título, «A arte e o público» ambos tentando estabelecer uma tradição histórica de gêneros, estilos e artistas que se ligavam diretamente ao grande público, tentando assim defender uma união da arte com os seus receptores.<sup>186</sup> Armando Bacelar, em particular, defendia que se questionassem as bases em que se comunicavam público e artista.<sup>187</sup> Pressupondo que a identidade repousa na base objetiva da natureza humana, dizia que pesavam sobre esta os fatores sociais, as condições de classe. A integração entre arte e público então dependia em parte de um sentimento de humanidade do artista. Mas dependia também do conluio com as classes que deveria orientar e defender, sem abdicar de seu convencimento sobre a maneira como deve se expressar, pois acreditava que o artista posiciona-se grande parte das vezes à frente de seu tempo e das pessoas que vêem sua obra.<sup>188</sup> Para Bacelar a arte representa a concepção básica da dialética, a unidade dos contrários: «o artista sente as dificuldades sociais de seu tempo e o público percebe a agudeza da manifestação do artista».<sup>189</sup> Portanto, conduzia assim a idéia de que quanto mais universal a obra, mais possibilidades de alcance ela tem perante o público.

Entrava aí o contra-ataque do Neo-Realismo às correntes vanguardistas. Ao levantar a questão sobre a crise da arte contemporânea com o público, comentou o distanciamento das correntes modernas (Fovismo, Cubismo, etc.) do grande público e a reação jocosa deste às obras, quando não a sua indiferença.<sup>190</sup> Atribuiu a raiz disto às consequências da segunda revolução industrial, a criação dos monopólios imperialistas, que relaciona-se à arte porque os artistas perceberiam as diferenças entre um mundo orgânico e o não-orgânico e a separação cada vez maior entre as classes. Homens, intelectuais ou não,

---

<sup>185</sup> Júlio Pomar expressava-se neste sentido nas páginas do *Mundo Literário*, já em 1946; N°24, 19 de outubro de 1946, pp.1 e 9.

<sup>186</sup> José Ernesto de Sousa, mais genérico e usando ainda da idéia de linearidade histórica, escreveu o seu *A Arte e o Público* para as páginas da *Seara Nova*, em 28 de setembro de 1946, n°998, pp.55-57, enquanto Armando Bacelar publicou artigo de mesmo nome, ainda que esteticamente mais interessante, na *Vértice*, vol.3, n°44, fev.1947, pp.187-191 e 262-269

<sup>187</sup> BACELAR, A. *Vértice*, op.cit, 1947.

<sup>188</sup> Idem

<sup>189</sup> Ibidem

<sup>190</sup> Ibidem. Neste mesmo sentido, alguns artistas, como Lima de Freitas, também observavam o distanciamento largo que se ia dando entre o público e os meios artísticos e as obras de arte: in *Caminhos e crises da Pintura moderna*, Lima de Freitas, *Vértice*, Vol.11, n°99-101, Novembro de 1951, Janeiro de 1952, pp.717-724

percebem, segundo ele, com o excessivo tecnicismo, que se perdia àquele momento a idéia da unidade e a sobreposição de um isolacionismo: o artista portanto investe na técnica «tentando extrair da própria forma o conteúdo»[...] «O conteúdo [desta arte] é profundamente hostil ao novo humanismo social», conclui.<sup>191</sup>

Acreditando que o público deu por isso as costas à arte contemporânea, alertava sobre os perigos de uma orientação filosófica irracionalista e pessimista, que iria se converter em cânone estético. O maior medo, entretanto, estava no grande espaço que se deixava assim aos estados fascistas que colocavam a arte a serviço do regime: «quer se distorcer o destino histórico da arte» [...] «O fascismo pode criar uma demagogia cultural, ter a seu serviço um simulacro de arte falseada para efeitos de propaganda mercenária, mas o que não pode ter consigo são os verdadeiros artistas».<sup>192</sup>

Apontando o retorno da arquitetura moderna ao classicismo como uma reconciliação com o homem comum, atribuía à literatura no rol de habilidades artísticas de seu tempo, o apego ao conteúdo ao invés da forma, daí o Neo-Realismo literário português.<sup>193</sup> O contato entre artistas e público precisava ser mais amplo e dependia de um reajuste social que ultrapassasse as condições do imperialismo e suas ramificações no terreno do espiritual onde se inserem os fenómenos artísticos.

Não havia, portanto, confusão da arte com política, mas exigência do papel político do artista com suas obras.<sup>194</sup> Tampouco havia que se confundir arte popular com arte sem qualidade, com a adulteração que se faz da arte justificando-a ser mais palatável ao gosto das camadas mais baixas, o que na verdade revela preconceito.<sup>195</sup> E devia-se mesmo observar, segundo a idéia do contexto histórico que abrangia as relações estreitas de arte e público antes daquela primeira metade do século XX, a grande legitimidade da arte primitiva, o que deixava uma porta aberta a buscar, se necessário fosse, um entendimento mais social de alguns ismos

---

<sup>191</sup> BACELAR, idem

<sup>192</sup> BACELAR, Vértice, op.cit. Neste sentido, Walter Benjamin havia escrito artigo em que denunciava os malefícios do uso da arte para fins políticos: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp.165-196. A primeira versão do ensaio «A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica» data de 1935/1936.

<sup>193</sup> Idem

<sup>194</sup> Ibidem

<sup>195</sup> BANDEIRA, A. Arte popular e arte para o povo. *Vértice*, Vol.13, nº75, Coimbra, novembro de 1949.

da vanguarda.<sup>196</sup> O que parecia de fato pesar é, nas palavras de um Vergílio Ferreira, que havia mesmo a diferença entre «arte aristocrática e arte democrática»,<sup>197</sup> título de um artigo seu em que mostra, ainda sob o citado contexto da tradição histórico cultural, que houve uma arte que inseriu elementos populares, com sua fala e posturas típicos, em contraposição a uma escuridão, clássica e normatizante arte.<sup>198</sup> O que de fato o une aos demais é a consciência ideológica de que em face de uma arte que atacava ter sido feita para si mesma, havia uma outra que se queria mais acessível porque se identificava mais com o público em geral.<sup>199</sup>

O fato de os neo-realistas mencionarem o aspecto ideológico como imprescindível, rendia-lhes resistência dos opositores.

A defesa do termo ideologia, que presencistas e outros refutavam, foi feita por Álvaro Cunhal em *O Diabo*, nº 179, de 27 de fevereiro de 1938. Nesse texto apontou as razões pelas quais o termo havia adquirido uma conotação pejorativa, esclarecendo depois que as ideologias são reflexos, efeitos, gerando-se em estratos sociais onde se produzem de acordo com determinantes de caráter primário, vitais e econômicas.

Para Alves Redol, o sentido da arte já estava claro em três premissas divulgadas numa conferência proferida em 1936: 1ª «A Arte pela Arte é uma idéia tão extravagante em nossos tempos como a de riqueza pela riqueza, ou de ciência pela ciência»; 2ª. «Todos os assuntos devem servir em proveito do homem, se não querem ser uma vã e ociosa ocupação; a riqueza existe para que toda a humanidade goze; a ciência para guia do homem; a arte deve servir também para algum proveito essencial e não deve ser apenas um prazer estéril;» 3ª. «A arte deve contribuir para o desenvolvimento da consciência e para melhorar a ordem social».<sup>200</sup>

Neste sentido, Rui Feijó enfatizava que:

---

<sup>196</sup> MENDES, M. A propósito da Arte Moderna. *Vértice*, Vol.10, Nº84, Coimbra, agosto de 1950, pp. 65-69. A afirmação de que «o mundo é perturbado e a arte assim o representa», parece ser de algum modo a defesa à luz de um entendimento ideológico coetâneo ao dos neo-realistas, de que a arte moderna tem seu lugar e validade.

<sup>197</sup> FERREIRA, V. Arte aristocrática e arte democrática. *Vértice*, vol.1, nº12/16, Coimbra, maio de 1945, pp.41-46.

<sup>198</sup> Ferreira, Idem. Afirma mesmo que há uma gênese e desenvolvimento desta «arte democrática», onde as «imperfeições» populares se fazem presentes.

<sup>199</sup> Ibidem

<sup>200</sup> TORRES, A. P. Op. Cit. 1977, pp36 -37.



«A missão do romancista não é resolver os problemas mas mostrar sem mistificação, concretamente, como eles se põem aos homens, como os homens os resolvem. A solidão atormenta os homens; o amor, a fraternidade, a ação violenta, são fugas da solidão, são resoluções. (...) A missão do escritor não é mistificar a vida de nenhuma classe. Um romance sobre qualquer assunto pode ser neo-realismo e é-o quando nos der vida integral. Com boas intenções, mesmo com boa observação faz-se por exemplo, um romance populista. Mas não se faz um romance neo-realista sem consciência, sem que os personagens sejam homens que procedam como procedem na vida real e não bonecos, não fantoches que levantam o braço quando o escritor lhes puxa pelo cordel ou abrem a boca quando lhes estica o fio preso ao queixo. Os romancistas não se podem esquecer que esta é a função máxima do escritor neo-realista: dar vida com o máximo de realidade – mas dar vida a homens autônomos, *semblables et pourtant différents comme des grain de blé.* (A. Mauraux)»<sup>201</sup>

Sobre o Neo-Realismo, Mário Dionísio procurou esclarecer que:

«O Neo-Realismo não se debruça sobre o povo: mistura-se com ele a ponto das suas obras não serem mais que uma das muitas vozes dele. E, por isso, não está interessado (como com tanta injustiça, se tem pensado), em limitar o seu campo a este ou aquele personagem, a este ou aquele meio. Está interessado

---

<sup>201</sup> FEIJÓ, R. Apontamentos sobre o neo-realismo. *Seara Nova*, nº 816. Lisboa, 3 de abril de 1943. Ano XXII, p. 319. Feijó falava a propósito de: «Quando lemos os escritores mestres do Neo-Realismo – dos Passos, Aragon, Gladkov, Steinbeck, etc. – procuramos ver naquilo em que se distinguem dos romancistas a que se opõem, entre outras uma coisa nos salta aos olhos: eles exprimiram vida com toda a realidade literária, com toda a intensidade humana, situaram os personagens num dado meio, estabeleceram sem demagogia os determinantes últimos das suas ações, dos fatos que são o funda da aventura de seu livro.»

sim, para poder bem reenquadrar o homem no seu todo social, em concretizar a sua visão do mundo, em cada caso e em todos os casos. É, portanto, completamente falso que um operário, uma criada de servir, um pescador, sejam preferidos pelos neo-realistas como personagens, a um industrial, a uma filha de família ou a um banqueiro. Outro aspecto da mesma barreira entre o populismo e o Neo-Realismo encontrará qualquer pessoa: a observação abstinentemente de um e a observação atuante do outro. Para o Neo-Realista, não se trata de copiar a natureza, como o Naturalismo pretendeu, nem de interpretá-la, como tem feito com tanto êxito o Modernismo, mas de transformá-la. Os Neo-Realistas pensam que os indivíduos são um produto do meio, mas que, por sua vez, esse meio é, em grande parte, produto das suas mãos. Por isso mesmo o Neo-Realismo (cujo nome é considerado deficiente mas aceite por de momento ser impossível encontrar-lhe outro mais feliz) não se limita ao velho conceito de objetividade. O seu conceito de objetivo, e portanto de real, considera indispensável, como se já disse, o *momento do subjetivo*. É o que explica a necessidade de coexistência de Realismo e de Romantismo para a existência de Neo-Realismo. Por um lado, a narração da verdade, da verdade sem deturpação, tal como só pode vê-la e amá-la um homem ascendente, por outro lado, e simultaneamente, o sonho – sem o qual nenhuma obra pode viver e atuar, o sonho melhor de todos os sonhos – que é o que parte do real e tende para ele.»<sup>202</sup>

O Neo-Realismo visual português distinguiu-se por uma grande diversidade formal. Teve duas influências fundamentais: por um lado, o Neo-Realismo literário, e por outro, os novos movimentos artísticos da América Latina, fortemente inspirados pelos ideais comunistas. O muralismo mexicano<sup>203</sup>

---

<sup>202</sup> O artigo de Mário Dionísio publicado no *O Primeiro de Janeiro*, em, 3 de janeiro de 1945, foi citado em: TORRES, A.P., 1977, p 67.

<sup>203</sup> O traço fundamental deste movimento foi a intervenção social e política através da arte, levando-a ao povo e através dela, transmitindo uma mensagem de solidariedade. A temática central era o povo mexicano, sua vida, sua história e seus valores. Isso foi realizado através de uma

com as obras de José Clemente Orozco, Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros, e a obra de Cândido Portinari<sup>204</sup>, foram grande referências para os artistas neo-realistas portugueses; no caso específico de Portinari ele foi citado diversas vezes nas páginas dos periódicos que veicularam o movimento, chegando mesmo a ser entrevistado em pelo menos uma ocasião. Estas referências foram tão convicentes, que em 1947, Júlio Pomar reivindicou a pintura mural no movimento neo-realista português:

«Quando se fala da pintura, do destino da pintura, da sua utilização social, é corrente por o problema em termos de uma oposição entre pintura de cavalete e pintura mural.. A pintura mural será a pintura da sociedade futura.(...) A questão da pintura mural, está entre nós, mais francamente na ordem do dia das discussões, do que na ordem do dia das realizações. Quanto ao problema da utilização popular da pintura: pintura de intuítos apenas decorativos, ou pouco mais, filha, em regra, de uma série de compromissos de difícil libertação.»<sup>205</sup>

Júlio Pomar observou que não bastava que os artistas neo-realistas abordassem em suas obras as dificuldades do cotidiano popular, pois era preciso que esta arte já estivesse ao alcance do povo. Tomado por uma grande preocupação social ao escrever sobre este tema, Pomar afirmava que o pintor neo-realista deveria optar pela pintura mural, pois só assim atingiria um número

---

técnica de pintura mural, que tornava a arte acessível às massas. O muralismo mexicano está relacionado com a revolução mexicana de 1910 e os ideais comunistas que lhe estavam subjacentes. As obras dos muralistas estão impregnadas destes ideais, que em Rivera é abordado de uma forma utópica, em Orozco de modo crítico e pessimista e em Siqueiros de uma maneira mais convicta e interventiva. Em termos formais, a influência do Realismo Socialista no Muralismo Mexicano foi ultrapassada pela experiência estética de seus integrantes. In: [http://www.citi.pt/cultura/artes\\_plasticas/desenho/alvaro\\_cunhal/mural\\_mexicano.html](http://www.citi.pt/cultura/artes_plasticas/desenho/alvaro_cunhal/mural_mexicano.html) Último acesso em 14 de novembro de 2005.

<sup>204</sup> Cândido Portinari foi de modo geral admirado e bem recebido no meio artístico português, independente de sua filiação estética, conforme se verifica nas seguintes fontes: PEDRO, A. Cândido Portinari. *Mundo Literário*, nº 4. Lisboa, 1 de junho de 1946, p.6.; DIONÍSIO, M., Portinari, pintor de camponeses, *Vértice*, nºs 30 - 35, volume 12. Coimbra, Maio de 1946.; DIONÍSIO, M. Portinari e Ferreira de Castro. *Vértice*, nº147, volume 15. Coimbra, dezembro de 1955, p.736-737.; COCHOFEL, J.J. Uma entrevista com Portinari. *Vértice*, nº 112, volume 12. Coimbra, dezembro de 1952, p. 692 - 693.; NAMORADO, J. Cândido Portinari, Paris, 1946. *Vértice*, nº 43, volume 3. Coimbra, janeiro de 1947, pp. 192-200.; FREITAS, L. Carta Aberta a Portinari. *Vértice*, nº 118, volume 13. Coimbra, junho de 1953, p. 372-373.

<sup>205</sup> POMAR, J. O Pintor e o Presente. *Seara Nova*, nº1015. Lisboa, 11 de janeiro de 1947. p.19-20.

maior de pessoas. Uma das tarefas do artista comprometido com o presente seria a de levar a arte ao povo, já que o povo não costumava ir até as exposições. Argumentava que o público frequentador das exposições vinha a ser, de um modo geral, o mesmo que lia os romancistas ou os poetas. Para ele, além da pintura mural, outros meios técnicos de reprodução (a gravura, por exemplo) deveriam ser reabilitados:

«Não basta fazer arte de intenção neo-realista; cremos que o artista se deve preocupar de igual modo com o colocar de sua produção, com a maneira pela qual a sua obra vai tornar útil ao seu país, com a melhor maneira da sua atividade de artista se tornar numa atividade socialmente útil aos homens seus irmãos.(...) A posição do pintor neo-realista perante a pintura mural deve ser, portanto, de reivindicá-la. (...) Restringir-se-á, forçosamente, a atividade do pintor a estes dois campos, a pintura mural e a pintura de cavalete? Não terá o pintor quaisquer outros meios ao seu alcance e que possam iniciar desde já entre nós as possibilidades de um franco consumo coletivo da pintura? Cremos que, tais meios, não será necessário inventá-los. Esses meios já existem, não são de agora, esperam apenas que os pintores se lembrem de sua existência. Cremos que há que chamar às linhas de fogo todos os processos de reprodução. A gravura é, hoje, um processo bem pouco utilizado.»<sup>206</sup>

No campos das discussões estéticas do Neo-Realismo português em relação a algumas de suas interlocuções, cabe mencionar que Raul Gomes fez em 1944 uma distinção entre o Neo-Realismo português e o Neo-Realismo brasileiro: devido às dificuldades da própria condição externa, o Neo-Realismo em Portugal foi produto de um esforço intelectual e teve que se confrontar com uma disciplina rígida e conservadora, enquanto que o surgimento do Neo-Realismo brasileiro teve condições externas favoráveis para um desabrochar espontâneo. Em Portugal,

---

<sup>206</sup> POMAR, J. Op. Cit. 1947. p.19-20.

houve a necessidade de teorização e de conscientização do movimento, que possui a “inspiração de escola”, que resultou de uma prévia preparação ideológica de seus cultores, uma literatura de tese. Já o Neo-Realismo no Brasil manifestou-se com uma quase inconsciência ideológica de caráter sentimental, dada a mencionada espontaneidade. Em Portugal, ele surgiu em meio à crise econômico-social europeia, resultante de uma luta de classes de caráter social. Portanto, a vitalidade de sua literatura estava no aspecto social, já que era resultado da exaltação das classes produtoras dentro de um sistema ameaçado pela crise econômica. O Neo-Realismo brasileiro surgiu num contexto de crise de crescimento sócio-econômico, tornando-se o porta-voz das manifestações de um novo sistema histórico. Além do aspecto econômico, importavam outros de diversa ordem: geográficos, psicológicos e sociais (como os fenômenos sociais do nordeste brasileiro, especificamente o cangaço e o misticismo fanático).<sup>207</sup>

Deve ser observada com reservas a possibilidade de que o Neo-Realismo fosse a tradução possível do realismo socialista soviético. Apesar de existir certa influência ideológica e literária do país do leste, pois o Neo-Realismo português estava indubitavelmente ligado aos ideais comunistas e se apoiava fortemente na literatura, e defendia em seus propósitos uma arte de intervenção social e política, não foi o movimento português implantado por decreto do Partido Comunista luso e não sofreu orientações ou contingências formais deste ou de outras estruturas políticas de esquerda. Grande parte dos artistas que integravam os quadros neo-realistas eram comunistas, mas haviam outros que não eram, mas desejavam expressar sua revolta e sua inquietação diante da situação ditatorial.<sup>208</sup> A propósito disso, Luís Augusto Costa Dias afirma que: «Quanto ao Neo-Realismo, não se pode deixar de sublinhar-se que foi, acima de tudo, um movimento de criação artística (não uma escola de doutrina política) situado num processo de renovação realista, sobretudo ao nível literário, iniciada no limiar da década de 1930.»<sup>209</sup>

---

<sup>207</sup> GOMES, R. Neo-realismo português e Neo-realismo brasileiro. *Secara Nova*, n° 872. Lisboa, 29 de abril de 1944. Ano XXIII, p. 261-262. Neste artigo, o autor menciona os escritores brasileiros considerados neo-realistas: Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego.

<sup>208</sup> In: <http://www.citi.pt>. Último acesso em 14 de novembro de 2005.

<sup>209</sup> Dias, L. A. C. A imprensa periódica na gênese do neo-realismo (1933-45) . In: *A Imprensa Periódica na Gênese do Movimento Neo-Realista.(1933-1945)*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1996, p.15 e 23.

Talvez a mais aliciante idéia de interlocução do Neo-Realismo não venha de sua prática em um determinado país, mas da relação de certos interesses que partilha com o Expressionismo.

De um modo geral, o termo Expressionismo aplica-se a qualquer espécie de arte em que os valores emocionais externados de modo violento predominam sobre os valores intelectuais. O Expressionismo ressurgiu historicamente em épocas de crise religiosa, política, social, econômica e cultural, sendo sob tal aspecto, atemporal. Esta tendência estética desconheceu limites geográficos e determinismos étnicos, pois ocorreu em vários momentos da história da arte. Correspondeu de certo modo a um comportamento específico, a uma concepção de mundo e a uma atitude perante a vida. Por ser uma tendência permanente, pode manifestar-se em diversas épocas, escolas ou movimentos artísticos através de suas características básicas: liberdade técnica, deformação da imagem, exasperação da cor, recusa do realismo visual, inspiração popular e dramaticidade.

Para Argan, «diante da realidade, o Impressionismo manifesta uma atitude sensitiva, o Expressionismo uma atitude volitiva, por vezes até agressiva»<sup>210</sup>. O Expressionismo é visto muitas vezes como a antítese do Impressionismo, mas o pressupõe: ambos são movimentos realistas que exigem dedicação total do artista com a realidade, mesmo que o primeiro a resolva no plano da ação e o segundo no plano do conhecimento. É uma arte engajada, que tende a incidir profundamente sobre a situação histórica, ao contrário da arte de evasão, que se considera alheia ou superior à história. As tendências expressionistas que muitas vezes manifestam-se em diversas épocas, possuem também caracteres barrocos, pela inquietante recusa ao equilíbrio e à imparcialidade clássica.

Omar Calabrese<sup>211</sup> conceituou os termos “clássico” e “barroco” como uma qualidade formal dos objetos que representam uma época, referindo-se não apenas a um período da história da cultura. Neste sentido, clássico e barroco são categorias de forma, conteúdo e expressão que podem estar presentes em qualquer época ou movimento artístico, alternando-se ou mesmo coexistindo. As características do sistema clássico consistem em elementos dotados de ordem,

<sup>210</sup> ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.227.

<sup>211</sup> CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987, p.32.

simetria, estabilidade, clareza, higienização (de formas e conceitos) e superficialidade. O sistema barroco, por sua vez, surge como antagonista da ordem, criando instabilidade de valores propostos e padronizados como referenciais de uma cultura. A crise, a dúvida, a experimentação, são características barrocas que surgem pela degeneração de um sistema ordenado, ao passo que o fenômeno clássico surge para a manutenção do sistema, devido a estas perturbações.

É possível relacionar elementos estruturais da obra de arte expressionista que também pertencem ao universo barroco, tais como: a) a composição em diagonal, que proporciona a sensação de desequilíbrio; b) violentos contrastes de claro-escuro, isto é, de sombras e luzes, não só para a obtenção de vigorosos efeitos de volume, mas para a intensidade de expressão de sentimentos, sobretudo os dramáticos; c) o dinamismo e a síntese das formas; d) realismo de inspiração popular, preferencialmente em relação aos temas.

No Expressionismo verifica-se a existência de três parâmetros que se relacionam com os elementos acima: a deformação sistemática da figura, a originalidade técnica e a sensibilidade aos fatos sociais.<sup>212</sup> No primeiro, a imagem pictórica é carregada de dramaticidade, o que modifica e alterna a realidade. O conhecimento e a interpretação do mundo é feita a partir de sentimentos e em virtude das deformações, cria-se uma obra alheia às regras convencionais de equilíbrio na composição, regularidade nas formas e harmonia nas cores. No segundo, como consequência da predominância de sentimentos intensos que devem exprimir espontaneidade e autenticidade, o artista expressionista cria uma técnica própria, individual e inconfundível. O terceiro parâmetro mostra que os expressionistas preocuparam-se com ideais humanitários, fizeram críticas ao regime capitalista, à exploração do homem pelo homem, à prostituição, à infância e à velhice desamparadas, às hipocrisias e injustiças sociais.

Para Anatol Rosenfeld<sup>213</sup>, o Expressionismo foi um movimento de tendência idealista, dirigido contra o positivismo e as concepções naturalistas decorrentes do cientificismo da segunda metade do século XIX. Foram manipulados fortemente os elementos da realidade conforme as necessidades

---

<sup>212</sup> CAVALCANTI, C. *Como Entender a Pintura Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 113.

<sup>213</sup> ROSENFELD, Anatol. *Teatro Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

expressivas de uma imaginação que opera sob forte pressão emocional. Esta realidade foi reduzida às estruturas básicas do ser humano, representadas através de arquétipos, portadores de visões apocalípticas ou utópicas, num contexto histórico que é julgado o ponto terminal de uma época de corrupção e ocaso. Assim, este movimento almejava a reconstrução do mundo a partir da intimidade individual. Além da valorização da intuição e do inconsciente em detrimento dos momentos de organização racional, existe também no Expressionismo a retomada de certos princípios do *Sturm und Drang*<sup>214</sup>, como a saudade romântica do primitivo e elementar em oposição à mecanização e à técnica do mundo industrial

Na virada do século XIX para o XX, alguns fatores culturais propiciaram alternativas ao idealismo clássico: o crescente volume de literatura e de fontes iconográficas sobre arte popular, arte não-européia, exemplos de arte primitiva (em exposições), arte infantil e arte produzida nos hospícios. Tudo isso proporcionou aos leitores artistas e leigos uma nova visão de obra de arte. Os artistas do século XX que buscavam novos meios expressivos tiveram exemplos imediatos nos precursores do Expressionismo histórico: Paul Gauguin, James Ensor, Edvard Munch e Vincent van Gogh. Em Gauguin, a rejeição da civilização européia e sua busca de uma existência alternativa; em Ensor, a súbita mudança da arte requintada para uma técnica intencionalmente chocante; em Munch, o uso de imagens dramáticas através das quais empresta forma pública às angústias pessoais; em Van Gogh, a deformação da natureza e a intensificação da cor com o propósito de criar uma arte violentamente comunicativa.

No aspecto filosófico, Bergson e Nietzsche exerceram profunda influência sobre os expressionistas alemães e sobre os *fauves* franceses.<sup>215</sup> O Expressionismo histórico foi um dos mais importantes movimentos estéticos surgidos no século XX e que se manifestou principalmente na Alemanha, através

---

<sup>214</sup> O *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) foi um movimento literário surgido na Alemanha, por volta de 1770, em reação ao racionalismo e ao classicismo. E o Expressionismo alemão estava impregnado de suas idéias e o Romantismo foi sua base imediata. ROSENFELD, Anatol. Op. Cit.

<sup>215</sup> Para Bergson, a consciência é no sentido mais amplo do termo, a vida; não uma imóvel representação do real, mas uma comunicação contínua entre objeto e sujeito. Para Nietzsche, a consciência é decerto a existência, mas esta é entendida como vontade de existir em luta contra a rigidez dos esquemas lógicos, a inércia do passado que oprime o presente. É a visão de um mundo sem Deus. Apoio e estímulo aos artistas expressionistas do século XX vieram de muitas direções: do mundo de sofrimento e sensibilidade exasperada presente nos livros de Dostoiévski, da maneira e do conteúdo agressivo das peças de Ibsen e Strindberg. In: BAYER, R. A História da Estética. Lisboa: Estampa, 1995, p. 328.



dos componentes dos grupos *Die Brücke* (A Ponte)<sup>216</sup>, de Dresden, formado em 1905 e dissolvido em 1913, e dos artistas de Munique que expunham sob a égide de um almanaque intitulado *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul)<sup>217</sup>, do qual só veio a ser publicado um único número, em 1912.

A Alemanha moderna foi política e socialmente um dos mais conturbados países europeus, com cidadãos de mentalidade de extrema-direita e de extrema-esquerda, usando métodos também extremos em suas batalhas pela supremacia, e guerras desastrosas somando-se às misérias ocasionadas pelo crescimento desordenado da industrialização. O governo da Alemanha considerava os grupos artísticos esquerdistas como subversivos, lançando a pecha que hoje de certa forma ainda existe.

O clímax da arte expressionista ocorreu antes da I Guerra Mundial, mas a principal atividade expressionista na literatura e na arquitetura viria depois dela, o que vai se revelar de modo interessante e particular em outros países europeus e sob o contexto já aludido, na arte portuguesa do período de Pós-II Guerra.<sup>218</sup>

Mas cabe ainda aqui falar do ideal contido no nome *Die Brücke*, pois também vai se relacionar diretamente à vida e à obra de Álvaro Páscoa, pelas posturas que adotou.

O termo trata de uma denominação simbólica que foi extraída do livro *Assim Falava Zaratustra*, de Nietzsche e significa a ponte entre o visível e o invisível. A metáfora da ponte era usada por Zaratustra no livro para representar a jornada do homem da absorção de uma cultura decadente para um estado de liberdade e superação.

A ponte poderia simbolizar a jornada do grupo em busca de novas liberdades. Para o grupo *Die Brücke*, a idéia de rebelião estava ligada a uma

---

<sup>216</sup> Os principais integrantes do grupo *Die Brücke* foram: Ernest Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970), Karl Schmidt-Rottluf (1884-1976), Emil Nolde (1867-1956), Max Pechstein (1881-1955), Otto Müller (1874-1930), dentre outros. In: ELGER, D. *Expressionismo*. Köln: Taschen, 2003.

<sup>217</sup> Os integrantes do *Der Blaue Reiter* foram: Alexei Jawlensky (1874-1941), August Macke (1887-1914), Franz Marc (1880-1916), Oskar Kokoschka (1886-1980), Wassily Kandinsky (1866-1944), Otto Müller (1874-1930) e Gabriele Münter (1877-1962). In: ELGER, D. Op. Cit, 2003.

<sup>218</sup> No caso brasileiro os artistas que se dedicaram ao Expressionismo, de forma individualizada e não em grupos, tinham ao menos um interesse em comum: a preocupação com os problemas sociais e políticos do país, além de pesquisar e construir uma imagem brasileira no contexto da vanguarda relacionado às manifestações regionais, necessidade que de algum modo via referência no movimento modernista da Semana de 1922

compreensão do valor das fontes primitivas, muitas delas vindas das Coleções Etnográficas de Dresden. Acreditavam que estas fontes representavam as formas verdadeiras de arte não sofisticada, não corrompida pela cultura burguesa moderna. Desse modo, estes artistas reagiram contra o convencionalismo acadêmico e contra o excesso de realismo visual dos impressionistas. O amor pela escultura da Arte Negra e pelas máscaras da Oceania levou-os a representar os sentimentos puros, numa linguagem imediata e com ímpeto primitivista, repudiando assim os cânones clássicos de beleza. Procuravam exprimir as angústias e os dilemas do homem moderno.

Segundo Adriano de Gusmão, o Expressionismo em Portugal teve poucos seguidores, talvez por ser uma corrente artística de origem germânica,

«dum dramatismo formal e figurativo pouco concordante com a nossa comum psique, toda inclinada mais à faceta lírica das coisas. O Expressionismo, muito embora se revista dum aspecto por vezes rebarbativo dentro de seu impulso bárbaro e exasperado, representa um dos extremos finais duma linha evolutiva nascida com o Impressionismo. (...) A forma preferida pelos artistas modernos portugueses tem sido, porém, a que se filia na arte francesa, a que vem dum Matisse, dum Derain, dum Vlaminck, dum Utrillo, em pintura, dum Bourdelle, dum Maillol, dum Despiau e dum Bernard, em escultura. Este é o que podemos chamar o nosso modernismo médio, o que já dá o caráter da produção artística desta nossa época.»<sup>219</sup>

Ainda assim, e antes de tudo, Gusmão registrava que o Expressionismo conquistara muitos valores fora de Portugal<sup>220</sup>, a evidenciar uma certa interrogação pela sua ausência no rol dos debates artísticos àqueles dias em terras lusas. Entretanto, se não estava formalmente constituído um movimento

---

<sup>219</sup> GUSMÃO, A. 8ª Exposição de Arte Moderna. *Seara Nova*, nº 858, Lisboa, 22 de janeiro de 1944, Ano XXIII, p. 31.

<sup>220</sup> Idem

expressionista em Portugal, havia elementos ideológicos interessantes que se relacionam com o desenvolvimento do Neo-Realismo português.

Dentre os escritos de André Masson<sup>221</sup> que foram veiculados por periódicos portugueses àquela altura vale destacar aquele em que o autor alerta para o Trágico na pintura,<sup>222</sup> entendido aí este elemento como a contribuição que o artista dá à sociedade da «expressão autêntica de *sua vida*»<sup>223</sup> e alerta que «na mais desastrosa época da História, época de triunfo do efêmero, da morte violenta e da ruína, apenas encontre para a assinalarem artistas (e não pequenos) que se contentam com as relações dos tons e das linhas elegantes.»<sup>224</sup> O recurso do trágico na pintura, dizia, é uma das características da expressão, da ação, dos agentes do espaço cênico ou pictórico.<sup>225</sup>

No mesmo artigo Masson adverte para os perigos de *parecer* primitivo<sup>226</sup>, uma perspectiva sedutora para fugir da civilidade, o que torna a ilusão numa impostura, conclui.<sup>227</sup> A discussão sobre o Primitivo e outros elementos que o podem cercar como a Arte Infantil (e de adolescentes), e até mesmo o macabro, eram de fato um assunto que frequentemente se estendia às páginas de periódicos<sup>228</sup>, como estes aqui mencionados, e alimentava as tertúlias diversas em direção a novos contornos na idéia sobre obra de arte, a função estética e pedagógica da obra de arte e acima de tudo, a formação humana que a ela se relaciona.

---

<sup>221</sup> André Masson (1896-1987) foi pintor, desenhista, cenógrafo, que também se dedicou à litogravura e às artes decorativas. Foi bastante ligado ao Surrealismo e ao Expressionismo Abstrato. Sua experiência nos combates durante a Primeira Guerra Mundial, de que saiu gravemente ferido, provocaram-lhe uma visão mais filosófica, de profunda consciência social e sobre os destinos da humanidade, o que apareceria em sua obra frequentemente. Embora tenha passado por outros ismos da primeira metade do século XX, como o Cubismo e o Automatismo, sua produção muitas vezes tem um interesse e temática voltadas a aspectos primitivos, míticos e até orientalistas. A metamorfose e a morte também são idéias recorrentes na sua obra. Viveu nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra e com o fim desta retornou definitivamente para a França. In: Whitney Chadwick: «Masson, André», Grove Art Online, acessado em 24 de novembro de 2005, [www.groveart.com](http://www.groveart.com)

<sup>222</sup> Masson, André Pintura Trágica, Mundo Literário, nº5, 8 de junho de 1946, p.8

<sup>223</sup> Idem

<sup>224</sup> Ibidem

<sup>225</sup> Ibidem

<sup>226</sup> Ibidem

<sup>227</sup> Ibidem

<sup>228</sup> Por exemplo: Fundamentos e começos da arte, Huertas Lobo, Vértice vol.5, nº53-58, Abril e Maio de 1948, pp.314-325; Arte infantil e escolas infantis, por Ilse Losa, Vértice, vol.11, nº90-101, fev.1951, pp.34-37; O macabro na arte, Huertas Lobo, Vértice, vol.15, nº143-144, Agosto e Setembro de 1955, pp.453-460; O primitivo e a atual na arte: analogia de fins e divergências de meios», Huertas Lobo, 16, nº148-149, Janeiro e Fevereiro de 1956, pp.26-29; Panorama: uma exposição de arte infantil» A.J.Souares, Vértice, vol. 16, nº148-149, Janeiro e Fevereiro de 1956, pp.57-58

Muitas vezes esta aproximação do Neo-Realismo com tais elementos pode motivar alguma confusão com o Expressionismo. A arte de uma Käthe Kollwitz, por exemplo, foi admirada em Portugal,<sup>229</sup> ainda que em poucas menções, e sobretudo pelo seu apego a causa social e a valores humanistas, que cavaram-se na vida movimentada e trágica que teve.<sup>230</sup> Com maior impacto nos países do leste comunista do que no Ocidente,<sup>231</sup> a obra de Kollwitz juntou-se no repertório divulgado em ambiente neo-realista português a diversos exemplos que incluíam artistas que, sendo tendências diferentes, misturadas ou de quem não se rotulava o movimento, punham acima de tudo a dimensão humana como principal orientação.

Bertold Brecht em artigo de 1938 já mencionava que «neste debate [sobre Expressionismo] impera enorme confusão»,<sup>232</sup> e que ele próprio não se considerava um expressionista, embora se considerasse um revolucionário por sua arte.<sup>233</sup> Brecht alerta para o fato de que não se deve julgar os expressionistas pela atitude e a impostura de limites e tampouco os realistas pela tentativa de enquadrá-los formalmente.<sup>234</sup>

Brecht era assunto de tertúlias de Álvaro Páscoa, já se viu antes, como o devia ser em outras tantas de Portugal, pois há uma clara aproximação de idéias correntes no ambiente neo-realista luso e alguns conceitos fundamentais do dramaturgo alemão.

Brecht observou por exemplo, no que concerne a uma relação de arte e público, que popular significa aquilo que é «compreensível para as grandes massas, adotando e enriquecendo a sua forma de expressão»<sup>235</sup>, e «aceitando o seu ponto de vista»<sup>236</sup>, o faz «consolidando-o e corrigindo-o [...] representando o setor progressista do povo de tal modo que ele possa assumir o comando (portanto, compreensível também para o resto do povo)»<sup>237</sup>, e então «ligando-se

---

<sup>229</sup> Uma pintora: Käthe Kollwitz, Ilse Losa, *Vértice*, vol.10, nº86, Outubro de 1950, pp.221-225

<sup>230</sup> Estes elementos encontram-se no mencionado artigo de Ilse Losa. Ver também: Josephine Gabler, «Kollwitz, Käthe», Grove Art Online, acessado em 24 de novembro de 2005, [www.groveart.com](http://www.groveart.com)

<sup>231</sup> GOMBRICH, E.H, *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999, 16ª edição, p.566-567

<sup>232</sup> MACHADO, C.E.J, *Um capítulo da história do modernidade estética: debate sobre o expressinismo*, São Paulo, Edunesp, 1998, p.240

<sup>233</sup> Idem

<sup>234</sup> Ibidem

<sup>235</sup> Machado, ob.cit. p.261

<sup>236</sup> Idem

<sup>237</sup> Ibidem

às tradições e continuando-as»,<sup>238</sup> culminando com a transmissão «ao setor do povo que luta pelo poder as conquistas do setor que neste momento detem o poder».<sup>239</sup>

Outro aspecto de grande aproximação é aquele que Brecht usa para, afastando a mencionada idéia do ser expressionista mencionada anteriormente, definir o que é ser realista.

«Ser realista significa: revelar o complexo de causalidade social / desmascarar as opiniões dominantes como opiniões daqueles que dominam / escrever do ponto de vista da classe que dispõe das soluções mais amplas para os problemas mais urgentes com que a sociedade humana se debate / acentuar o fator do desenvolvimento / ser concreto e abrir possibilidades de abstração»<sup>240</sup>

Esta mediação que o Neo-Realismo faz entre aparência e essência, para usar os dizeres de Lukács<sup>241</sup> é que parece ter sido o ponto fulcral de discussões sobre definições, atributos, posturas, mas também sobre as tais possibilidades de toque entre os movimentos aqui mencionados. Numa ponta do processo de teorização estética, Ernst Bloch dizia que o Surrealismo era a «descrição da confusão da realidade vivida»,<sup>242</sup> e por isso, queria considera-lo em certo débito com o Expressionismo, dizendo-o: «Foram os surrealistas que representaram o último «expressionismo»<sup>243</sup>, apoiado numa idéia de que o Expressionismo baseava-se no desenvolvimento de idéias precursoras de tempestade e ímpeto, até a visão emotiva, introspectiva, de dimensão psicológica no limiar da distorção, de um mundo revisitado sem a conveniência das convenções burguesas».<sup>244</sup>

É precisamente aí que Lukács, ao dar a obra de Thomas Mann como exemplo, intercede em favor do realismo de caráter social de que era partidário, dizendo que as vivências e as sensações do artista fazem parte do seu complexo

---

<sup>238</sup> Ibidem

<sup>239</sup> Ibidem

<sup>240</sup> Ibidem, p.262

<sup>241</sup> Machado, ob. cit. pp.204-205

<sup>242</sup> Idem, p. 203

<sup>243</sup> Ibidem

<sup>244</sup> Ibidem, p. 181

conjunto de realidade.<sup>245</sup> Neste momento então que ele argui a favor de uma manifestação artística consciente, controlada (no sentido do saber-se o que faz, para quem o faz e que objetivos quer), dizendo ser justamente a mediaticidade e a imediaticidade, o diferencial entre o realismo, agora novo (porque vê o mundo de maneira que os anteriores não viam) e o Expressionismo e o Surrealismo.<sup>246</sup>

Curiosamente, em todos eles estava o sentimento de revolta contra o estado de coisas e a reivindicação de um lado libertário (se marxista ou não) era relativamente comum, ao mesmo tempo em que se via com ceticismo o momento de fastígio tecnológico e industrial.

De acordo com a documentação existente sobre o grupo *Die Brücke*, por exemplo, a noção de progresso era inseparável de um sentimento confuso de rebelião contra a sociedade burguesa industrializada. As idéias nietzscheanas de necessidade de destruição dos valores estéreis da classe-média, para facilitar a renovação artística para possibilitar novas formas de expressão criativa, estão implícitas nos manifestos e nas obras.

Isto tudo pode ser bem mais que a simples analogia da passagem de Álvaro Páscoa de um mundo decadente em seu regime político ditatorial a um mundo de liberdade esperançosa, de encontro com o primitivo e uma certa noção inclusa de saberes e práticas primeiras.

Mostra como Páscoa adotaria o novo domicílio no exótico Amazonas, mas também como os tipos humanos e suas condições sócio-culturais importaram para por em prática na sua arte os diversos elementos aqui relatados e que habitavam o ambiente de onde viera.

---

<sup>245</sup> Ibidem, p.204. Bloch rotulara a obra de Mann de «burguesismo refinado»

<sup>246</sup> Ibidem, p.205 Lukács fala que os delírios de alguns personagens de Mann não são meros artificios de ficção, mas um retrato do distúrbio mental e do universo psíquico do ser humano.

*PARTE 2: Brasil*

**Capítulo III**

**O Brasil e o Século XX: modernidade e ditadura**

### **3.1. Do desenvolvimentismo do pós-guerra à ditadura militar brasileira: o contexto sócio-histórico.**

Para compreender o espírito de contestação que percorreu os anos 60, faz-se necessário aqui esboçar um preâmbulo sobre o perfil da década anterior, momento de viragem em que Álvaro Páscoa se transferiu para o Brasil. O final da Segunda Guerra Mundial (1945) acarretou grandes mudanças no cenário internacional. A divisão do mundo em dois blocos político-militares, liderados pelos Estados Unidos e pela União Soviética, levou estes dois países a buscarem a ampliação de suas zonas de influência. Naqueles anos, a prosperidade econômica dos Estados Unidos alcançou índices elevados, comparando-a tanto com a Europa como com a União Soviética. A indústria passou a produzir em massa objetos de uso pessoal, aparelhos domésticos e automóveis. Estes produtos, que simbolizavam a praticidade, a eficiência e a modernidade, simplificavam o cotidiano doméstico. Inovações científicas e tecnológicas tais como a energia nuclear, os computadores, os antibióticos e os satélites artificiais, condicionariam os parâmetros da vida cotidiana, gizando-se novas formas de pensar e agir.

O final da Segunda Guerra Mundial transformou-se num acontecimento de grande importância e que repercutiu como perspectiva nova em todos os setores da atividade humana, acentuando as características da sociedade contemporânea, originadas na Revolução Industrial. Os avanços tecnológicos, baseados nos novos conhecimentos científicos, permitiram intensificar o ritmo de produção e exploração do trabalho. Este ritmo acelerado contou com muitas inovações tecnológicas decorrentes da própria guerra que trouxeram uma grande expectativa de cura e de vida prolongada, designadamente no âmbito das ciências biológicas. Isto conjugou-se com a vontade coletiva de paz e bem-estar.

A difusão do *american way of life* atingiu vários países, tanto na Europa Ocidental, quanto na América Latina. O Brasil, alinhado a Washington desde a Segunda Guerra, situava-se na área de influência norte-americana. Ao longo da década de 50, essa influência se ampliou o suficiente para consolidar um novo estilo de vida e de comportamento, veiculado pelas revistas, pelo cinema, pelos programas de rádio e pela televisão (o mais novo meio de comunicação de



massa), esta última introduzida no Brasil em 1950, primeiramente em São Paulo e no ano seguinte, no Rio de Janeiro.<sup>247</sup>

Este período foi marcado pela idéia de promoção do desenvolvimento econômico através da industrialização, sendo o Estado um dos seus pilares. Este modelo, no qual o planejamento econômico desempenhava um papel fundamental, ficou conhecido como nacional-desenvolvimentista.

Os Estados Unidos tornaram-se líderes dos governos de capitalismo liberal, e a União Soviética exercia influência sobre os países do leste europeu, Cuba e alguns países de África e Ásia. Os confrontos do período pós-guerra estiveram relacionados com as disputas de posições políticas pela hegemonia mundial entre as duas potências, o que gerou uma situação de instabilidade e insegurança, convencionalmente chamada de Guerra Fria.<sup>248</sup> Como resultado, a corrida armamentista justificava-se na constante ameaça de uma nova explosão atômica, como a que destruiu Hiroxima e Nagasáqui. Apesar de não haver um confronto aberto, as duas potências sustentavam conflitos em suas colônias e tentavam enclaves próximos ao território adversário.<sup>249</sup>

A partir de 1947, os Estados Unidos passaram a oferecer ajuda econômica e militar aos países ameaçados pelo comunismo. Com esta atitude, os americanos conseguiram aliados internacionais e fizeram frente ao crescimento do socialismo, visto como um perigo à segurança e à supremacia de sua posição mundial. Um fator importante para a consolidação dos dois blocos foi certa tendência à internacionalização de alguns temas, como economia e defesa, antes resolvidos no âmbito de cada país.<sup>250</sup> Acordos realizados em muitas ocasiões não significaram proteção mútua, antes justificaram a intervenção americana ou soviética nas questões internas de países membros. Para resolvê-las foram criados órgãos internacionais como a Organização das Nações Unidas (ONU), o Mercado Comum Europeu (MCE), o *Council for Mutual Economic Assistance* (COMECON) Conselho de Ajuda Mútua Econômica, entre outros, que congregavam países capitalistas e socialistas, estabelecendo entre eles o compromisso de defesa coletiva através da colaboração política, econômica e

<sup>247</sup> ORTIZ, R. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

<sup>248</sup> A Guerra Fria foi uma situação resultante das disputas por posições políticas e militares entre os Estados Unidos e a União Soviética, após a Segunda Guerra.

<sup>249</sup> MOTA, C. G. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, s.d.

<sup>250</sup> ORTIZ, R. Op. Cit. 1988.

militar. A Democracia, conceito fundamental no discurso do modo de vida americano, deveria ser protegida do comunismo.

No final dos anos 40 e início dos anos 50 houve uma forte campanha anticomunista nos Estados Unidos, liderada pelo senador Joseph Raymond MacCarthy (1909-1957), que redundou numa série de medidas repressivas à liberdade de expressão. À menor suspeita de simpatia pelo socialismo, cidadãos americanos sofreram restrições, responderam a julgamentos e muitos partiram para o exílio, como aconteceu com vários intelectuais e artistas. No Brasil, tais fatores influenciaram profundamente a ideologia difundida pelos governos nas décadas de 50 e 60. O Brasil, durante os anos 50, viveu sob um clima de esperança, presente na ideologia nacionalista. O tema que centralizava as atenções era o desenvolvimento do país, com a superação dos problemas sociais, do atraso econômico e cultural. Setores organizados da sociedade renovaram seu posicionamento, na tentativa de colaborar com o desenvolvimento.

A tradição conservadora da Igreja Católica no Brasil começou a ser rompida nessa época. Assimilando a teologia europeia mais progressista, denunciadora da violência e injustiças sociais, parte do clero e também dos leigos redefiniu sua linha de atuação.<sup>251</sup> A Igreja coordenou jovens militantes que defendiam posições políticas de esquerda, tentando conciliá-las com questões de evangelização.<sup>252</sup>

A esquerda brasileira foi hegemonicamente conduzida pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), embora existissem outras correntes, dentro e fora do partido (como os socialistas e os trotskistas). Refletindo o posicionamento mais agressivo que o movimento comunista internacional assumira diante da Guerra Fria, o PCB adotou uma retórica revolucionária que resultaria na proposta de formação de uma Frente Democrática de Libertação Nacional, com o objetivo de estabelecer um governo popular.

Do ponto de vista dos comunistas, os entraves ao desenvolvimento brasileiro eram o Imperialismo (norte-americano em especial) e a manutenção da propriedade latifundiária improdutiva. Isto justificava a unificação dos setores

---

<sup>251</sup> Em 1950, a Ação Católica Brasileira foi reorganizada e ganhou maior liberdade de ação, agregando militantes jovens de um mesmo setor de atividades, a JEC (Juventude Estudantil Católica), JOC (Juventude Operária Católica) e a JUC (Juventude Universitária Católica), todos defendendo posições políticas acerca da conscientização do povo e da reforma agrária.

<sup>252</sup> ABRANCHES, S.H. *Os Despossuídos: Crescimento e Pobreza no País do Milagre*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

sociais que não estavam vinculados aos interesses da formação de uma Frente nacionalista e democrática, para a tomada do poder de forma pacífica e eleitoral. A esquerda buscava o apoio dos sindicatos, da Igreja, das Forças Armadas e entidades estudantis, cuja participação na vida política foi se intensificando a partir desse período.

A década de 50 foi marcada por governos de tendências populistas. O período da história brasileira que vai de 1945 a 1964 é geralmente classificado de experiência democrática. O populismo latino-americano situa-se no contexto do avanço da industrialização nos países capitalistas dependentes. O Estado desempenhou papel decisivo no desenvolvimento industrial, aplicando recursos em setores básicos da economia, executando obras de infra-estrutura e promovendo medidas fiscais e tributárias que favoreciam os investidores.

O Estado populista colocou-se como representante de todas as classes sociais, indistintamente, apesar de contemplar preferentemente os interesses econômicos da burguesia industrial. Os governantes populistas apregoavam a harmonia entre as classes e a paz social como condições necessárias ao bem estar geral. Desse modo, com concessões ocasionais aos trabalhadores, foi possível manter o equilíbrio que garantisse a estabilidade do Estado populista, que no Brasil identificou-se com os governos de Getúlio Vargas.

No Brasil, durante o segundo governo de Getúlio Vargas, (1951-1954) o populismo sofreu abalos decorrentes de uma definição mais precisa dos interesses de classe. Pressões sociais traduzidas em diversos movimentos grevistas, tiveram papel fundamental no rompimento do equilíbrio político populista. Vargas compôs seu Ministério com representantes de todos os partidos. Três, entre os vários ministérios, tinham importância crucial para a manutenção do rumo político que Vargas pretendia imprimir ao governo. O Ministério da Fazenda garantiu uma política cambial favorável à industrialização; o Ministério do Trabalho poderia avaliar uma política salarial e uma proximidade com as organizações sindicais, que lhe facilitasse o apoio dos trabalhadores; e o Ministério da Guerra, com o qual buscou firmar sua posição dentro do Exército.<sup>253</sup>

Em seu programa de governo, Vargas propôs a expansão industrial e o aumento da intervenção do Estado na economia. Preconizou também o

---

<sup>253</sup> IANNI, O. *O Colapso do Populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

crescimento da produção dos bens de consumo, o alargamento do mercado interno e a elevação da renda nacional.<sup>254</sup> Desta forma, ele pretendia a modernização do Brasil, ao proporcionar estruturas compatíveis com as condições do desenvolvimento do pós-guerra.

A condução da política de desenvolvimento proposta por Vargas sofreu orientações e pressões que refletiam a diversidade de interesses dos segmentos da burguesia representados no governo. A orientação nacionalista dos planos de governo foi desenvolvida pela Assessoria Econômica, criada por Getúlio Vargas. Os projetos de maior repercussão política foram os da Petrobrás e Eletrobrás, preparados pela Assessoria Econômica. O processo de criação da Petrobrás foi um momento de confronto entre os interesses representados nas correntes nacionalistas e entreguistas.<sup>255</sup> A proposta de Vargas não era de monopólio estatal e contra ela se ergueram os ânimos dos nacionalistas radicais e parlamentares favoráveis à participação do setor privado nacional na exploração de petróleo.<sup>256</sup>

Durante todo o período Vargas, a disputa entre os interesses da burguesia criou um ambiente de oposição, que progressivamente tornou-se insustentável. A Imprensa exerceu papel importante no agravamento da oposição ao governo. Liderados pela *Tribuna da Imprensa* de Carlos Lacerda, os grandes jornais não pouparam críticas ao governo. Estas dirigiam-se ao setor econômico e às relações políticas do presidente com os nacionalistas e com os trabalhadores. A seu favor, Vargas tinha o jornal *A Última Hora*, fundado em 1951, por Samuel Wainer.

Ao perder o apoio dos setores dominantes, Vargas buscou o apoio dos trabalhadores, adotando medidas de seu interesse, como o controle de preços dos gêneros de primeira necessidade e o aumento do salário mínimo. Diante das difíceis condições de vida na cidade, da crescente organização e reivindicações dos trabalhadores, estas concessões nada significaram, como demonstrou a Greve dos 300 mil, em 1953. Neste ano, Vargas sancionou a Lei sobre crimes contra o Estado e a ordem pública e social, prevendo a punição dos que convocassem comícios ou reuniões a céu aberto, sem a autorização da polícia. Desse modo,

---

<sup>254</sup> Idem

<sup>255</sup> Entreguista era o indivíduo favorável à participação ilimitada dos países desenvolvidos, especialmente os Estados Unidos, na economia e na política interna do Brasil.

<sup>256</sup> IANNI, O. Op. Cit. 1968.

pretendia coibir as manifestações dos trabalhadores urbanos que realizavam inúmeras greves.

A tensão social refletida nas greves, as dificuldades econômicas e a crescente oposição obrigaram o presidente Vargas a realizar uma reforma ministerial que possibilitasse a reorientação de sua política. Neste momento, Vargas nomeou João Goulart, presidente nacional do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e homem de grande influência no meio sindical, para o cargo de Ministro do Trabalho. Logo após sua nomeação, João Goulart apoiou a greve nacional dos marítimos e organizou os pelegos, dirigentes sindicais favoráveis à política do governo, mesmo que em prejuízo dos trabalhadores, de modo a facilitar sua ação populista junto aos sindicatos. Além disso, iniciou-se a formação de sindicatos rurais, garantindo a presença de representantes sindicais nas comissões do ministério que discutiam o salário mínimo. Diante disso, a oposição acusou Vargas de nomear Goulart como parte de implantação de uma república sindicalista no Brasil, em moldes argentinos.

Em fevereiro de 1954, o Manifesto dos Coronéis tornou-se público, provocando a destituição dos ministros da Guerra e do Trabalho, acusando o governo de negligenciar as necessidades do Exército, e alertando quanto ao perigo de subversão dos quadros institucionais pelos comunistas. No início de agosto de 1954, o crime da Rua Toneleiros precipitou o fim do governo Vargas: o jornalista Carlos Lacerda sofreu um atentado do qual saiu morto um major-aviador, Rubens Florentino Vaz, integrante do grupo de proteção ao jornalista. Ordenou-se um inquérito, em cujas conclusões os militares visados lançavam acusações de participação de um elemento da guarda pessoal do presidente no crime; o mandante, Gregório Fortunato, acompanhava o presidente desde a década de 30.

Este fato gerou diversas manifestações de protesto, por parte da Aeronáutica, do Exército, da União Democrática Nacional (UDN) e da Marinha. Sem o apoio das Forças Armadas, Vargas solicitaria licença desde que os ministros militares se comprometessem em manter a ordem pública. Getúlio Vargas acabaria por cometer suicídio, deixando uma carta-testamento dirigida ao povo brasileiro, acusando a oposição e reafirmando pela última vez, sua condição de líder populista, o que provocou manifestações populares até hoje inigualáveis. O tempo de mandato que ainda restava foi completado pelo vice-presidente Café Filho, político do PSD (Partido Social Democrata). Café Filho orientou seu

governo como de transição, um período em que se procuraria a estabilização política e econômica, além da realização das eleições no prazo legal.

No governo seguinte de Juscelino Kubitschek (1956-1961) o desenvolvimento através da industrialização passou a contar com a crescente contribuição do capital estrangeiro. A ação governamental de Juscelino Kubitschek baseou-se na ideologia do desenvolvimento, que segundo Miriam Limoeiro Cardoso,<sup>257</sup> são eliminadas as diferenças de interesses e aspirações dos grupos ou classes sociais, pois todos estão unidos em torno de um projeto de desenvolvimento que se torna uma vontade coletiva e dissimula o domínio social da burguesia. Ao governo cabia sistematizar, expressar e atualizar a vontade coletiva, levando em conta os fatores políticos, como a relação do Executivo com os partidos políticos e com o Legislativo, ou a posição da Nação nas relações internacionais.

No quadro da industrialização brasileira, o Estado vinha ampliando consideravelmente sua participação na economia, desde 1930, assumindo o papel de gerente político dos conflitos de classe. Estes aspectos, bastante reforçados no governo de Juscelino Kubitschek, explicam a manutenção da aliança populista até meados dos anos 60. A estabilidade do governo JK, para Maria Victoria Benevides,<sup>258</sup> ocorreu devido à aliança dos partidos PSD/PTB, à centralização política e ao apoio das Forças Armadas. Atendendo às aspirações do Partido Social Democrata e do Partido Trabalhista Brasileiro, Juscelino Kubitschek conseguiu apoio da maioria parlamentar, responsável pela aprovação de todos os projetos que interessavam ao Poder Executivo.

O fato de Juscelino ser um político do PSD, de temperamento e postura cordial, hábil e tolerante, manteve a ordem, modificou sem alterar, usou o poder sem violência, criou uma mentalidade desenvolvimentista. O perfil deste presidente correspondeu perfeitamente ao conceito de Sérgio Buarque de Holanda, o «homem cordial».<sup>259</sup> «Já se disse, numa expressão feliz, que a

---

<sup>257</sup> CARDOSO, M.L. *Ideologia do Desenvolvimento*. Brasil: JK-JQ. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

<sup>258</sup> BENEVIDES, M.V. *O Governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política (1956-1961)*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

<sup>259</sup> HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 26ª edição, 1994.

contribuição brasileira para a civilização será a cordialidade – daremos ao mundo o homem cordial.»<sup>260</sup>

Este termo foi utilizado primeiramente pelo escritor Ribeiro Couto em carta dirigida a Afonso Reyes e este a inseriu em sua publicação *Monterey*.<sup>261</sup> A conotação desta expressão adaptada ao contexto dos anos 50 era a de: «um homem distante das formalidades, próximo e atencioso, cordato, avesso às asperezas e ao conflito, conciliador, simpático sem ser sentimental, racional sem ser mecânico, imaginativo».<sup>262</sup>

Para este homem a arte brasileira preparava suas diversas manifestações fundamentadas na orientação construtivista. A formação da mentalidade do desenvolvimento corresponde à possibilidade da apresentação do desenvolvimento como projeto social, integrando arte e indústria, cotidiano e funcionalidade. O desenvolvimentismo é a ideologia que propõe mudar dentro da ordem para garantir a ordem, ou seja, mudar dentro do sistema capitalista para garantir o desenvolvimento do Brasil. Sem possibilidade de obter recursos internos para tal desenvolvimento, o governo deveria pleiteá-los nos países do bloco ocidental, a ordem maior na qual o Brasil estava inserido. Ao mesmo tempo em que o governo JK defendia o nacionalismo, abria portas ao capital estrangeiro.

A obtenção dos recursos externos implicava também na interferência dos financiadores na política interna dos financiados. Neste ponto, revela-se outro aspecto da ideologia desenvolvimentista, que é o nacionalismo. Para Miriam Cardoso, o nacionalismo na ideologia desenvolvimentista assumiu várias faces, expressas em diferentes momentos do período em questão: o nacionalismo é patriótico na medida em que encaminha o desenvolvimento da Nação; é internacionalista, quando está vinculado à cooperação internacional; e é anticomunista, pois a desordem, a subversão e o trabalho são incompatíveis.<sup>263</sup>

Como o desenvolvimento é entendido como um combate à subversão, que é considerada um fruto da pobreza e do subdesenvolvimento, o nacionalismo que sustentava politicamente este desenvolvimento era contrário à subversão, que era identificada como comunista. Durante o quinquênio 1956-1961, que

<sup>260</sup> Ibidem. p.106.

<sup>261</sup> HOLANDA, S.B. Op. Cit. P. 106.

<sup>262</sup> VENÂNCIO FILHO, P. Rio, cidade sensorial. In: CAVALCANTI, L. (org.) *Quando o Brasil era moderno: artes plásticas no Rio de Janeiro (1905-1960)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p.169.

<sup>263</sup> CARDOSO, M. L. Op. cit. p. 258.

correspondente ao governo de Juscelino Kubitschek, foram inúmeras as ocasiões em que este governante demonstrou sua habilidade política, ao manter a estabilidade favorável ao desenvolvimentismo.

Kubitschek enfrentou diversas manifestações militares, populares e esquerdistas, mantendo-se tolerante, desde que estas manifestações não provocassem desordem e agitações. Sob o lema «cinquenta anos em cinco», no qual baseou sua campanha, Kubitschek estabeleceu seu programa de governo. Em 1956, ele expôs o Plano de Metas e instituiu um órgão de controle da economia, o Conselho de Desenvolvimento. O Plano de Metas tinha por objetivo principal acelerar a acumulação, aumentando a produtividade dos investimentos existentes e aplicando novos recursos em atividades produtoras. Para isso, pretendia incentivar a industrialização, como meio de gerar novas oportunidades de emprego e elevar o nível de vida da população.<sup>264</sup>

Em suma, propunha-se o desenvolvimento planejado do capitalismo no Brasil, enfrentando problemas crônicos como energia, transportes, alimentação, indústria e educação, subdivididos em trinta metas. Sua aplicação envolveu a afirmação dos tecnocratas na cena administrativa brasileira e a criação de órgãos especiais em administração. Atuando em Grupos de Trabalho e em Grupos Executivos, empresários, políticos e militares, tiveram papel importante na elaboração de projetos de lei e no controle dos incentivos tributários, financeiros e tecnológicos. O Plano de Metas obteve sucesso em parte pela participação do capital estrangeiro, mas também pela inflação baixa.

O constante aumento do custo de vida levou os trabalhadores a organizarem greves por aumento de salário e estas greves cresceram a cada ano do governo JK, tanto que, nessa oportunidade, JK convocou os ministros para elaborarem um plano de repressão e prevenção aos movimentos de protesto. Em 1958, o crescimento da inflação e da dívida externa fez com que aumentassem as pressões no governo. Kubitschek referia-se à crise como própria ao crescimento e procurava abrir novos mercados no exterior, declarando-se favorável ao reatamento das relações comerciais com a União Soviética, o que lhe valeu o apoio da esquerda. Formou-se uma Frente de Apoio ao Presidente, que neste momento, carregou nos tons nacionalistas, o que lhe trouxe rendimentos políticos.

---

<sup>264</sup> BENEVIDES, M. V. Op. Cit. p.156.



O populismo estabelece um tipo de ligação entre o político e as massas, ele no propósito de obter apoio pessoal e elas buscando o atendimento de suas necessidades particulares. O quinquênio JK significou a entrada do Brasil na fase de produção e consumo de bens duráveis, sem que isso significasse uma transformação efetiva das relações políticas entre os diversos setores da sociedade. O crescimento industrial deveu-se à implantação da indústria automobilística no Brasil e à manutenção do atraso de vastas regiões, especialmente o campo, onde o regime de propriedade e as técnicas arcaicas de produção eram fatores favoráveis à evasão da mão de obra cada vez mais necessária nos centros urbanos.

O tema da reforma agrária foi retomado a partir do problema da seca no nordeste, onde as melhores terras faziam parte de latifúndios. Os pequenos proprietários ocupavam apenas 6% da área disponível e os trabalhadores rurais não contavam com a proteção de leis trabalhistas. As manifestações em torno deste tema foram entendidas como uma ameaça à estabilidade das relações de trabalho e ao governo cabia tomar medidas coerentes com a ideologia desenvolvimentista que permitissem superar a miséria sem transformar a ordem estabelecida.

A aliança PSD/PTB, considerada em grande parte responsável pela estabilidade do governo JK, rompeu-se por ocasião das articulações da sucessão presidencial, marcando o fim da era JK. Às eleições de 1960 concorreram três candidatos, cada um apoiado por diferentes facções do Congresso: o General Lott contou com o apoio da Frente Parlamentar Nacionalista, dos nacionalistas do exército, do próprio presidente. Ademar de Barros candidatou-se pelo PSP e Jânio Quadros pela aliança PDC e UDN. Este último contava com o apoio da burguesia udenista e dos trabalhadores, pois em sua chapa candidatara-se a vice João Goulart. Jânio Quadros e João Goulart foram os últimos governantes eleitos nos moldes do compromisso populista.

Durante os governos populistas, houve uma apropriação da arte pelo caráter construtivo da ideologia desenvolvimentista, que propõe o pragmatismo e a ênfase da racionalidade. Ao contrário do modernismo, que pretendia tornar a cultura um instrumento de conhecimento do próprio país, o movimento concretista<sup>265</sup> fez de seu mito a industrialização, a organização e o progresso. O

---

<sup>265</sup> O movimento concretista caracterizava-se pela essência abstrato-geométrica, isenta de qualquer figuração ou imitação da realidade imediata. Esta arte tinha um forte comprometimento social, de

desejo de ser contemporâneo, de aderir à arte internacional, levou artistas e intelectuais a um outro extremo que seria o distanciamento dos problemas sociais, por força de excessivo racionalismo. Planejar o ambiente social segundo os moldes de uma racionalidade modernizadora entrava em choque com a mentalidade vigente.

Para entender a crise do desenvolvimentismo, também é preciso retroceder um pouco. De 1930 a 1967, a população urbana brasileira cresceu de 8,5 para 40 milhões de habitantes, o que provocou mudanças de ordem política, social, econômica e cultural. O surgimento da classe média urbana como conseqüência do êxodo rural crescente de populações das áreas rurais para a cidade, afetou as relações culturais.

Para os nacionalistas, a industrialização poderia favorecer o desenvolvimento de uma cultura autêntica e nacional. Desse modo, o nacionalismo assumiu a característica de um projeto que daria à burguesia industrial a possibilidade de tornar-se o grupo dirigente do Estado, que se responsabilizaria pelo desenvolvimento do capitalismo brasileiro. O desenvolvimento da ideologia nacionalista foi então adotado pelo Estado.

A sistematização de um projeto nacionalista para o Brasil iniciou-se em 1952, quando intelectuais administradores públicos organizaram-se em uma entidade de caráter privado, o Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política (IBESP), que editou seus estudos através da publicação *Cadernos de Nosso Tempo*. Pouco depois, estes intelectuais decidiram trabalhar junto ao poder público e promoveram a formação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), ligado ao Ministério da Educação e Cultura.

O ISEB tinha autonomia de opinião e destinava-se à pesquisa, ensino e divulgação das ciências sociais, aplicadas à compreensão da realidade brasileira e à elaboração de suportes teóricos para o desenvolvimento do capitalismo nacional. As propostas do ISEB baseavam-se no desenvolvimento industrial autônomo, apoiado politicamente por uma frente única composta pela burguesia nacional, pelo proletariado, por grupos técnicos da administração e intelectuais.

---

integração e educação da sociedade, herança do Construtivismo soviético. As formas e os símbolos geométricos tinham um caráter universalista, específico da arte após a Segunda Guerra Mundial. Esta tendência foi impulsionada pela I Bienal Internacional de São Paulo (1951), que proporcionou aos críticos e artistas um contato maior com as obras de concretistas estrangeiros, tais como Max Bill, Sofie Tauber-Arp, Richard Lhose, entre outros que integravam a representação suíça.

Os conceitos elaborados pelo ISEB difundiram-se pela sociedade e serviram de modelo para a apreensão da realidade brasileira durante as décadas de 50 e 60. O nacionalismo desconsiderava as diferenças internas da sociedade brasileira. A concepção de cultura como um dos instrumentos de transformação social e da intelectualidade como vanguarda implicou na incorporação de temas sociais em manifestações artísticas. Houve grande polêmica sobre o que era cultura popular e qual a sua função na elaboração da cultura nacional.<sup>266</sup>

O pensamento nacionalista da Escola Superior de Guerra (ESG), propunha analisar o Brasil através da geopolítica e da segurança nacional. Estas análises difundidas através de cursos, seminários e publicações, foram responsáveis pela formulação da Doutrina de Segurança Nacional, um dos pilares do regime militar que se instalaria em 1964.

No decorrer dos anos 50, o desejo de modernização do Brasil colaborou no aprimoramento de vários ramos do conhecimento, relacionados às ciências sociais. A utilização do pensamento tecnocrático era vista como o fortalecimento do controle estatal sobre as decisões político-econômicas, fundamentais para o desenvolvimento do capitalismo nacional. Temas como a formação social brasileira e a sociedade escravista, foram estudados por pesquisadores coordenados por Florestan Fernandes.

Pode-se notar que a diversidade de propostas e opiniões criou um clima de debate intelectual, presente em algumas revistas lançadas durante a década de 50, como a *Anhembi*, de tendência liberal, dirigida por Paulo Duarte e que tratava de temas culturais. A *Revista Brasiliense*, dirigida por Caio Prado Júnior, de tendência nacionalista iniciou a contestação das interpretações de Nelson Werneck Sodré (historiador ligado ao ISEB), sobre as origens do pensamento de esquerda.

O período de transição da década de 50 para a década de 60 foi iniciado com a posse do populista Jânio Quadros e de seu vice João Goulart. Jânio Quadros tinha o apoio dos segmentos de direita. Sua política era caracterizada pelas promessas de reforma administrativa e de numerosas investigações. Prometeu estabelecer um clima de austeridade no serviço público, ao mesmo tempo em que iniciava uma política internacional agressiva. Em agosto de 1961,

---

<sup>266</sup> TOLEDO, C. N. *ISEB: Fábrica de Ideologias*. São Paulo, Ática, 1978.

Jânio Quadros surpreendeu o país com sua renúncia. João Goulart assumiu a presidência e governou num clima de mobilização social.

Os ministros militares consideravam perigosa a entrega do poder a João Goulart, pelas reformas a que se propunha: 1) reforma agrária, com a desapropriação do latifúndio improdutivo, mediante pagamento em títulos da dívida pública; 2) reforma política, com a extensão do direito de voto aos analfabetos e aos praças de pré; 3) reforma fiscal com a modernização do sistema tributário, a fim de evitar a evasão de rendas; 4) reforma universitária, com a extinção da cátedra vitalícia. Sem contestar a necessidade de modificações estruturais, a maioria oposicionista do Congresso discordava do Poder Executivo com relação à reforma agrária. Tal divergência provocou, durante 1963, intensos debates entre governo e oposição, durante os quais fracassaram as possibilidades de conciliação.<sup>267</sup>

O presidente estimulou a realização de uma grande concentração de trabalhadores, o chamado Comício das Reformas, durante a qual não só proclamou a legitimidade das pressões populares sobre o Congresso para a obtenção das reformas, como anunciou a assinatura de dois decretos, em março de 1964: o que dispunha sobre a desapropriação por interesse social de propriedades rurais situadas nas margens de rodovias, ferrovias e açudes federais, e o que nacionalizava as refinarias de petróleo de propriedades particulares.

A partir disso, a oposição passou a acusar o governo de atentar contra o sistema federativo, de permitir a infiltração comunista nos quadros da administração pública, de omitir-se ante o processo inflacionário e de adotar uma política de crescente estatização. Diante do crescente assédio das forças reformistas, a oposição intensificou articulações políticas. A liderança da burguesia associada às multinacionais procedeu à ação golpista, que coordenou uma campanha de desestabilização da democracia. A estratégia do movimento golpista previa a repressão das sedições populares, das forças envolvidas na luta pelas reformas sociais e ainda uma intensa propaganda anticomunista que levasse a população a temer João Goulart. Quando este não contou mais com o apoio dos militares, preferiu o exílio, deixando o país em 4 de abril de 1964. O golpe,

---

<sup>267</sup> CARDOSO, M.L. Op. Cit, 1977.

chamado impropriamente de revolução, havia se consumado no dia 31 de março de 1964.

O espírito da década de 60 era de rebelião e contestação contra as estruturas de estado: capitalistas ou socialistas. Grande parte da juventude desta época foi marcada pelo pensamento de Herbert Marcuse, filósofo da Escola de Frankfurt e professor da Universidade de Berkeley. Marcuse<sup>268</sup> afirmava que numa sociedade onde o aparato tecnológico garante as comodidades da vida, tal sociedade não permite que este aparato seja questionado, pois fazê-lo, segundo os princípios consumistas, seria irracional. A produção cultural do período de transição foi marcada pelas propostas de esquerda, onde a União Nacional dos Estudantes (UNE) teve um papel importante ao leva-las ao meio estudantil, através do Centro Popular de Cultura (CPC). A necessidade de uma arte participativa levou o meio artístico a discutir temas como: modernização, democratização, nacionalismo, liberdade entre outros.

Em 1962, o anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura tentou sistematizar suas posições diante do quadro político e cultural do país. Considerando as próprias perspectivas revolucionárias, o manifesto postulou o engajamento do artista e afirmou que «em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular».<sup>269</sup> Segundo o CPC, os artistas e intelectuais brasileiros estavam naquele momento distribuídos em três categorias distintas: o conformista, o inconformista e o artista popular revolucionário.<sup>270</sup>

Na primeira alternativa considerada alienada, o artista estaria perdido em seu desvio ideológico, não se dando conta de que a arte deveria ser vista através de um conjunto global de fatos humanos. Na segunda atitude, inconformista, o artista faria parte daquele grupo de intelectuais movido por um vago sentimento de repulsa pelos padrões dominantes, não percebendo que «para estar ao lado do povo e da sua luta, não basta adotar uma atitude inconseqüente de não adesão, de não cumplicidade com os propósitos ostensivos dos inimigos do povo».<sup>271</sup>

---

<sup>268</sup> MARCUSE, H. *A Ideologia da Sociedade Industrial: o homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

<sup>269</sup> MARTINS, C. E. Anteprojeto do Manifesto do CPC, in: *Arte em Revista*, ano 1, No.1, São Paulo, jan/mar, 1979.

<sup>270</sup> Ibidem.

<sup>271</sup> MARTINS, C.E. Op. cit. 1979, p.70.

A terceira atitude, revolucionária e conseqüente, o CPC tomou como sua: «Os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no *front* cultural». <sup>272</sup> Trata-se claramente de uma concepção de arte como instrumento de tomada do poder. A dimensão coletiva era um imperativo e o caráter individual do artista foi recusado. Ao reivindicar para o artista (e intelectual) um lugar ao lado do povo, o CPC tomou uma atitude paternalista, ignorando a multiplicidade dos interesses e contradições do povo. Desse modo, o CPC direcionava e exigia uma arte popular, tolhendo a liberdade de criação do artista. <sup>273</sup>

A década de 60 está inserida no contexto de crescimento econômico e desenvolvimento tecnológico, decorrente da chamada «longa prosperidade do pós-guerra». <sup>274</sup> A prosperidade mencionada beneficiou os países desenvolvidos no acesso crescente a uma multiplicidade de bens materiais e culturais. Neste período turbulento, a tendência construtivista entrou em declínio e deu espaço para novos experimentos.

Os acontecimentos políticos e sociais que culminaram no Golpe Militar de 1964 atingiram profundamente a vida brasileira, provocando após um primeiro momento de perplexidade, uma onda de protesto, explícito ou implícito, em todas as formas de expressão artística. Desde a posse do presidente João Goulart, a liderança da burguesia associada às multinacionais passou à ação golpista. Em 1961 esta liderança fundou o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES) que teve uma dupla função: em sua face pública, aparecia como um movimento que pretendia contribuir para os debates sobre o destino do país; em sua face obscura, funcionava uma campanha política, ideológica e militar contra o governo de João Goulart. <sup>275</sup>

O IPES fomentou um processo de desestruturação da democracia populista, que ficou conhecido como desestabilização. Com a associação do IPES ao Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) e à Escola Superior de Guerra (ESG), recebiam contribuições de industriais e banqueiros nacionais,

---

<sup>272</sup> Ibidem.

<sup>273</sup> HOLLANDA, H. B. *Impressões de Viagem; CPC, vanguarda e desbunde: 1960-1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

<sup>274</sup> PAES, M.H.S. *A Década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1993.

<sup>275</sup> DUTRA, E. *IBAD: Sigla da Corrupção*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963

proprietários rurais, de grupos internacionais.<sup>276</sup> O IPES-IBAD-ESG foi a associação que gerou o Estado-Maior do movimento que derrubaria o presidente João Goulart. A estratégia da ação golpista contava com a repressão dos movimentos populares e com uma intensa propaganda anticomunista.

Eram diárias as denúncias de corrupção, de incompetência na condução da economia e de infiltração comunista no governo através da imprensa. As ameaças ao crescimento econômico aliado à inflação alta e dívidas volumosas já eram fatos constatados desde o final do governo de Juscelino Kubitschek. A crise política também afetava a economia, não havendo condições para investimentos. Além disso, o governo debatia-se em suas próprias contradições, pois ao mesmo tempo em que propunha reformas, adiava medidas populares, criticava a esquerda e fazia concessões à direita.

Em 13 de março de 1964, a assessoria sindical do presidente reuniu em um comício cerca de duzentas mil pessoas no Rio de Janeiro, contando com a presença de ministros, governadores, parlamentares, lideranças sindicais e estudantis. Anunciando dois decretos sobre a desapropriação de terras e a nacionalização de refinarias de petróleo, João Goulart denunciou a mistificação do anticomunismo e atacou os monopólios nacionais e internacionais.

A partir de então, intensificou-se a ofensiva golpista. Dias depois aconteceu em São Paulo a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, com cerca de quinhentas mil pessoas. Esta manifestação foi organizada pela Campanha da Mulher em Defesa da Democracia (CAMDE), uma das instituições financiadas pelo IPES em colaboração com o governo do Estado de São Paulo, a Federação da Indústria e Comércio do Estado de São Paulo (FIESP) e a Sociedade Rural Brasileira. Manifestações semelhantes ocorreram em várias capitais, muitas delas pedindo o *impeachment* de Goulart. Ao saber que não contava com o apoio militar, o presidente João Goulart preferiu o exílio, deixando o país em 4 de abril de 1964.

Dias antes, o Congresso Nacional consumou o golpe declarando vacância da Presidência, que foi assumida pelo presidente da Câmara Federal. O governo dos Estados Unidos reconheceu imediatamente o novo governo brasileiro. Anunciando os novos tempos, os militares editaram o Primeiro Ato

---

<sup>276</sup>.Ibidem.

Institucional (AI1). Este Ato permitiu o fortalecimento do Poder Executivo, outorgando amplos poderes ao presidente da República que poderia, dentre outras medidas, cassar mandatos políticos. Houve também a conseqüente retirada do Poder Legislativo, ficando o Congresso Nacional e os partidos políticos sem função. O Ato estabelecia eleições presidenciais em 1965, dando a entender que em breve os militares retornariam aos quartéis:

«Art 9º - A eleição do Presidente e do Vice-Presidente da República, que tomarão posse em 31 de janeiro de 1966, será realizada em 3 de outubro de 1965.

Art 10º - No interesse da paz e da honra nacional, e sem as limitações previstas na Constituição, os Comandantes-em-Chefe, que editam o presente Ato, poderão suspender os direitos políticos pelo prazo de 10 (dez) anos e cassar mandatos legislativos federais, estaduais e municipais, excluída a apreciação judicial desses atos.»<sup>277</sup>

Em 11 de abril de 1964, o general Castelo Branco, ex-chefe do Estado Maior foi escolhido Presidente da República. Contudo, o IPES-IBAD-ESG não conseguiu a hegemonia no governo que se formou, precisando aliar-se a uma outra facção militar (a chamada linha dura) representada pelo general Costa e Silva que nos primeiros dias de abril nomeou a si próprio Ministro do Exército. Apesar disso, a liderança civil-militar conseguiu em parte impor suas diretrizes ao destino do país.

Outra tendência dos novos tempos desde logo foi anunciada: em nome da paz e honra nacionais, antes mesmo de dispor de qualquer instrumento legal, o Exército e os contingentes militares desencadearam a operação limpeza, com prisões e torturas de cidadãos considerados comunistas ou subversivos ao regime militar. Era o início da repressão: a imprensa e as manifestações culturais foram censuradas e a cidadania foi rechaçada.

Um aspecto contraditório deste tempo é que, paralelamente à repressão, houve certa prosperidade econômica que representou o acesso

---

<sup>277</sup> Sobre os Atos Institucionais, conferir [www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao.htm](http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao.htm)



crescente a uma multiplicidade de bens materiais e culturais. Era uma sociedade de consumo caracterizada pela busca de um elevado padrão tecnológico. Juntamente com esta sociedade, consolidou-se a cultura de massa, através da integração desta sociedade com os meios de comunicação.

Paralelamente aos avanços tecnológicos, a Guerra Fria que teve seu ápice nos anos 50 no Ocidente, estendeu-se pela década seguinte com a missão de combater o comunismo, resultando no medo de uma guerra nuclear. Com a Revolução Cubana (1959-1960), que instalou o governo socialista na América, agravou-se a guerra fria no continente. A década de 60 na América Latina foi caracterizada pelas lutas nacionalistas e pelo pensamento utópico da esquerda. Existiam também as pressões e as lutas das multinacionais, auxiliadas pelos governos de seus países de origem, para se estabelecerem nos países subdesenvolvidos. O resultado foi um clima de tensão e conflitos.

As superpotências disputavam o poder nos países colonizados e muitos países da África e da Ásia continuavam dominados pelos Estados Unidos e pela União Soviética. No Vietnã o conflito assumiu grandes proporções, pois em 1954, este país estava dividido: o Norte, socialista, sob a liderança de Ho Chi-Minh e o Sul, com o governo protegido pelos Estados Unidos. No Vietnã do Sul, várias oposições reunidas na Frente de Libertação Nacional apoiadas pelas ações guerrilheiras do Vietnã do Norte conseguiram impor uma série de derrotas ao governo de Saigon, desde 1960. Com o objetivo de reverter esta situação, os E.U.A. atacaram em 1964 o Vietnã do Norte e em 1965 deram início ao que se chamou de escalada, desembarcando suas tropas no Vietnã do Sul.

Em janeiro de 1968, o povo vietnamita conseguiu impor uma espetacular derrota ao exército dos Estados Unidos, na ofensiva do *Tet* (ano novo lunar) e no ano seguinte morreu Ho Chi-Minh, líder vietnamita e um dos heróis da juventude naquela época. Em 1975, o Vietnã entrou vitorioso em Saigon, abalizando assim um dos grandes acontecimentos do século XX: uma nação pobre do Terceiro Mundo derrotando a nação mais rica do Primeiro Mundo. A vitória do Vietnã significou a derrota da tecnologia e do desenvolvimento ocidental frente à estratégia de um povo pela sua auto-preservação.<sup>278</sup>

---

<sup>278</sup> CABRAL, A. H. *Volta à Figura: a década de 60*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1979.

Violência, guerras e conflitos localizados foram constantes na década de 60. Apesar disso, a situação internacional sofreu alterações significativas, como a contestação das alianças que sustentavam a guerra fria. A mentalidade e o espírito desta época era de rebelião e contestação do sistema e da sociedade de consumo. Para os grupos que tinham acesso aos benefícios do crescimento econômico e tecnológico das sociedades desenvolvidas, mas que recusavam seus valores e sua forma de organização, não havia propostas de transformação social atraentes.

Para eles, as propostas da esquerda tradicional já não significavam uma perspectiva aceitável, devido ao totalitarismo e à burocratização dos partidos, que era incompatível com o sonho libertário. A solução vislumbrada pelos jovens naquela época era uma busca de um mundo alternativo. É nesta busca que se explicou o uso de drogas alucinógenas como meio de expandir a mente e a consciência. O misticismo oriental também fez parte deste imaginário, pois era considerado como uma nova forma de apreensão da realidade.

Recusavam a cultura dominante e a adaptação ao sistema (*establishment*). Desta recusa surgiu uma revolta cultural que contestou o racionalismo da sociedade ocidental em seu âmago: a contracultura, que teve sua origem nos Estados Unidos e se expandiu pela Europa Ocidental. Não foi um movimento com princípios formulados e divulgados. O termo foi usado para indicar vários movimentos da juventude dos anos 60, como o movimento *hippie*, as manifestações no cinema, teatro, imprensa, artes plásticas e música. Os *hippies* percorriam as ruas de cidades americanas com marchas pacifistas e com o lema «paz e amor».

Foi assim que surgiu o psicodelismo, que significava a fuga da repressão da família, da sociedade e do racionalismo urbano, para tentar uma espécie de vida comunitária, marcada pela tentativa de volta à natureza e a busca por novas experiências.<sup>279</sup> Os jovens estavam empenhados na procura do prazer e da felicidade imediatos, desejando recuperar a individualidade num mundo utópico, sem injustiça e violência. Estas práticas tornam-se comuns no Brasil a partir de 1968, com as medidas de exceção adotadas pela ditadura militar, através

---

<sup>279</sup> MACIEL, L. C. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

do Ato Institucional nº 5 (AI-5). É possível verificar isto no texto de Frederico Morais:

«Com o AI-5 ninguém mais se sentia seguro, o clima era pesado, desconfiava-se de todo mundo, o medo se alastrava e com ele um sentimento de impotência. O que fazer? Aos jovens restavam duas saídas: a guerrilha ou a droga, isto é, a morte heróica ou a loucura. A lucidez estava em baixa. Alguns artistas mergulharam fundo na depressão e viveram um tempo à deriva (...) Na arte, a rápida aceleração dos 'ismos' provocava nos jovens artistas a mesma ansiedade. Decretara-se a morte da arte – na verdade, um alibi para a renovação que se buscava. O objeto substituíra as demais categorias de arte, o conceito prevalecia sobre a materialidade da obra. Instala-se a guerrilha artística. A nebulosidade como tática. Os artistas buscaram a rua, o parque, e os salões, adotaram um comportamento provocativo.»<sup>280</sup>

As manifestações estudantis que ocorreram em quase todos os continentes caracterizaram-se pela recusa do *american way of life* e de qualquer outra forma de autoritarismo. Estes movimentos estudantis contestavam as universidades e a cultura tradicional, denunciando a ciência em serviço do poder, exigindo liberdade de expressão, além de protestar contra a Guerra do Vietnã. Esta guerra uniu estudantes do mundo inteiro contra os Estados Unidos. Nestas manifestações ocorreram prisões de estudantes, que criticavam o sistema político autoritário e repressivo.

Em 1968, o Maio Francês começou com uma contestação da cultura, que mobilizou estudantes contra a reforma universitária pretendida pelo presidente Charles de Gaulle. Os estudantes franceses realizaram o sonho da juventude rebelde daquela época, reivindicando uma outra moralidade e uma outra cultura. Ao recusar a organização burocrática, retomaram a tradição da Comuna de Paris de 1871 e da Revolução Russa de 1917. Estes estudantes foram influenciados

---

<sup>280</sup> MORAIS, F. et al. *Tridimensionalidade: a Arte Brasileira no século XX*. São Paulo: Itáu Cultural / Cosac & Naify, 1999, p.235.

pelos poetas surrealistas que buscavam o poder revolucionário da palavra e o seu inconformismo social.

Na política externa, houve total engajamento do Brasil com os Estados Unidos, como se comprovou com o rompimento das relações diplomáticas com Cuba e a participação do país na ocupação da República Dominicana. Na política interna a ênfase foi dada ao capital privado e à livre empresa. Através da reforma financeira, fiscal e administrativa, foram lançadas as bases para o modelo capitalista. As reformas possibilitaram a intervenção estatal na economia, traço que se acentuou nos governos militares seguintes. No discurso tecnocrático do presidente Castelo Branco justificava-se a realização dos objetivos de uma pequena elite econômica, como se fossem os de toda nação, ocultando a política de dominação.

A reforma administrativa deixou intocado o serviço público que atendia as necessidades básicas da população, em saúde, educação e justiça. Por outro lado, procurou-se modernizar a administração indireta, como as empresas públicas, mistas e autarquias. As reformas tributária e financeira permitiram a administração da economia trazendo conseqüências desastrosas para o futuro da dívida interna, com a instituição da correção monetária. O favorecimento do capital estrangeiro apareceu na revogação da Lei de Remessa de Lucros, assinada pelo ex-presidente João Goulart, no trato com as multinacionais e no acesso facilitado ao crédito externo das empresas estrangeiras.

O conceito de nacionalismo foi reformulado pelos militares: criaram o Nacionalismo Pragmático, que não questionava a dependência econômica nem a hegemonia dos Estados Unidos, mas ajustava-se à campanha de defesa integrada do continente contra o comunismo. A dominação militar da economia firmou-se através do I Plano de Mobilização Industrial, que exigia uma indústria bélica nacional que tivesse prestígio no comércio exterior e aumentasse ainda mais o poder militar. Em 1965 organizou-se na FIESP o Grupo Permanente de Mobilização Industrial (GPMI) que juntou a pedido das Forças Armadas, indústrias civis, os departamentos de material bélico do Exército, da Marinha e da Aeronáutica. Muitas indústrias civis com capacidade ociosa foram convertidas em produtoras de equipamento militar.<sup>281</sup>

---

<sup>281</sup> HOLLANDA, H. B de; GONÇALVES, M.A; *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

O Ministério do Trabalho teve a função de reprimir a classe trabalhadora, ao contrário da mobilização limitada que exerceu no regime populista na década anterior. A legislação trabalhista aumentou o controle sobre os sindicatos e proibiu as greves. Os institutos de aposentadorias e pensões, até então vinculados aos sindicatos, foram reunidos no Instituto Nacional de Previdência Social (INPS) que ficou sob o controle do Ministério do Trabalho até a criação do Ministério da Previdência Social. Os trabalhadores foram atingidos pela criação do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS), que acabou com a estabilidade por tempo de serviço (garantida aos dez anos de trabalho na mesma empresa) e estabeleceu que todo empregador deveria depositar mensalmente 8% sobre o total do salário de cada empregado em uma conta bancária.<sup>282</sup>

O Fundo de Garantia só deveria ser retirado em caso de aposentadoria ou demissão por justa causa. O FGTS propiciou a alta rotatividade de mão-de-obra, sobretudo industrial. Parte dos depósitos do FGTS entraram como recurso financeiro para a reestruturação do Sistema Financeiro de Habitação, que financiou casas para a classe média de renda alta.

O Milagre Brasileiro, que surgiu em 1967, foi o termo utilizado para denominar o ritmo acelerado do crescimento econômico. Baseava-se numa política fiscal de incentivos e isenções, que beneficiava especialmente o grande capital nacional e internacional. Estimulava a entrada de capital estrangeiro sob a forma de capital de investimento, mas principalmente, de capital de empréstimo que teve repercussões futuras na dívida externa. O Milagre foi beneficiado pelo aumento de poder outorgado pelo Ato Institucional nº 5 (AI-5, de dezembro de 1968) ao Poder Executivo, que ficou livre das poucas pressões da sociedade civil.

O resultado foi um crescimento rápido da indústria que estava integrada ao setor bancário, marcado por fusões de empresas, acentuando assim a concentração de capital e o crescimento localizado em determinadas áreas do país. A classe média urbana foi beneficiada pelo Milagre Brasileiro, pois as oportunidades de emprego haviam aumentado, além do acesso aos bens de consumo financiados. Pelo contrário, houve o arrocho salarial e intervenções nos sindicatos que garantiram o controle sobre a classe trabalhadora.<sup>283</sup>

---

<sup>282</sup> IANNI, O. *A Ditadura do Grande Capital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

<sup>283</sup> MANTEGA, G. *Economia e Política Brasileiras*. São Paulo: Vozes, 1985.

Quanto aos trabalhadores rurais, a reforma agrária do Estatuto da Terra de 1964 não passou de promessas e da criação do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) em 1967. A concentração de renda foi acentuada durante a década de 60.<sup>284</sup> Seguindo este modelo, a política social também foi desvirtuada, se comparada aos países capitalistas desenvolvidos, onde existe significativa distribuição de recursos para a população carente. Nos países capitalistas os direitos de cidadania e os direitos sociais deveriam ser conquistados através da organização de determinados setores sociais e do confronto com outros setores ou classes.

No regime militar, houve desestruturação de organização das classes dominadas e repressão às mobilizações sociais. O Estado autoritário subordinou a política social à lógica da acumulação de capital e os direitos sociais deixaram de ser vistos como bens coletivos.<sup>285</sup> Esta lógica foi aplicada através da privatização das áreas de educação e saúde.

No início dos anos 60, a rede pública de ensino de 1º e 2º Graus (hoje Ensino Fundamental e Médio) absorveu a maior parte da população estudantil nos centros urbanos. Afora algumas escolas particulares, o consenso entre a classe média era de que o ensino oficial era melhor que o particular. Hoje, como resultado da política deliberada dos governos militares, a rede pública foi desestruturada e estabeleceu-se uma política de favorecimento ao ensino particular. As universidades públicas foram atingidas por decretos-lei em 1966-67 e em 1968 pela Lei de Reforma Universitária, que trouxe uma tendência uniformizadora ao ensino.

Com relação à política de alfabetização de adultos, o governo militar convocou a Cruzada ABC, sediada no Recife e dirigida por missionários norte-americanos. Esta Cruzada funcionava com verba dos Estados Unidos e tinha o objetivo de substituir o Plano Nacional de Alfabetização do Ministério da Educação e da Cultura e o Movimento de Educação de Base (MEB). A intenção era de erradicar as experiências de alfabetização pelo método de Paulo Freire, ou qualquer outro que pudesse estimular a conscientização e o pensamento crítico.

---

<sup>284</sup> Em 1960, 20% da população economicamente ativa detinha 3,9% da renda; em 1970, 3,4% e em 1980, 2, 8%. Enquanto isso, 1% desta população detinha em 1960, 11,9% da renda; em 1970, 14,7% e em 1980, 16,9%. Esta afirmação foi feita por um técnico do Banco Mundial, In: *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20 de outubro de 1988.

<sup>285</sup> ABRANCHES, S. H. Op. Cit, 1985. p. 26.

A interferência dos Estados Unidos nos assuntos da educação expandiu-se sob o rótulo de cooperação técnica. Entre 1964-1968 foram realizados pelo Ministério de Educação e Cultura, contatos com a *United States Agency for International Development* (USAID) e a Aliança para o Progresso, com o objetivo de reorganizar as bases da educação e ainda obter quadros técnicos. Destes contatos, resultaram doze acordos envolvendo o ensino primário, médio e superior, além do treinamento de técnicos rurais e da área de produção de livros didáticos.<sup>286</sup>

A educação ainda foi atingida em sua própria concepção. Na Constituição de 1967, constava que a educação deveria ser um instrumento para o trabalho e o ensino superior era visto como insumo econômico para o crescimento industrial.<sup>287</sup> Com a criação da disciplina Educação Moral e Cívica em 1969, cujos objetivos eram orientados pela Doutrina de Segurança Nacional, a educação foi concebida como instrumento de controle ideológico.

A Doutrina de Segurança Nacional justificou a atuação do governo militar na área cultural, uma vez que a política de «Integração Nacional» deveria ser realizada pelo Estado. Reconhecendo com esta finalidade os meios de comunicação, os governo militares investiram nas telecomunicações. Em 1965, foi criada a Empresa Brasileira de Telecomunicações (EMBRATEL) e o Brasil associou-se ao Sistema Internacional de Satélites (INTELSAT); em 1967 foi criado o Ministério das Comunicações e entre 1968-1970, um sistema de microondas interligava todo o território nacional. Com isso, a televisão transformou-se num veículo de comunicação de massa, com o propósito de «unificação política das consciências».<sup>288</sup>

O Regime Militar reprimiu a produção cultural através da censura de algumas manifestações consideradas contrárias à ideologia dominante. Neste período foram criados o Conselho Federal de Cultura e o Instituto Nacional de Cinema. O sistema de telecomunicações foi utilizado também para a transmissão da propaganda ideológica do Regime Militar. As mensagens exaltavam o trabalho, as Forças Armadas e a Educação, pretendendo fortalecer «uma saudável mentalidade de segurança nacional». Frases como «Ninguém segura este País» ou

<sup>286</sup> CUNHA, L. A.; GÓES, M. *O Golpe na Educação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

<sup>287</sup> Ibidem.

<sup>288</sup> ORTIZ, R. Op.cit. 1988, p. 118.

«Ame-o ou Deixe-o» eram transmitidas em propagandas, documentários de TV e de Cinema. Nas escolas primárias, cantava-se marchinhas de ordem tais como «Eu te amo, meu Brasil, eu te amo...», que incentivavam o ufanismo como parte da reestruturação do Estado.

Os antigos partidos políticos foram dissolvidos pelo Ato Institucional nº 2 (AI-2) de 1965, sendo que os novos partidos tiveram que obedecer a regras impostas por ato complementar. Assim, surgiu a Aliança Renovada Nacional (ARENA), o partido do governo e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), oposição consentida. A intervenção do governo nas instituições da sociedade civil funcionou através das tentativas de tutela das organizações estudantis, através da Lei Suplicy (Flávio Suplicy Lacerda foi Ministro da Educação do Governo do presidente Castelo Branco) e ainda a Lei de Imprensa (1967) que limitou a função política da imprensa controlando a divulgação de informações através da censura.

Os governadores eleitos indiretamente (AI-2, 1965) passaram a nomear os prefeitos das capitais e dos municípios considerados estratégicos, localizados em área de Segurança Nacional. O Ato Institucional nº 3 (AI-3, 1966) outorgou ao presidente da República o poder de intervir nos estados. A perda da autonomia completou-se no governo do presidente Costa e Silva com o ministro Delfim Neto controlando a transferência de impostos da União para os estados e municípios.

Com a centralização do poder, a sociedade civil foi submetida aos métodos e objetivos militares. No governo da presidente Castelo Branco foi criado o Serviço Nacional de Informações (SNI) que sob a direção do general Golbery do Couto e Silva, estendeu uma rede de informações em todos os órgãos administrativos do governo, na área militar e no movimento operário e estudantil. O SNI ao lado do Conselho de Segurança Nacional do Estado-Maior das Forças Armadas (EMFA) e do Alto Comando das Forças Armadas passou a dar assessoria ao presidente da República nas decisões sobre o planejamento, submetido ao rígido estilo militar. Houve também a subordinação das forças militares estaduais ao comando militar federal, o que significou a perda de poder dos governadores dos estados.

A justiça militar passou a dominar a justiça civil desde o AI-2 (1965), uma vez que civis acusados de crimes contra a Segurança Nacional deveriam ser julgados por tribunais militares. A Lei de Segurança Nacional promulgada em



1967 responsabilizava todo cidadão pela Segurança Nacional.<sup>289</sup> Com o AI-5 em 1968, consolidou-se o Estado de Segurança Nacional, que atribuía ao presidente da República poderes para decretar por tempo indeterminado, o estado de sítio, o recesso do Congresso, a intervenção nos estados, a suspensão de direitos políticos e as cassações de mandatos:

«Art 3º - O Presidente da República, no interesse nacional, poderá decretar a intervenção nos Estados e Municípios, sem as limitações previstas na Constituição.

Parágrafo único - Os interventores nos Estados e Municípios serão nomeados pelo Presidente da República e exercerão todas as funções e atribuições que caibam, respectivamente, aos Governadores ou Prefeitos, e gozarão das prerrogativas, vencimentos e vantagens fixados em lei».<sup>290</sup>

O AI-5 suspendia o *habeas-corpus* para crimes contra a Segurança Nacional e inibia a ação judicial contra qualquer ação praticada com os poderes que este ato conferia:

«Art 10 - Fica suspensa a garantia de habeas corpus, nos casos de crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular.

Art 11 - Excluem-se de qualquer apreciação judicial todos os atos praticados de acordo com este Ato institucional e seus Atos Complementares, bem como os respectivos efeitos».<sup>291</sup>

Configurou-se então, um conjunto de procedimentos, órgãos, instituições e funções militares que seria responsável pela definição dos aspectos mais relevantes do processo político pós-64. A partir disso, o governo sofisticou seus órgãos de informação, repressão e tortura, a face obscura do período do Milagre Brasileiro.

---

<sup>289</sup> Conferir [www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao.htm](http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao.htm)

<sup>290</sup> Conferir [www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao.htm](http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao.htm)

<sup>291</sup> Loc. cit.

A consolidação do sistema político fechado deu-se em meio a conflitos e lutas político-ideológicas que envolveram tanto a sociedade civil quanto as Forças Armadas, nos quais se configuraram oposições ao regime militar. O conflito que trouxe maiores conseqüências para os rumos da ditadura foi o intramilitar.

Na disputa pela supremacia no processo político intramilitar, três tendências poderiam ser identificadas: 1) os militares sob a influência da ESG, articulados com o IPES-IBAD; 2) os escalões intermediários que tinham como representantes alguns generais da chamada «linha dura»; 3) generais que denunciaram os aspectos considerados antidemocráticos do regime (uma tendência isolada).<sup>292</sup>

Estas tendências eram igualmente anticomunistas e propunham a permanência dos militares no poder além de medidas mais autoritárias. Neste conflito, a linha dura obteve sucesso desde 1964 e os antigos aliados parlamentares deixaram de participar das decisões políticas. O suporte político-parlamentar que mantinha o funcionamento do Congresso foi tentado com base num dos partidos mais atuantes no golpe de 64, a União Democrática Nacional (UDN), sob a liderança de Carlos Lacerda, governador do estado da Guanabara e um dos virtuais candidatos à sucessão presidencial em 1965. Com a prorrogação do mandato do presidente Castelo Branco, esta sustentação foi desagregada.

Os ex-aliados começaram a criticar a política econômica recessiva e o favorecimento do capital estrangeiro. Com o fechamento do regime através do AI-2 e do AI-3 que extinguiu os partidos políticos, as eleições para presidente e governador passaram a ser indiretas, consolidando desse modo o afastamento de muitos políticos, até mesmo os que haviam apoiado o golpe. Em 1966, Carlos Lacerda articulou-se aos seus outrora inimigos que estavam no exílio (João Goulart e Juscelino Kubitschek) lançando a Frente Ampla que atuou até meados de 1968, quando foi proibida.

A grande imprensa que havia apoiado o golpe de 64, começou a denunciar as violências e as torturas, como o jornal *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, que passou em seguida a criticar os aspectos autoritários que o regime militar estava revelando e por isso, foi atingido pela censura. A Igreja, cuja cúpula

---

<sup>292</sup> DUTRA, E. Op. Cit. 1963.

brasileira apoiara o golpe, sofreu um processo de reformulação, como resultado do Concílio do Vaticano II (1962) e da Conferência de Medellín (1968), posicionando-se contra a Lei de Segurança Nacional.

A oposição era constituída por segmentos pertencentes à classe média intelectualizada, pelos partidos de esquerda, pelos setores do movimento estudantil e operário além dos setores da Igreja. Os setores de esquerda que haviam participado dos movimentos de cultura popular no governo de João Goulart foram impedidos de atuar junto às classes populares. A produção cultural de protesto recolheu-se às salas de espetáculo. A juventude intelectualizada deste período era anticapitalista e contestadora, chegando a envolver-se em diversas formas de luta contra a ditadura, sendo responsável pela oposição mais radical que se fez ao regime militar.

Os partidos de esquerda passaram por um período de lutas internas político-ideológicas, que resultaram em cisões, surgindo daí diversas organizações. Nestas lutas sobressaíram as críticas ao Partido Comunista Brasileiro que continuava a defender a revolução pacifista em duas etapas, uma democrática e outra socialista. Definiam a etapa democrática contra o imperialismo e a mesma política de aliança com a chamada burguesia nacional. Todas as outras organizações optaram pela luta armada nos moldes da Revolução Russa, Maoísta ou Cubana.

A grande maioria aderiu ao modelo cubano, caracterizado pela Teoria do Foco Revolucionário, que defendia a passagem direta ao socialismo. Nesta linha de atuação, destacou-se a Ação Libertadora Nacional, fundada por Carlos Marighella. Outro modelo que defendia a formação de um exército guerrilheiro sob o comando de um partido marxista-leninista foi o Partido Comunista do Brasil. Os jovens militantes eram atraídos pela influência de Che Guevara e pelos movimentos guerrilheiros que floresciam no continente latino-americano.

A fé revolucionária foi fortalecida mesmo após a morte de Che Guevara nas serras da Bolívia em 1967. Também a luta heróica do povo vietnamita tornara-se um poderoso estímulo para a militância. O movimento estudantil teve um papel importante na constante oposição ao governo, apesar do controle sobre os diretórios acadêmicos, das perseguições e prisões de estudantes e da violência policial nas manifestações públicas.

Em 1968, o movimento estudantil destacou-se, agrupando várias organizações em oposição à ditadura militar. Suas manifestações de protesto no Brasil contra o regime militar foram violentamente reprimidas, provocando reações em outros setores contra a agressão policial. Uma destas situações marcou o início do ano letivo. Em março, para dissolver uma manifestação de protesto dos estudantes da Frente Unida dos estudantes do Calabouço (Calabouço era o nome de um restaurante mantido pelo Ministério da Educação no centro do Rio de Janeiro), a Polícia Militar entrou atirando e matou um estudante secundarista de dezoito anos, Edson Luís de Lima Souto.

No dia seguinte (29 de março), o enterro foi acompanhado por cerca de cinquenta mil pessoas e as manifestações de protesto contra a violência policial ocorreram em todo o país. Mesmo assim, a Polícia Militar repetiu a agressão no dia da missa de sétimo dia, na Igreja da Candelária no Rio de Janeiro. Nos meses seguintes, em todas as universidades os estudantes se organizaram reivindicando mais vagas, mais verbas, analisando e criticando os currículos e a relação professor-aluno, além de buscar o diálogo entre as autoridades universitárias e o Ministério da Educação e Cultura.

Sucediam-se greves, ocupações e passeatas sempre reprimidas pela polícia. A denúncia do imperialismo ampliou-se com os protestos contra a Guerra do Vietnã. Em 20 de junho, os estudantes da Universidade Federal do Rio de Janeiro foram espancados ao saírem de uma assembléia.<sup>293</sup> No dia seguinte, uma manifestação de protesto no centro da cidade transformou-se numa luta entre a polícia e os estudantes com a população. Este dia foi chamado de Sexta-Feira Sangrenta. Ao lado dos estudantes que lideraram a Passeata dos Cem Mil, estavam artistas, intelectuais, parlamentares, padres da Igreja Católica e setores da classe média. Neste evento, os manifestantes exibiam cartazes com os seguintes dizeres: «Abaixo a Ditadura», ou «O povo unido jamais será vencido». A imprensa escrita destacou a ordem com que correu a manifestação:

«Não só os estudantes marcharam. Foi todo o povo, num movimento que se estendeu das 10 às 17 horas. A polícia não compareceu. A ordem foi total. Uns poucos agentes do DOPS,

---

<sup>293</sup> HOLLANDA, H. B de; GONÇALVES, M. A. Op. Cit., 1982.

em atitude de provocação, foram isolados e após afugentados pelos manifestantes. Vladimir Palmeira e Elinor Brito - que estavam sendo caçados - falaram em todo o trajeto. Havia mais de cem mil pessoas desfilando; um número muitas vezes maior aplaudindo. A bandeira mais alta, na concentração final - foto acima - era a do Centro Acadêmico Édson Luís de Lima Souto. O Sr. Negrão de Lima congratulou-se com os jovens e soltou a frase: - Foi uma goleada. O presidente Costa e Silva mandou liberar verbas para as universidades federais, o que representou a primeira vitória dos estudantes brasileiros. Mais de cem mil pessoas - estudantes, representantes sindicais, professores, padres e freiras - participaram da manifestação de ontem que - sem intervenção policial - transcorreu em perfeita ordem, embora os discursos fossem freqüentes e as faixas conduzidas exigissem, entre outras coisas, a libertação dos jovens presos, em movimentos anteriores».<sup>294</sup>

Diante destes acontecimentos o presidente Costa e Silva exclamou: «Não permitirei que o Rio de Janeiro se transforme numa nova Paris»,<sup>295</sup> fazendo uma alusão ao Maio Francês. A propósito da solidariedade entre estudantes e operários na greve de Osasco (SP), o ministro do trabalho Jarbas Passarinho alertava: «O Tietê não é o Sena.»<sup>296</sup> Outras semelhanças com o Maio Francês podiam ser reconhecidas na atuação do movimento operário. As manifestações grevistas só voltaram a ocorrer em 1978, quando um novo sindicalismo surgiu em São Paulo.

Os conflitos entre diversos setores da sociedade civil e os militares aumentaram durante 1968. A esquerda armada, representada pela Ação Libertadora Nacional e pela Vanguarda Popular Revolucionária, manteve-se atuante realizando ações com o objetivo de obter armas e dinheiro para a guerrilha. O conflito entre a Igreja e o regime militar também se aprofundou. Um

---

<sup>294</sup> WEGELIN, J.M. in:<http://www.uol.com.br/rionosjornais/index.html>.

<sup>295</sup> WEFORT, F. Participação e Conflito Industrial: Contagem e Osasco 1968. São Paulo: Cebrap, 1972, cad. 5.

<sup>296</sup> Ibidem.

documento produzido pela Conferência Nacional de Bispos do Brasil revelou que o conflito era político e ideológico. A direita católica uniu-se ao movimento reacionário Tradição, Família e Propriedade (TFP) combatendo a «infiltração comunista no clero», além de incentivar organizações paramilitares e suas ações terroristas.<sup>297</sup>

Organizações de direita como o Comando de Caça aos Comunistas, o Movimento Anticomunista e a Frente Anticomunista, além dos atentados às peças teatrais *Roda Viva* e o *Burguês Fidalgo*, bem como a explosão no Teatro Opinião no Rio de Janeiro, desencadearam a revolta entre os universitários da Universidade Mackenzie e da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, em outubro de 1968.

Na área militar houve manifestações de jovens oficiais que criticavam a formação profissional dos militares e as medidas enérgicas contra os cidadãos considerados subversivos. O conflito entre os militares foi evidenciado quando ocorreram denúncias do caso PARA-SAR, uma unidade de pára-quedistas da Aeronáutica destinada a salvamentos na selva, que foi utilizada para a repressão e eliminação dos opositores do regime. O brigadeiro João Paulo Burnier, chefe do Serviço de Informações da Aeronáutica, usava esta unidade para executar planos como a «operação mata estudante», além de outros planos para matar personalidades políticas, explodir um gasômetro e destruir uma represa no Rio de Janeiro, colocando a responsabilidade sobre os comunistas.<sup>298</sup>

A oposição parlamentar no MDB (Movimento Democrático Brasileiro) acusou o governo militar através de denúncias sobre a violência policial, a ocupação da Amazônia pelo capital estrangeiro e a evasão de cientistas do país, entre outras. Com o Ato Institucional nº 5, o Congresso Nacional foi fechado e iniciou-se a «operação arrastão»: além da censura na imprensa, houve a prisão, tortura e morte de jornalistas, artistas, intelectuais, estudantes, operários, padres e políticos.

Para a esquerda, qualquer mobilização de massa tornou-se impossível, restando apenas a clandestinidade e a luta armada. Em 1969, o Poder Executivo intervinha no Superior Tribunal Federal e no Superior Tribunal Militar, submetendo cidadãos civis aos tribunais militares. Em agosto de 1969 aconteceu

---

<sup>297</sup> VENTURA, Z. 1968: *O Ano que não Terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

<sup>298</sup> VENTURA, Z. Op. cit. p. 209.

um novo golpe: com a doença do presidente Costa e Silva, o vice-presidente Pedro Aleixo não assumiu a presidência, que foi ocupada por uma Junta formada por três ministros militares. Esta Junta assumiu o governo em setembro, no momento em que o embaixador Charles Elbrick foi seqüestrado no Rio de Janeiro por uma ação conjunta da Aliança Libertadora Nacional e do MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro). O embaixador foi solto em troca da libertação de quinze presos políticos que foram para o México exilados.<sup>299</sup>

Após este acontecimento, a Junta Militar editou uma nova Lei de Segurança Nacional, com o objetivo de combater a luta armada e controlar a imprensa, além de dois novos Atos Institucionais (13 e 14) que estabeleceram a pena de banimento para brasileiros considerados «perigosos» à Segurança Nacional e a pena de morte. Em novembro de 1969, o comandante do «Esquadrão da Morte» (grupo de policiais que prendiam, torturavam e assassinavam presos comuns) delegado Sérgio Fleury executou, numa emboscada em São Paulo, o dirigente político mais procurado da esquerda armada, Carlos Marighella.<sup>300</sup>

Com o AI-17, os conflitos entre os diversos escalões militares foram contidos, através dos poderes atribuídos à Junta Militar para punir os militares que atentassem contra a «coesão das Forças Armadas». Um acordo entre os generais permitiu ao Alto Comando das Forças Armadas escolher para a Presidência da República o general Emílio Garrastazu Médici, para o período de 1969 a 1974.

O governo do general Médici representou o auge do terrorismo de Estado. Neste período ocorreram muitas denúncias sobre tortura, invasões de domicílios, assassinatos e desaparecimentos.<sup>301</sup> Os instrumentos repressivos estavam mais sofisticados e buscavam uma eficiência maior. Em junho de 1969 surgiu a Operação Bandeirantes (OBAN), entidade não reconhecida oficialmente pelas autoridades militares que funcionava com o apoio de empresários nacionais e verbas multinacionais. Formada por membros do Exército, Aeronáutica, Marinha, além da Polícia Estadual, Polícia Civil, Força Pública e Guarda Civil, a OBAN praticou tortura e assassinatos.

---

<sup>299</sup> GABEIRA, F. *O que é isso, Companheiro*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

<sup>300</sup> BICUDO, H. *Meu Depoimento sobre o Esquadrão da Morte*. São Paulo: Comissão Justiça e Paz, 1976.

<sup>301</sup> BRASIL Nunca Mais. Petrópolis: Vozes, 1983.

A ação da OBAN foi tão eficiente, que inspirou a criação do Departamento de Operações Internas - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODIS) em 1970, sob o comando do Exército. A ação da OBAN e do DOI-CODIS praticada em dois anos consecutivos liquidou com a esquerda armada, que já apresentava sinais de esgotamento. Depois disso, os órgãos de repressão voltaram-se para as organizações de esquerda que não haviam optado pela teoria do foco revolucionário.

As torturas e assassinatos perduraram nos governos militares seguintes. A tortura foi uma ação sistemática das Forças Armadas e o Estado de Segurança Nacional foi de fato um Estado terrorista, que adotou a tortura, o assassinato, o desaparecimento de presos políticos, como estratégias para eliminar qualquer oposição. A violação dos direitos humanos foi parte integrante da estrutura de manutenção do poder. Tais acontecimentos levaram diversos artistas a aproximarem seu fazer artístico dos anseios da resistência civil.



### **3.2. A situação das artes plásticas no Brasil: de 1922 à década de 60**

Após o movimento modernista lançado pela Semana de 22, a arte brasileira sofreu mudanças estruturais, principalmente por causa de sua ruptura formal e ideológica com o academismo. Estas mudanças ocorreram dentro de um conjunto de profundas modificações sociais. Em algumas décadas, a escravatura havia sido abolida, a República fora proclamada, a imigração crescera, as indústrias surgiam e as cidades se modernizavam. O Modernismo seria a expressão deste novo Brasil e o objetivo de artistas e intelectuais neste momento seria o de colocar a cultura brasileira coerente com a nova época, além de torná-la um instrumento de conhecimento efetivo do próprio país. Existiu no Modernismo brasileiro uma tensão permanente entre forças antagônicas: entre a ruptura e a continuidade e entre a interiorização e a internacionalização.

Na primeira fase do Modernismo destacaram-se artistas como Anita Malfatti, Lasar Segall, Victor Brecheret, Emiliano Di Cavalcanti, Rego Monteiro e Tarsila do Amaral. Todos receberam de algum modo influências estéticas do Expressionismo, do Cubismo, do Fovismo e do Construtivismo, tendências que iniciaram o processo de ruptura com o naturalismo da arte acadêmica. Procuravam misturar estas tendências através de um viés nacionalista, característica marcante desta fase, pois os artistas sentiam-se acometidos por um sentimento de brasilidade. Em 1917, Anita Malfatti já havia incorporado em suas obras alguns princípios básicos da arte moderna, pois o modo como estabeleceu a composição pictórica, utilizando a deformação sistemática no desenho e o uso simbólico das cores, já demonstrava uma percepção expressionista.

Nos anos 30, o Modernismo entrou em sua segunda fase, marcada pelo engajamento social e pela militância política. A crise econômica internacional afetou o Brasil e com isso o movimento operário em São Paulo. O artista mais representativo deste período foi Cândido Portinari. Influenciado pelo Muralismo Mexicano, pelo Expressionismo e pela ideologia socialista, este artista ganhou prestígio internacional e foi o que mais recebeu encomendas governamentais. Posteriormente na década de 40, Portinari seria a figura central da arte moderna

brasileira: surgiram expressões como «portinarismo» e «antiportinarismo»,<sup>302</sup> que serviam para identificar trabalhos de jovens artistas naquela época.

A arte brasileira das décadas de 30 e 40 foi marcada pelo bucolismo e pelo lirismo suburbano. Surgiram neste momento vários grupos, geralmente oriundos de uma classe média pobre, muitos deles emigrantes que se reuniam em salas, porões e sótãos para dividir as despesas com o aluguel e o pagamento dos modelos vivos nas seções de desenho. Como trabalhavam durante toda a semana em profissões diretamente ligadas às artes e ofícios, reuniam-se à noite e nos finais de semana para exercitar o desenho e a pintura. Com dificuldade de acesso ao ensino oficial ou em oposição a ele, eram em sua maioria autodidatas. Discutiam questões técnicas e estéticas e muitas vezes convidavam críticos de arte para conferências e debates.

Estes grupos artísticos atuavam paralelamente aos acontecimentos vanguardistas. A Família Artística Paulista, liderada por Paulo Rossi-Osir e Waldemar da Costa, contou com a participação de vários artistas (Alfredo Volpi, Aldo Bonadei, Anita Malfatti, Arnaldo Barbosa, Bruno Giorgi, Carlos Scliar, Clóvis Graciano, Ernesto De Fiori, Francisco Rebolo, Fulvio Pennacchi, Hugo Adami e Mario Zanini) dentre os quais estavam alguns membros do Grupo Santa Helena. Embora absorvendo a contribuição do Modernismo, a Família Artística Paulista não rompeu com a tradição pictórica, preocupando-se com o ofício e com a pesquisa técnica, características da produção de seus artistas. Segundo Paulo Mendes de Almeida:

«A Família Artística Paulista veio afirmar uma louvável crença na imprescindibilidade do *metier*, da apuração dos elementos técnicos e formais da arte de pintar, o que significou um poderoso estímulo à formação de uma consciência profissional nos jovens artistas brasileiros, especialmente nos de São Paulo, e representou assim, e sem dúvida, um importante passo na evolução da arte moderna no país, entendida num sentido mais amplo.<sup>303</sup>»

---

<sup>302</sup> ZÍLIO, C. *A Querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

<sup>303</sup> ALMEIDA, P. M. de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva: Diâmetro Empreendimentos, 1976. (Debates, 133).

Para alguns críticos a Família Artística Paulista nasceu em 1937 contra o espírito mais aberto do Salão de Maio. Articulado por Quirino da Silva, Flávio de Carvalho e Geraldo Ferraz, em maio de 1937/1939, o Salão de Maio foi criado para exibir a produção dos artistas modernos, que não tinham então um espaço próprio de exposição. Flávio de Carvalho colaborou para a realização das duas primeiras mostras e foi o responsável pela terceira. No primeiro salão foram expostas obras de artistas brasileiros ou aqui residentes e de acordo com Frederico Moraes, acompanhando a mostra foram realizadas várias conferências como a de Flávio de Carvalho, denominada «O aspecto mórbido e psicológico da arte moderna». No segundo, destacou-se a produção de artistas ingleses surrealistas e abstratos como Ceri Richards, Ben Nicholson e Penrose. Do terceiro e último também participaram estrangeiros como Magnelli, Calder e Albers com obras predominantemente abstratas.

Dentre os artistas nacionais participantes dos salões, destacaram-se jovens artistas paulistas, embora também se fizessem presentes artistas radicados no Rio de Janeiro. Era grande o contraste entre a arte nacional ainda figurativa e as tendências já consagradas no exterior, colocando em evidência a necessidade de intercâmbio para renovar a produção artística e da crítica. Integraram o Salão de Maio: Alfredo Volpi, Anita Malfatti, Antonio Gomide, Cândido Portinari, Carlos Prado, Cicero Dias, Clóvis Graciano, Di Cavalcanti, Elisabeth Nobile, Ernesto De Fiori, Ester Bessel, Flávio de Carvalho, Francisco Rebolo, Fulvio Pennacchi, Gervásio Furest Muñoz, Gino Bruno, Guignard, Hugo Adami, Lasar Segall, Lívio Abramo, Lucy Citti Ferreira, Moussia, Nelson Nóbrega, Odette de Freitas, Orlando Teruz, Oswald de Andrade Filho, Oswaldo Goeldi, Quirino da Silva, Rossi-Osir, Santa Rosa, Tarsila do Amaral, Tommo Handa, Victor Brecheret, Vittorio Gobbis, Waldemar da Costa, Yolanda Mohalyi.<sup>304</sup>

Geraldo Ferraz que era defensor das correntes vanguardistas referiu-se aos artistas da Família e aos integrantes do Grupo Santa Helena em termos francamente pejorativos: «Eram os tradicionalistas, os defensores do carcamanismo artístico de Paulicéia, a morrer de amores pelos processos de

---

<sup>304</sup> *OS SALÕES: da Família Artística Paulista, de Maio e do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo*. Texto de Lisbeth R. Gonçalves. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1976. (Ciclo de Exposições de Pintura Brasileira Contemporânea).

Giotto e Cimabue». <sup>305</sup> Mário de Andrade criticava na Família «a falta de coragem de errar», mas ao mesmo tempo via no grupo «um florescimento excepcional da legítima técnica de pintar». <sup>306</sup>

O Grupo Santa Helena se formou com a instalação gradativa de ateliês de artistas no Palacete Santa Helena, na Praça da Sé em São Paulo. Este local tornou-se um ponto de encontro para sessões de modelo vivo, troca de idéias sobre arte e discussão de trabalhos e de soluções adotadas. Este grupo era formado por emigrantes ou descendentes de emigrantes (Alfredo Volpi, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Francisco Rebolo, Fulvio Pennacchi, Humberto Rosa, Manoel Martins e Mario Zanini) que exerciam profissões ligadas ao domínio técnico artesanal. A preocupação com a pesquisa técnica caracterizava o grupo, que se distanciava tanto do Academismo quanto do Modernismo da primeira geração. Registraram em suas obras a vida cotidiana da cidade e seus arredores e, para Alice Brill:

«É este registro da vivência paulistana de sua época - a busca de uma temática pictórica própria, dentro da realidade brasileira -, numa linguagem pictórica atualizada, que marca a contribuição mais importante destes artistas para a consolidação do Modernismo nas artes plásticas brasileiras dos anos 30 e 40». <sup>307</sup>

O Núcleo Bernardelli, fundado no Rio de Janeiro (1931-1942) por Edson Motta e integrado por Ado Malagoli, Bráulio Poiava, Bruno Lechowski, Bustamante Sá, Camargo Freire, Joaquim Tenreiro, José Gómez Correia, José Pancetti, Manoel Santiago, Milton Dacosta, Quirino Campofiorito, João José Rescala e Yoshiya Takaoka, nasceu em oposição à estrutura acadêmica da Escola Nacional de Belas Artes. Seus integrantes apoiavam a renovação do ensino de arte, o estímulo ao aperfeiçoamento técnico, visando à profissionalização do artista e à democratização do acesso ao Salão Nacional de Belas Artes.

<sup>305</sup> MORAIS, F. *Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX*. Apresentação Ernest Mange. 2. ed. rev. São Paulo: Itaú Cultural, 1991.

<sup>306</sup> ANDRADE, Mário de. Esta paulista família. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: IEB/USP, n. 10, p. 154-56, 1971.

<sup>307</sup> BRILL, Alice. *Mário Zanini e seu tempo: do Grupo Santa Helena às bienais*. São Paulo: Perspectiva, 1984. (Debates, 187).

Sem recursos financeiros, o grupo instalou-se em 1931 nos porões da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), de onde foi expulso em 1935, por pressão dos grupos acadêmicos. O Núcleo funcionava como um ateliê livre, tendo por orientadores Manoel Santiago e Bruno Lechowski nas aulas de Pintura e Desenho. A principal fase de atuação deste grupo estendeu-se até 1935, quando, pela falta de uma sede para desenvolver seus trabalhos, se iniciou a dispersão dos artistas que culminou com a extinção do Núcleo Bernardelli em 1942. Segundo Frederico Morais, estes artistas:

«Representavam, nos anos 30 e 40, a ala moderada do modernismo carioca e a criação de uma Divisão Moderna no Salão Nacional, em 1941, e dez anos mais tarde, o próprio desdobramento do Salão em dois (um só para arte moderna), pode ser computado como conquistas que resultaram da atuação do Núcleo Bernardelli».<sup>308</sup>

Estes grupos não tinham um programa comum com manifestos ou polêmicas vanguardistas. Na ausência de um manifesto estético, seguiam uma ética operária, defendendo a arte moderna num período de acirrado debate ideológico. Encontraram forte oposição dos artistas acadêmicos, que os consideravam herméticos futuristas. De fato, os acadêmicos sentiam-se ameaçados profissionalmente pelos integrantes de grupos dos anos 30, uma vez que estes começavam a disputar espaços como pintores, professores e restauradores de obras de arte. Os membros da Família Artística Paulista, do Núcleo Bernardelli e do Grupo Santa Helena também eram discriminados pelos modernistas da primeira fase, que os consideravam acadêmicos. A ação destes grupos foi fundamental na expansão do movimento modernista em outras cidades do país.

Após a consolidação da arte modernista durante os anos 30 e 40, a sociedade urbana tornou-se apta para apreciar a nova estética racional do Concretismo, na medida que se intensificou a industrialização nos anos 50. A partir de 1945 o modernismo brasileiro já estava implantado e as lutas contra o

---

<sup>308</sup> MORAIS, F. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982.

academismo oficial já não eram o fato mais importante. Neste momento, o debate acerca da vanguarda construtivista e da compreensão de seus conceitos estéticos tornou-se imprescindível.

Surgiu então uma nova geração de artistas, que procurou centralizar o debate artístico no campo teórico da arte moderna. Não se tratava de uma frente de artistas em torno de uma visão ampla da arte, característica da primeira fase do modernismo, mas da discussão de suas diversas concepções. Assim, o ano de 1945 marcou o início de um período que se prolongou até os primeiros anos da década de 50, quando a predominância da pintura pós-cubista e nacionalista foi substituída pela adoção do Abstracionismo.

Cansados da temática nacional, alguns artistas buscaram uma nova maneira de expressar a contemporaneidade. Em 1951, surgiram as principais manifestações de arte concreta no Brasil e estas não fizeram parte de um processo de evolução da arte moderna, mas sim como reação a ela. O ambiente artístico naquele momento era dominado pela figura de Cândido Portinari e num segundo plano, estavam Emiliano Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e José Pancetti. Estes artistas respondiam às necessidades ideológicas amplas, seguindo em busca de uma identidade nacional e voltando-se para o projeto da «brasilidade». Algumas obras destes artistas foram apropriadas como instrumento ideológico de setores políticos, que pretendiam discursar por meio de uma retórica social.

A possibilidade de criar algo novo causou uma grande repercussão no meio cultural e artístico. Surgiram novas formas de pensar e fazer arquitetura, música, literatura, teatro, cinema e artes plásticas. Com o surgimento do ciclo desenvolvimentista, houve a necessidade de liquidar com a herança do Brasil rural e provinciano, para torna-lo um país urbano. Este impulso cultural antiprovinciano estabeleceu, juntamente com o desejo de modernização, a importância de planejar, projetar e construir a arte.

O Concretismo no Brasil foi uma reação ao Modernismo e ao que ele significava. Havia naquele momento uma grande resistência por parte de artistas, críticos e intelectuais a qualquer influência da arte abstrata. O Modernismo havia se tornado uma tradição a ser defendida, pois não se concebia uma atividade cultural que não estivesse incumbida de representar o país, que carecia de uma imagem consolidada por ainda estar incerto de si mesmo.

Enquanto o primitivismo cubista e a deformação expressionista de índole social pareciam ajustar-se bem a esse programa de representação pictórica do país, imaginava-se que com a abstração, renunciar-se-ia a uma tradição. Ocorre lembrar que a primeira fase do modernismo também foi rejeitada e mal compreendida a princípio, porque rompeu com um sistema análogo de estilos oficiais. Artistas e críticos de arte que estavam alinhados à tradição modernista firmada no nacionalismo apresentaram resistência à arte abstrata e concreta por acreditar que esta colocaria de lado a preocupação social.

O Modernismo cumprira seu ciclo e as necessidades individuais e coletivas haviam mudado. Existia naquele momento, uma busca constante da arte não representativa, não metafórica, desvinculada de empirismo e tomada como um modo de conhecimento, com uma organização formal rigorosa. A arte deveria servir de modelo para a construção social, pois a cultura era considerada um fator de progresso da civilização. E este progresso significava a industrialização que todos pareciam desejar, mesmo que diferentes segmentos da sociedade tenham visto aí objetivos distintos.

O Concretismo abriu um espaço de discussão, onde a questão principal era a atualização da informação, mostrando a necessidade de pensar a modernidade desvinculada de regionalismos. Segundo Ronaldo Brito,<sup>309</sup> optar pela arte concreta nos anos 50 significava optar por uma estratégia cultural universalista e evolucionista. A arte concreta deve ser compreendida como parte do movimento abstracionista moderno, com raízes em experiências como a do grupo *De Stijl* (O Estilo), criado em 1917 na Holanda por Piet Mondrian (1872-1944), Theo van Doesburg (1883-1931), Gerrit Thomas Rietveld (1888-1964), entre outros.

A primeira vez que se fez um uso amplo e público do termo concreto, foi no título da revista *Art Concret* fundada por Theo van Doesburg em 1930. O manifesto em sua primeira página declarava:

- «1. A arte é universal.
2. A obra de arte já deve estar inteiramente concebida e formada na mente, antes de sua execução. Ela nada deve receber

---

<sup>309</sup> BRITO, R. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naif, 1999, p. 39.

de determinadas formas da natureza, da sensualidade e da afetividade. Desejamos eliminar o lirismo, as descrições, o simbolismo, etc.

3.O quadro tem de ser construído com elementos puramente plásticos, vale dizer, com planos e cores. Um elemento pictórico só tem como significado ele próprio, portanto, o quadro não tem outro significado senão ele próprio». <sup>310</sup>

Redigido em oposição a outras tendências abstratas, por exemplo, as professadas pelo grupo *Cercle et carré*, fundado em 1929 em Paris pelo crítico Michel Seuphor (1901-1999) e pelo pintor Joaquín Torres-García (1874-1949), o manifesto da arte concreta procurava afastar a arte de qualquer conotação simbólica.

A Arte Abstrata surgiu como uma medida de emancipação do trabalho artístico: uma afirmação de sua autonomia frente à realidade empírica, um reconhecimento de seu índice de abstração e possibilidade de formalização, necessários a todo o processo de conhecimento. A Abstração Lírica aproximou-se mais do mundo sensível e mítico, do plano romântico da inspiração; a Arte Concreta identificou-se com o racionalismo abstrato, buscando integrá-lo à ciência e à técnica no processo de transformação social.

Para Max Bill, a diferença entre Arte Concreta e Abstrata estava no fato de que esta última seria uma arte de transição. No seu entender, a Arte Abstrata seria um processo iniciado pelo Cubismo, em caráter experimental, cuja representação não estava desligada da natureza. Já a Arte Concreta seria uma realidade controlada e observada, onde os elementos como a cor, a linha e os planos, seriam utilizados na criação de campos de energia, de caráter bidimensional. A Arte Concreta seria definida como arte construída objetivamente e com estreita relação com problemas matemáticos: «A concreção de uma idéia, onde o processo criador inicia-se na imagem-idéia e culmina na imagem-

---

<sup>310</sup> Traduzido para o inglês em *Tradition of Constructivism*, por Stephen Bann (Londres, 1974, p.193). O manifesto foi assinado por Carlsmund, van Doesburg, Hélión, Tuttuindijian e Wantz.



objeto».<sup>311</sup>Desse modo, com os concretistas, a pintura vai se aproximar cada vez mais da arquitetura e dos relevos. Surgem pesquisas sobre percepção visual, sobre a teoria da *Gestalt* e a defesa da integração da arte na sociedade pela participação do artista nos vários setores da vida urbana, ênfases da *Hochschule für Gestaltung* (Escola Superior da Forma), fundada por Max Bill (1908-1994) em Ulm (1951), e que deu prosseguimento ao projeto Bauhaus.

O arquiteto alemão Walter Adolf Gropius (1883-1969) declarou em 1919, na inauguração da Bauhaus, que deveria ser criada uma nova guilda de artesãos, sem distinções de classe. Criada a partir da fusão da Academia de Belas Artes e da Escola de Artes Aplicadas de Weimar, a nova escola de artes aplicadas e arquitetura trouxe em sua origem a tentativa de articulação entre arte e artesanato. Ao ideal do artista-artesão defendido por Gropius, somava-se à defesa da complementaridade das diferentes artes sob a égide do *design* e da arquitetura. O termo por sua vez - literalmente «casa (*haus*) para construir (*bauen*)» - permitiu flagrar o espírito que conduziu o programa da escola: a idéia de que o aprendizado e o objetivo da arte ligava-se ao fazer artístico, o que evocava uma herança medieval de reintegração das artes e ofícios.<sup>312</sup>

A proposta de Gropius para a Bauhaus deixou entrever várias dimensões do projeto: estética, social e política. Havia um ideal utópico de sociedade civilizada e democrática, onde não haveria hierarquias, mas somente funções complementares. O trabalho conjunto, na escola e na vida, possibilitaria não apenas o desenvolvimento das consciências criadoras e das habilidades manuais, como também uma integração com a sociedade industrial moderna e seus novos meios de produção. A ligação mais efetiva entre arte e indústria coincidiu com a mudança da escola para Dessau, em 1925. Desenvolviam-se pesquisas formais com atenção às características específicas dos diferentes materiais: a madeira, o vidro e os metais. Defendia-se a idéia de que a forma artística derivava de um método previamente definido que levava à correspondência entre forma e função. Data desse período o desenvolvimento de uma série de objetos, desde mobiliário, tapeçaria, luminárias que seriam produzidos em larga escala, como as cadeiras e mesas em aço tubular criadas por

---

<sup>311</sup> Sobre Max Bill ver GULLAR, F. *Etapas da Arte Contemporânea*. São Paulo: Nobel, 1985, p.217.

<sup>312</sup> CARMEL-ARTHUR, J. *Bauhaus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

Marcel Breuer e Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) e produzidas pela Standard Möbel de Berlim e pela Thonet.<sup>313</sup>

Do corpo docente fizeram parte, dentre outros, Johannes Itten (1888-1967), Theo van Doesburg (1883-1931), Wassily Kandinsky (1866-1914), Paul Klee (1879-1940), László Moholy-Nagy (1894-1946), Marcel Breuer, Hannes Meyer (1889-1954), Mies van der Rohe, Oskar Schlemmer (1888-1943) e Joseph Albers (1888-1976), sendo que a diversidade dos colaboradores foi responsável pelo contato direto da Bauhaus com diferentes tendências da arte europeia, tais com o Construtivismo russo, com o grupo *De Stijl* (O Estilo) e com os adeptos do movimento de pintura alemã *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade). Em 1928 Walter Gropius saiu da direção da escola e foi substituído pelo arquiteto suíço Hannes Meyer. Em 1930, diante das pressões do nazismo sobre Meyer, a escola passou à direção do arquiteto Mies van der Rohe. Em 1933, a Bauhaus foi oficialmente fechada por determinação dos nazistas.<sup>314</sup>

A emigração dos professores da escola foi um aspecto importante na difusão das idéias da Bauhaus pelo mundo todo. Nos Estados Unidos, para onde se dirigiu boa parte dos professores (Gropius, Moholy-Nagy, Breuer, Bayer, Mies van der Rohe e outros), surgiu a Nova Bauhaus em Chicago (1937-1938) e o TAC (*Architectes's collaborative*), escritório de arquitetura criado por Gropius em 1945, quando foi professor em Harvard. As influências da Escola Bauhaus foram de grande impacto no campo das artes plásticas e é possível pensar no choque que as obras de Max Bill (1908-1994) causaram na década de 1950, por meio das quais certos princípios da Bauhaus atingiram o Concretismo brasileiro. Max Bill foi o principal responsável pela entrada desse conceito na América Latina, sobretudo na Argentina e no Brasil, no período após a Segunda Guerra Mundial. A exposição do artista em 1951 no Masp e a presença da delegação suíça na 1ª Bienal Internacional de São Paulo, no mesmo ano, abriram as portas do país para as novas tendências construtivas, que seriam amplamente exploradas a partir de então. Os prêmios concedidos à escultura *Unidade tripartida* de Max Bill e à tela *Formas* de Ivan Serpa (1923-1973)<sup>315</sup> na 1ª Bienal, realizada no Museu de Arte

---

<sup>313</sup> FRAMPTON, K. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

<sup>314</sup> ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 271.

<sup>315</sup> PÁSCOA, L.V.B. *Ivan Serpa: poética e trajetória (1947 – 1973)*. São Paulo: Pontificia Universidade Católica, 1997. (Dissertação de Mestrado)

Moderna de São Paulo, MAM/SP, constituíram sintomas da atenção despertada pelas novas linguagens pictóricas.

O impacto das representações estrangeiras na Bienal se relaciona com as modificações verificadas na sociedade brasileira. Nas artes visuais, a criação dos museus de arte e de galerias favoreceu a experimentação concretista nos anos 50, com o anúncio das novas tendências não-figurativas. A I Bienal Internacional de São Paulo em 1951 foi criada pelo mecenas Francisco Matarazzo Sobrinho e realizada com a curadoria de Lourival Gomes Machado e Sérgio Milliet, proporcionando o conhecimento das mais novas tendências artísticas internacionais. Praticamente todas as tendências e movimentos da Arte Moderna, do princípio do século até aquela época, estavam dignamente representados: o Cubismo, o Expressionismo, o Futurismo, o Construtivismo, a Abstração Lírica, Gestual ou Geométrica, o Expressionismo Abstrato e a Arte Concreta.

Organizada primeiramente no Pavilhão do Trianon na Avenida Paulista, transferiu-se para o Parque Ibirapuera (1953) em sua segunda edição, quando foram abordadas em salas especiais as vanguardas européias numa mostra sem precedentes históricos no Brasil: Paul Klee (1879-1940), Pablo Picasso (1881-1973), Piet Mondrian (1872-1944), Edvard Munch (1863-1944), Walter Adolf Gropius (1883-1969), entre outros. Revestida de um caráter internacionalista, adotando como modelo a Bienal de Veneza, gerou muitas polêmicas ao promover o contato e o confronto da produção artística nacional com artistas pertencentes às vanguardas contemporâneas, tais como Max Bill, Alberto Magnelli (1888-1971), Alfred Manessier (1911-?), Fernand Léger (1881-1955), Alexander Calder (1898-1976), por exemplo.

Nos anos 50 e 60, a Bienal deu prioridade para a abstração. Transformada em fundação (1962), desvinculou-se do MAM/SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo) e continuou sendo uma exposição de grande repercussão na América Latina. Dentre os artistas brasileiros integrantes da primeira edição de 1951, podemos destacar Alfredo Volpi (1896-1988), Antônio Bandeira (1922-1967), Danilo di Prete (1911-1985), Fayga Ostrower (1920-2001), Felícia Leirner (1904-1996), Frans Krajcberg (1921), Franz Weissmann (1911), Iberê Camargo (1914-1994), Ivan Serpa (1923-1973), Lygia Clark (1920-1988), Manabu Mabe (1924-1997), Marcelo Grassmann (1925), Maria Leontina (1917-1984), Maurício

Nogueira Lima (1930-1999), Milton Dacosta (1915-1988), Waldemar Cordeiro (1925-1973), Wega Nery (1912) e Yolanda Mohalyi (1909-1978).<sup>316</sup>

No campo das letras, o Concretismo preocupou-se com a compreensão da literatura em relação ao seu contexto social e sua produção. Assim como nas artes plásticas, o movimento concretista literário surgiu como uma proposta de renovação. Obras de James Joyce, Vladimir Vladimirovich (Maiakovski) e Ezra Pound, foram traduzidas e analisadas como comprometimento com as vanguardas internacionais. Os desdobramentos da arte concreta na poesia são evidentes em São Paulo pelo lançamento da revista *Noigandres*, em 1952, editada pelos irmãos Haroldo de Campos (1929-2003) e Augusto de Campos (1931) e por Décio Pignatari (1927).

Neste mesmo ano em São Paulo apareceu o Grupo Ruptura, cuja investigação estava firmada no conceito de pura visualidade da forma. Núcleo básico do grupo concretista paulista, o Grupo Ruptura, formado por Anatol Wladyslaw, Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Leopoldo Haar, Luís Sacilotto e Maurício Nogueira Lima, surgiu em torno da polêmica figura do pintor e crítico de arte Waldemar Cordeiro, que promoveu reuniões periódicas para o estudo do Abstracionismo, baseado nos pressupostos de Kandinsky, Mondrian e nas teorias da Gestalt.

Com uma exposição realizada no MAM/SP, o grupo lançou seu manifesto no qual se posicionava contra toda forma de pintura naturalista, assim como contra o «não-figurativismo hedonista».<sup>317</sup> Buscavam com uma obra de caráter geométrico, «a renovação dos valores essenciais da arte visual». Cordeiro, como teórico do movimento, preocupado com a função social da arte enfatizava a necessidade da integração do artista e do intelectual na produção industrial. Gabriela Wilder referindo-se aos integrantes do Grupo Ruptura diz que:

«O trabalho prático, artesanal, era para diversos deles apenas uma consequência, uma demonstração, o produto de uma

---

<sup>316</sup> 1ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 1951, São Paulo. *Catálogo*. São Paulo: MAM, 1951.

<sup>317</sup> WILDER, G.S. *Waldemar Cordeiro: pintor vanguardista, difusor, crítico de arte, teórico e líder do movimento concretista nas artes plásticas em São Paulo, na década de 50*. São Paulo: ECA/USP, 1982. (Dissertação de Mestrado).

idéia. O importante era ilustrar suas teorias, não vender pinturas. O importante era renovar, abalar as estruturas da política cultural vigente (...).»<sup>318</sup>

No Rio de Janeiro, por sua vez, alunos do curso de Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), tendo como teóricos os críticos Mário Pedrosa (1900-1981) e Ferreira Gullar (1930), formaram o Grupo Frente, em 1953. Fundado por Ivan Serpa (1923-1973), Aluísio Carvão (1920-2001), Carlos Val (1937), Décio Vieira (1922-1988), João José da Silva Costa (1931), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1929) e Vincent Ibberson, e ao qual aderiram em seguida Hélio Oiticica (1937-1980) e Cesar Oiticica (1939), Elisa Martins da Silveira (1912-2001), Emil Baruch, Franz Weissmann (1911), Abraham Palatnik (1928) e Rubem Ludolf (1932), o grupo concreto carioca estabeleceu a experimentação de todas as linguagens, ainda que no âmbito não-figurativo geométrico.

Apesar de ser formado predominantemente por artistas abstrato-geométricos, a liberdade de expressão proposta por Ivan Serpa permitia o ingresso de artistas de todas as linguagens, desde que não tivessem «compromisso com as gerações passadas».<sup>319</sup> Este fato provocou um grande debate entre os grupos e suas divergências conceituais sobre o Concretismo ficaram evidentes na Exposição Nacional de Arte Concreta (SP, 1956 e RJ, 1957), quando foram confrontados.<sup>320</sup>

Outros grupos também se destacaram no cenário artístico brasileiro nos anos 50. Em 1948, o pintor franco-romeno Sansom Flexor (1907-1971) mudou-se definitivamente para o Brasil e passou a se dedicar à arte abstrata. Em 1951 criou o *Atelier-Abstração*, formado por Alberto Teixeira (1925), Anésia Pacheco (1931), Charlotta Adlerová (1908-1989), Ernestina Karman (1915), Gisela Eichbaum (1920-1996), Jacques Douchez (1921), Leopoldo Raimo (1912), Norberto Nicola (1930) e Wega Nery (1912), onde ensinou a arte abstrata de princípios geométricos.

---

<sup>318</sup> Idem.

<sup>319</sup> COCCHIARALE, F.; GEIGER, A.B. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987. (Temas e debates, 5).

<sup>320</sup> Idem.

Propondo-se a excluir qualquer tentativa de interpretação das aparências do mundo,<sup>321</sup> os artistas do *Atelier* dedicavam-se à pesquisa dos aspectos de composição, tais como texturas e cromáticos do espaço pictórico, buscando alcançar relações de equilíbrio e harmonia no quadro através de uma rigorosa ordem aliada à sensibilidade. Em 1953, Flexor e seus alunos realizaram uma exposição em São Paulo e no mesmo ano, alguns integrantes do *Atelier* participaram da Bienal de São Paulo. Em 1954 e 1956, o grupo realizou exposições no MAM/SP e, em 1955, no Instituto Mackenzie. Após 1958, quando expôs na Galeria Rolland Arnelle, em Nova York, o grupo se dispersou e Flexor fundou o *Atelier-Abstração II* que durante seu pouco tempo de funcionamento realizou uma exposição na Associação Cristã de Moços em 1961.<sup>322</sup>

Fora do eixo cultural Rio de Janeiro-São Paulo, havia o Clube de Gravura Porto Alegre (1950/1956). Em 1948, na Europa, Carlos Scliar e Vasco Prado mantiveram contato com Leopoldo Mendez, dirigente do *Taller* de Gráfica Popular.<sup>323</sup> Essa associação de artistas mexicanos era engajada politicamente com a esquerda e serviu de modelo para o Clube de Gravura de Porto Alegre. Influenciados pelo realismo socialista,<sup>324</sup> seus membros buscaram produzir uma arte nacional correspondente aos anseios sociais, através da utilização de temáticas populares e regionalistas. De início, suas atividades visavam o financiamento da revista *Horizonte*, que circulou de 1951 a 1955 difundindo as posições ideológicas do grupo, dentre elas o combate ao Abstracionismo das primeiras bienais.

Para Carlos Scarinci,<sup>325</sup> o Clube de Gravura ampliou o público gaúcho de arte, e o intercâmbio com outros centros serviu para romper o isolamento

<sup>321</sup> LEITE, J. R. T. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

<sup>322</sup> LEITE, J. R. T. Op.cit., 1988.

<sup>323</sup> No México, sob a influência do Muralismo, foi criado em 1937, por Leopoldo Mendez, o *Taller* de Gráfica Popular - TGP. Com o apoio de David Alfaro Siqueiros (1896-1974), que então presidia o Sindicato de Pintores e Escultores, e segundo suas diretrizes, o TGP definiu-se como um centro de trabalho coletivo para a promoção funcional e o estudo dos diferentes segmentos da gravura, da pintura e dos meios de reprodução. Afirmando que a arte deve refletir a realidade social do seu tempo, requerendo a união do conteúdo e da forma realistas, o TGP colocou-se a serviço do povo, produzindo, além de gravuras, cartazes, panfletos, ilustrações, álbuns, calendários e cartilhas de alfabetização. O TGP procurou resgatar em seus trabalhos a cultura pré-colombiana, a gráfica de José Guadalupe Posada (1851-1913) e a experiência recente do Muralismo. Os artistas de maior destaque foram: Pablo Esteban O'Higgins, Luis Arenal, Ignacio Aguirre, Raul Anguiano, Angel Bracho, Alfredo Salce e Leopoldo Mendez. In: MORAIS, F. Op. Cit., 1991.

<sup>324</sup> MORAIS, F. Op. Cit., 1991.

<sup>325</sup> SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. (Documenta, 10).

cultural sulino. Diversas exposições foram promovidas no Brasil e no exterior. Fundado por Carlos Scliar e Vasco Prado, o Clube tinha como integrantes Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues e Glênio Bianchetti. O Clube de Gravura de Porto Alegre buscou certa integração entre outras regiões no âmbito artístico. Foram feitos alguns contatos com o Ateliê Coletivo do Recife e com artistas de outras regiões brasileiras.

Esta tendência neo-realista (vigente em Portugal) que também vigorou nos anos 50 passou a incomodar a vanguarda concretista, que por sua vez deparou-se com alguns equívocos, dentre eles a crença de que o subdesenvolvimento seria uma etapa a ser superada para alcançar o desenvolvimento. O cálculo político-econômico da vanguarda não possibilitou a compreensão do caráter estrutural do subdesenvolvimento, que estava integrado com o sistema capitalista, na medida em que o país se tornava cada vez mais dependente das economias centrais.

O Concretismo não levou em conta que não havia equivalência cultural entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos. No momento em que se percebeu o alinhamento com as tendências populistas, o Concretismo foi reformulado e fragmentou-se em outros grupos. Desse modo, a crise do Concretismo esteve relacionada à crise do desenvolvimentismo. A construção de Brasília foi o auge do Concretismo e ao mesmo tempo, desencadeou a sua crise. O projeto de construção de uma nova capital federal tinha lançado as bases para a idealização de uma nação desenvolvida com menos desigualdades sociais. O inovador projeto arquitetônico de Brasília, elaborado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, significou no plano simbólico a criação de uma nação moderna, apoiada na utopia da construção de uma nova sociedade. Neste sentido, Brasília foi o auge do desejo de modernização e da própria ideologia desenvolvimentista.

Ao perceber que o desejo utópico de modernização não correspondia à realidade do país, a ideologia desenvolvimentista começou a ser questionada e com isso a vanguarda concretista progressivamente perdeu seu prestígio, por estar alinhadas às tendências populistas. Os concretistas racionalistas defendiam a arte como uma realidade que poderia ser observada e controlada. Portanto seu objetivo não era documentar a crise do homem, mas construir uma nova realidade. Entre a

crise e a construção, o artista concretista optou por esta última. A realidade seria para ele o tudo por fazer, construir, trabalhar. Ao pensar a arte como a construção da realidade, Brasília despontou como o pináculo da cultura moderna e tecnológica. Porém, era uma cidade para ser contemplada e não habitada por aqueles que trabalharam em sua construção. Eis então a primeira questão com que o Concretismo foi confrontado.

O tecnicismo e o racionalismo utópico levou o movimento concretista a uma reformulação, na medida em que algumas questões estéticas e de caráter político haviam sido desprezadas. Assim, o movimento neoconcreto foi uma tentativa de reformulação do Concretismo. O tema fundamental deste movimento consistiu no privilégio dado à experiência como momento gerador da obra de arte; a subjetividade foi retomada no neoconcretismo como reação ao racionalismo exacerbado. Fundamentada na teoria da fenomenologia da percepção, utilizando elementos da linguagem geométrica, a arte neoconcreta desprezou as regras de composição entre forma, cor e espaço, mostrando a preocupação com um novo espaço que não estaria limitado ao suporte do quadro. Tais características da obra neoconcreta mostraram a influência recebida da arte-processo, dissidente da arte *povera* e do *happening*, algumas das tendências que assinalaram os anos 60.

O contexto violento e sem perspectiva de melhorias foi decisivo para os rumos do meio artístico-cultural nos anos 60. No panorama artístico, este período foi marcado pela intensa velocidade dos movimentos artísticos associada à multiplicação dos meios expressivos e das formas de suporte da arte, além do retorno à figuração e abandono gradual do Abstracionismo (tanto o geométrico quanto o informal).

Em 1965, os artistas voltaram a se agrupar sob o impulso das novas tendências mundiais: a *Pop-Art* e a Nova Figuração. A *Pop-Art* foi uma das tendências mais representativas da década de 60. Surgiu na Inglaterra, mas foi amplamente difundida entre os norte-americanos. Este movimento foi influenciado pelas colagens dadaístas e pelos objetos surrealistas, pretendendo valorizar a mitologia do cotidiano urbano. O termo *Pop-Art* foi empregado pela primeira vez em 1955 pelo crítico inglês Lawrence Alloway, a propósito das obras de um grupo de artistas londrinos reunidos no *Institute of Contemporary Arts*. Esta tendência pode ser definida como arte popular, cuja temática era o folclore urbano: a publicidade, meios de comunicação de massas, consumo, mitos



modernos, dotados de poderes sobrenaturais proporcionados pela ciência e pela técnica (políticos, atrizes, personagens de histórias em quadrinhos, cantores, entre outros).

Sua primeira manifestação pública data da exposição do norte-americano Jasper Johns, nas Galeria Castelli em New York (1958). Este artista explicava suas obras como resultado de sonhos e o processo técnico que utilizava eram as colagens com teor fantástico e satírico na interpretação da vida urbana nos Estados Unidos. Inicialmente este movimento recebeu a denominação de Neo-Dadaísmo pela identidade com as apropriações de objetos (*ready-made*), próprias do Dadaísmo. Na essência, a *Pop Art* não inovou mais que o Dadaísmo. Os artistas da *Pop-Art* inspiraram-se no cotidiano das grandes cidades norte-americanas, caracterizadas pela presença da ação dominante da tecnologia industrial. Por desenvolver colagens e montagens com objetos díspares e inesperados, juntamente com elementos fotográficos, pictóricos, escultóricos e arquitetônicos, ao lado das novas tintas sintéticas industriais, este movimento recebeu ainda as denominações de *combine-painting* (pintura combinada) ou *art d'assemblage* (arte de agregação ou conjugação). Com a apropriação dos objetos, a *Pop-Art* despertou o interesse pelo novo realismo.

Procurando representar o *kitsch*,<sup>326</sup> a mediocridade da sociedade de consumo, a *Pop-Art* foi considerada pelo crítico de arte Pierre Restany o segundo estilo nacional norte-americano (o primeiro estilo nacional foi o Expressionismo Abstrato da década de 50), «emanação direta do folclore urbano, da civilização industrial e do *american way of life*».<sup>327</sup> Seus principais representantes foram Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Larry Rivers, Claes Oldenburg, Andy Warhol, James Rosenquist e Roy Lichtenstein.

A *Pop-Art* não foi a única manifestação vinculada à volta da figuração e à crítica da sociedade de consumo. Na Europa, particularmente na Escola de Paris, como também na Itália e na Inglaterra, emergiram propostas contrárias a abstração geométrica e ao Informalismo. O *Nouveau Realisme* e a *Nouvelle Figuration* na França e a *Nuova Figurazione* na Itália, foram testemunhas de que a arte se relacionava cada vez mais à realidade do momento. A retomada da

---

<sup>326</sup> Entende-se por Kitsch, o objeto ou estilo que, simulando obra de arte é apenas imitação de mau gosto para desfrute de um público que alimenta a indústria de cultura e de consumo.

<sup>327</sup> RESTANY, Pierre. *Os Novos Realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.133.

figuração foi essencialmente urbana, expressando o conteúdo da sociedade de consumo, apropriando-se de linguagens dos meios de comunicação massiva. O tratamento da figura, após o declínio da abstração geométrica e informal, oscilou entre o campo crítico (nova figuração, figuração narrativa) e a neutralidade ideológica (na verdade apenas aparente: *pop art*, hiper-realismo).

O Novo Realismo consistiu no deslocamento dos objetos de sua finalidade lógica na vida prática, para serem revestidos de valores plásticos e composicionais, suscitando no espectador várias associações de idéias. Violência, furor e desgosto sexual, humor negro e sátira social são alguns temas abordados. Este movimento foi criado e liderado por Pierre Restany em Milão e Paris, a partir de 1960, com o objetivo de perceber a realidade em si e não através do prisma de uma emoção, introduzindo a sociologia como estado fundamental para a comunicação entre artista e receptor da obra de arte. O meio de expressão fundamental do Novo Realismo francês é a *assemblage*, que se estende da simples colagem às instalações ou cenários para *happenings*. Pierre Restany realizou, em 1965, a mostra denominada «Homenagem a Nicephore Niépce», cobrindo pesquisas que se desenvolviam na Europa com processos fotográficos: retículas, tipografias, transposições fotográficas sobre tramas e telas emulsionadas. A exposição, da qual participaram artistas como Alain Jacquet, Yves Klein e Niki de Saint-Phale deu origem ao movimento *Mec-Art* (arte mecânica).<sup>328</sup>

A Figuração Narrativa foi um termo criado pelo crítico francês Gérard Gassiot-Talabot, um dos responsáveis pelas diretrizes estéticas deste movimento, que no aspecto formal abrangiam composições de grandes planos, panorâmicas, aproximações e decomposições. No aspecto social, havia uma ênfase política: «Sou um pintor que constata, logo, que contesta»,<sup>329</sup> afirmava Gérard Tisserand. Com os mesmos objetivos, surgiram em Madri os grupos *Crônica de la Realidad* e *Equipo Crônica*. Ainda em Paris, o crítico Michel Ragon utilizou a denominação nova figuração para abranger inicialmente as obras expostas na mostra Mitologias Cotidianas, realizada paralelamente à Bienal de Paris, e no Salão da Jovem Pintura, em 1964.

<sup>328</sup> ALVARADO, D.V. M.P. de. *Novas Figurações, Novo Realismo e Nova Objetividade: Brasil anos 60*. São Paulo: ECA/USP, 1987. (Tese de Doutorado).

<sup>329</sup> ALVARADO, D.V. P. de. Op. Cit, 1987.

Esta tendência reuniu a tradição narrativa da história da arte e a influência dos meios de comunicação de massa, bem como das revistas em quadrinhos e do cinema. Destacaram-se na França: Gerard Tisserand, Martial Raysse e Juan Genoves.<sup>330</sup> No Brasil dos anos 60, a figuração foi sempre crítica, principalmente nas manifestações artísticas de outras capitais regionais, como Recife (João Câmara), Goiânia (Siron Franco) e Cuiabá (Humberto Espíndola). A inserção destes movimentos neo-figurativos no Brasil foi marcada pela exposição Opinião 65, organizada pelos *marchands* Jean Boghici e Ceres Franco, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Esta exposição tinha como objetivo estabelecer relações entre as vanguardas brasileira e francesa, mostrando obras de artistas nacionais e de estrangeiros ligados à Nova Figuração e à Figuração Narrativa, como Alain Jacquet, Antonio Berni, Gianni Bertini e Juan Genovés.

Ceres Franco afirmou, no catálogo da mostra, que Opinião 65 era uma exposição de ruptura, especialmente em relação à arte abstrata, através da divulgação de uma jovem pintura que «pretende ser independente, polêmica, inventiva, denunciadora, crítica, social e moral. Ela se inspira tanto na natureza urbana imediata quanto na própria vida com seu culto diário de mitos».<sup>331</sup> Inspirado pela mostra, Waldemar Cordeiro organizou no mesmo ano, na Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo, o evento Propostas 65, com exposição e debates centrados em aspectos do Realismo no Brasil. No ano seguinte, Opinião 66 novamente reuniu estrangeiros e brasileiros e Propostas 66, realizada na Biblioteca Pública de São Paulo, limitou-se a seminários que analisavam a situação da arte no Brasil.<sup>332</sup>

Em São Paulo, as manifestações pictóricas e escultóricas foram diversificadas, muitas vezes unidas ao teatro, como aconteceu com os *happenings*. Três destes *happenings* foram marcantes na década de 60 em algumas cidades brasileiras: *Ligas Encarnadas*, realizada por Wesley Duke Lee em 1963 (São Paulo); a *Exposição Não-Exposição* que encerrou precocemente as atividades do Grupo Rex em São Paulo (1967); o *Porco Empalhado* de Nelson Leiner, no VI Salão de Arte Moderna em Brasília, também em 1967. O primeiro terminou com a intervenção da polícia, o segundo com a destruição completa da exposição e das

---

<sup>330</sup> Idem.

<sup>331</sup> OPINIÃO 65. Texto de Frederico Moraes. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1985. (Ciclo de Exposições sobre arte no Rio de Janeiro).

<sup>332</sup> Idem.

obras expostas por parte do público, e o terceiro com uma grande polêmica em torno dos critérios de julgamento das obras de arte.<sup>333</sup>

Outro acontecimento importante no cenário artístico brasileiro na década de 60 foi a Bienal da Bahia. Esta foi uma iniciativa do governo do Estado e sua organização coube a um grupo de jovens artistas, entre eles Juarez Paraíso, Francisco Liberato e Riolan Coutinho. Reuniu um grande número de artistas de todas as regiões do país, buscando descentralizar a arte brasileira do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, além de proporcionar um intercâmbio entre as diversas manifestações regionais, na tentativa de romper com o isolamento cultural das regiões norte e nordeste com relação às regiões sul, sudeste e centro-oeste.

A I Bienal Nacional de Artes Plásticas, assim denominada oficialmente, foi inaugurada em dezembro de 1966 no Convento do Carmo, com 23 salas especiais, além de 755 obras de 342 artistas inscritos. Receberam prêmios Lygia Clark (1920-1988), Rubens Gerchman (1942), Hélio Oiticica (1937-1980) e Rubem Valentim (1922-1991), entre outros. A 2ª Bienal Nacional de Artes Plásticas, realizada no Convento da Lapa, contava com 11 salas especiais e 131 artistas concorrendo com 817 trabalhos. Entre os artistas premiados estavam Yutaka Toyota (1931), Arcangelo Ianelli (1922) e Abelardo Zaluar (1924-1987). Este esforço de integração foi bruscamente interrompido com o fechamento da segunda mostra logo um dia após a sua inauguração, em dezembro de 1968. A censura estabelecida pelo próprio Governo da Bahia considerou subversivas dez obras, que foram confiscadas da exposição antes da reabertura.

Este foi um dos muitos atos de censura do governo militar no auge da repressão, e a repercussão deste fato provocou o boicote internacional à Bienal Internacional de São Paulo, em 1969. Com dificuldades crescentes para expor seus trabalhos em museus e galerias, os artistas buscam espaços alternativos, realizando eventos em praças, parques, aterros, jornais, praias, entre outros.

No contexto europeu, as propostas do Grupo CoBrA e da *Art Brut* foram retomadas, porém os elementos cubistas, expressionistas, surrealistas e abstratos da década anterior não foram totalmente rejeitados nas novas experimentações. Assim, a movimento da Nova Figuração abrangia preocupações

---

<sup>333</sup> ALVARADO, D. V. M. P. de. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade brasileira*. Prefácio José Roberto Teixeira Leite; apresentação Ricardo Ribenboim. São Paulo: Edusp: Itaú Cultural, 1999.

humanas universais e não apenas estéticas, pois o conteúdo plástico das obras identificava-se com o meio social convulsionado. Com o crescente cerceamento da liberdade de expressão através da censura, a vanguarda artística nacional passou a reagir efetivamente contra a situação política. Os artistas brasileiros receberam influências das propostas do Grupo CoBrA<sup>334</sup>, do *Novembergroupe* (Grupo de Novembro) e da *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade). Estes grupos pertenceram ao movimento engajado e contrário às intenções políticas do nazismo.

Com a desilusão que se abateu sobre a vanguarda alemã no pós-guerra, a *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade) foi um grupo que procurou adaptar os resíduos românticos e expressionistas às novas necessidades construtivas, tentando elaborar uma arte depurada e simples. Inspirados nesta iniciativa, em 1967 um grupo de artistas e críticos de arte brasileiros organizaram no MAM-RJ a mostra Nova Objetividade Brasileira, com a participação de 47 artistas. Após a publicação do manifesto homônimo, foi realizada uma avaliação parcial da arte brasileira de vanguarda. O termo Nova Objetividade foi empregado por Hélio Oiticica para caracterizar uma tendência geral da arte de vanguarda. Para Oiticica, esta tendência seria a formulação de um estado de espírito da arte brasileira de vanguarda, cujos objetivos eram:

---

<sup>334</sup> Apesar do curto período de existência, de 1948 a 1951, o Grupo CoBrA deixou rastros evidentes na história das artes visuais. A defesa da livre expressão e do gesto espontâneo associados à retomada dos imaginários mágico e folclórico caracterizaram sua temática pictórica. A origem do movimento remonta à Paris, quando artistas dinamarqueses, belgas e holandeses (daí o nome CO, Copenhague, Br, Bruxelas e A, Amsterdã) se retiraram de uma conferência internacional sobre arte de vanguarda e redigem um texto propondo um trabalho artístico partilhado, alimentado por suas distintas experiências nacionais. Assinam o manifesto Christian Dotremont (1922-1979), Asger Oluf Jorn (1914-1973), Joseph Noiret (1927), Karel Appel (1921), Constant (1920) e Corneille Guillaume Beverloo (1922), na qualidade de representantes de grupos de arte experimental de seus países de origem. A convergência de tradições artísticas heterogêneas e, ao mesmo tempo, o impacto da guerra e do nazismo por toda a Europa influenciam no perfil do grupo, que propõe um novo estilo pictórico, além de destinar aos artistas um papel ativo na reconstrução européia. As convicções políticas do grupo são evidentes desde o início, como indica Dotremont: "*aquele que tem espírito experimentalista deve necessariamente ser um comunista*". São explícitas as ligações de vários artistas de CoBrA com o Partido Comunista. O também belga Pierre Alechinsky (1927) se liga ao núcleo primeiro um ano depois, tornando-se um de seus maiores expoentes. Ao lado dos encontros internacionais que promoveram, cabe destacar a publicação de livros - *La Bibliothèque de CoBrA* - e a edição de revistas, a *Revue CoBrA*, a *Petit CoBrA* e a *Tout Petit CoBrAa*. No Museu CoBrA, criado em 1995, em Amstelsveen, está depositado grande parte do acervo do grupo. O Brasil viu a produção do grupo por ocasião da 18ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1985, quando estiveram expostos trabalhos de trinta e dois artistas ligados ao movimento. In: COBRA (1948-1951). *Réimpression en fac-similé de la collection complète des dix numéros de la Revue Cobra, suivie du Petit Cobra, de Tout Petit Cobra et des nombreux documents*. Apresentação C. Dotremont. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 1980.

- «1) vontade construtiva geral;
- 2) tendência para o objeto, ao ser negado e superado o quadro de cavalete;
- 3) participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântico (sic));
- 4) abordagem e tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos;
- 5) tendência para uma arte coletiva e conseqüente abolição dos ismos característicos da primeira metade do século da arte de hoje (tendência que pode ser englobada no conceito de arte pós-moderna, de Mário Pedrosa);
- 6) ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.»<sup>335</sup>

A exposição Nova Objetividade Brasileira não era um agrupamento de múltiplas tendências. Para Oiticica, uma frase poderia representar o espírito antidogmático da vanguarda brasileira e da Nova Objetividade, que seria: «Da adversidade vivemos».<sup>336</sup> Desse modo, a Nova Objetividade Brasileira assumiu um papel importante na concentração e na dialética dos impulsos criadores e estruturais, representando uma tomada de consciência marcada pela reflexão dos artistas de vanguarda em relação ao ambiente social.

O movimento tropicalista dos anos 60 foi influenciado pelas criações de Hélio Oiticica, mas por trás disso havia uma necessidade coletiva de buscar temas que tratassem da cultura brasileira. Este movimento teve início com os festivais de música, causando polêmica através das inovações que propunha. Segundo Celso Favareto, o movimento realizou a integração da música e da poesia, reunindo em sua forma a manifestação de recursos não-musicais, como a linguagem gestual, corporal, vestimenta apropriada que realçava o humor e o *Kitsch*.<sup>337</sup>

---

<sup>335</sup> Barata, M.; Oiticica, H.; Cordeiro, W. *Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro: MAM, 1967.

<sup>336</sup> Ibidem.

<sup>337</sup> FAVARETTO, C. *Tropicalia, alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.

O tropicalismo integrou a experimentação e a música erudita, com a participação de músicos como Rogério Duprat e Júlio Medaglia.<sup>338</sup> Dentre as principais características do tropicalismo, destacaram-se: a linguagem metafórica que revelava contradições culturais através da justaposição de elementos modernos e arcaicos; a estética alegórica, que desenvolvia a crítica ao sistema ao mesmo tempo em que se integrava a ele ao valorizar a tomada dos meios de comunicação de massa; a crença de que não seria possível a revolução social sem uma revolução individual, procurando contestar os valores e padrões de comportamento.<sup>339</sup>

Este período foi marcado pela crise de significados: o mundo perdeu sua imagem de totalidade, revelando uma sociedade desagregada. Desse modo, a estética alegórica representou a fragmentação, denunciando a natureza ambígua da realidade social. O procedimento alegórico teve um caráter crítico e foi marcado pela desconfiança nas linguagens convencionais de representação. No teatro, as peças utilizavam a agressão para chocar o público e para impulsionar a mobilização social. Nas artes plásticas, houve uma preocupação com a renovação formal, com o abandono da obra de cavalete e com a construção de objetos e ambientes. Com a intensificação da repressão a partir de 1968, houve uma desilusão com a participação política por parte dos artistas e intelectuais, além da censura que repercutiu em toda produção artística e intelectual. Para Frederico Moraes, do final de 1968 ao início da década de 70, «a arte brasileira viveu momentos de grande inquietação, até se estabilizar negativamente com a auto-censura. A vanguarda assumiu uma posição de marginalidade em relação ao sistema».<sup>340</sup>

---

<sup>338</sup> Idem.

<sup>339</sup> HOLLANDA, H.B. Op.cit., 1992.

<sup>340</sup> MORAIS, F. *ANOS 60: a volta à figura*. Apresentação Ernest Robert de Carvalho Mange. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994. p. 7-8 (Cadernos história da pintura no Brasil, 5).

## **Capítulo IV**

### **Atuação Artístico-Cultural em Manaus e a Participação no Clube da Madrugada.**



Álvaro Páscoa chegou em Manaus em setembro de 1958 e logo em seguida integrou-se à movimentação cultural existente, especificamente o Clube da Madrugada. Como já conhecia as tendências da vanguarda européia, influenciado sobretudo pelo Neo-Realismo e pelo Expressionismo, o caráter social de sua produção artística tornou-se ainda mais acentuado no Amazonas, a partir da observação dos costumes da população, do trabalho dos caboclos e de suas feições características.

A Manaus dos anos 50 e 60 passava por dificuldades econômicas e estruturais. No período que compreendeu uma parte dos anos 10 até o final da II Guerra Mundial, a apatia, a pobreza e a depressão estavam presentes atingindo todos os setores sociais da cidade. Durante esta etapa houve em Manaus uma redução populacional, as notícias chegavam com o atraso de semanas e a cidade sofria com problemas de infra-estrutura.<sup>341</sup> Até meados da década de 60 a iluminação pública era escassa e irregular, para citar apenas um dos problemas. O processo de degradação e o abandono que a cidade sofreu após o fim do ciclo gomífero salientaram a debilidade nos serviços urbanos, outrora eficientes, e o descaso com o patrimônio histórico.

Mas nesse tempo Manaus ainda era uma cidade tranquila e segura, pois não tinha experimentado o efeito negativo da implantação da Zona Franca, cujo crescimento econômico seria direcionado para setores que não resultavam exatamente na melhoria da cidade. A descrição de Manaus nos anos 50 e 60 oferecida pela literatura e pelos memorialistas mostra uma cidade com pouca movimentação, tranquila e com um comportamento humano harmonioso, conforme observa o poeta Thiago de Mello:

«A vida era maneira e permitia que as pessoas soubessem fazer e o que fazer do seu próprio tempo. Falta de tempo foi coisa que jamais serviu de pretexto para que as pessoas deixassem de fazer o que o coração pedia. Ou de atender os afazeres de obrigação. Nem foi nunca desculpa para a falta de amor. De resto, não havia pressa. Os homens tinham um andar vagaroso, era macio o caminhar das moças. É verdade que de

---

<sup>341</sup> SOUZA, M. *A Expressão Amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977

vez em quando a gente perdia o bonde. Mas ao contrário do poema de Drummond, ninguém chegava a perder a esperança». <sup>342</sup>

Esta imagem sofreu uma mudança brusca na segunda metade dos anos 60 com o estabelecimento da Zona Franca. Os índices demográficos começaram a se alterar, com um notado desequilíbrio populacional entre a zona urbana, suburbana e rural. <sup>343</sup> Os produtos fabricados na capital do Amazonas eram feitos com o objetivo de exportar e apesar de sua larga produção, não abasteciam necessariamente a praça de Manaus. Mesmo vivendo momentos díspares em diversos aspectos, Manaus manteve uma vida cultural ativa, graças ao movimento do Clube da Madrugada, que prolongou-se neste moldes até o final dos anos 70 e que abrangeu quase tudo que foi feito neste período.

#### **4.1. A gênese e a caracterização do Clube da Madrugada**

O surgimento do Clube da Madrugada em Manaus coincidiu com o desejo de renovação estética vivida por um grupo de poetas, escritores, artistas plásticos e intelectuais, de um modo geral, que estavam cansados do isolamento cultural proporcionado por dificuldades econômicas e geográficas. Neste período várias tendências estéticas foram utilizadas de maneira a coincidir com os anseios artísticos regionais em busca de sua identidade própria, retomando o conflito latente a que o movimento modernista da Semana de 1922 parecia servir de referência.

As artes plásticas em Manaus antes do advento do Clube da Madrugada eram dominadas por duas correntes estéticas: o academismo e a arte *naïf*. O período posterior à Primeira Guerra Mundial trouxe uma redução dos acontecimentos artísticos e culturais e tudo então se daria a passadas lentas. Era o fim de um período rico em realizações culturais e econômicas, o período da borracha. Na virada do século XIX para o XX, a cidade de Manaus conheceu muitos dos benefícios da Revolução Científico-Tecnológica, tais como iluminação

---

<sup>342</sup> MELLO, T. *Manaus, amor e memória*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1984, p.33.

<sup>343</sup> Para ver tabela de índices demográficos, consultar a obra: AGUIAR, J.V.S. *Manaus: praça café, colégio e cinema nos anos 50 e 60*. Manaus: Editora Valer/ Governo do Estado do Amazonas, 2002, p.35.

pública a partir de 1896, serviço que em 1901 seria encampado pelo Estado, que também cuidou do fornecimento de eletricidade para as residências particulares. Havia os serviços de viação urbana, de bombeamento e distribuição de água potável, serviços de telefone e serviço de telégrafos. Com o comércio movimentado, uma vida cultural efervescente que abrangia várias expressões artísticas, como o teatro declamado e a ópera, por exemplo, «Manaus já dispunha nesta mesma época, de confortos dos quais poucas cidades gozavam, quer no Brasil ou na Europa, salvo as capitais, aquelas que já possuíam centenas de milhares de habitantes».<sup>344</sup>

Manaus passou por grandes transformações urbanísticas, da arquitetura neoclássica do final da época imperial (anos 70 e 80 do século XIX) para a arquitetura eclética a partir da reforma do governador Eduardo Ribeiro, conhecido como o «Pensador», já na fase republicana. Naquele momento foram projetados e construídos vários edifícios emblemáticos, tais como o Teatro Amazonas, o Mercado Municipal e o Palácio da Justiça, apenas para citar alguns empreendimentos que ilustraram o crescimento da cidade, cujo «aspecto bucólico de zona rural fora substituído pelo de metrópole com os privilégios e confortos da modernidade (nada comuns no resto do país)».<sup>345</sup>

É possível afirmar que a cidade não era desprovida de uma tradição artística. Os registros anteriores sobre as artes plásticas no Amazonas (pintura, escultura, arquitetura, fotografia e assemelhados) vêm desde o início dos tempos provinciais (ou mesmo antes), quando Hippolite Marinette tirava imagens em daguerreótipo na capital amazonense.<sup>346</sup> Depois dele sucederam-se muitos outros. Particularmente interessante é o italiano Arturo Luciani, formado pela Academia de Belas Artes de Florença e chegado a Manaus no fim do período imperial. Seus primeiros trabalhos foram como pintor decorativo de casas e prédios públicos; alguns imóveis em Manaus ainda conservam trabalhos semelhantes, ainda que não se saiba exatamente a autoria.

Mas Luciani também se dedicou ao desenho artístico, chegando a ocupar o cargo correspondente no Instituto de Educandos Artífices, e a fazer retratos, com os quais parece ter se ocupado mais tempo. No começo do século

---

<sup>344</sup> PÁSCOA, M. *A Vida Musical em Manaus na Época da Borracha (1850-1910)*. Manaus: Imprensa Oficial / FUNARTE, 1997, p. 34.

<sup>345</sup> Idem, p. 25.

<sup>346</sup> Idem, p. 234.

XX, Luciani chegou a representar o Amazonas em uma exposição nacional, levando consigo dezenas de telas em que estavam representadas sobretudo as paisagens amazônicas e algumas personalidades locais. Um pouco depois disto o italiano empreendia os trabalhos artístico-decorativos no velho teatro Éden, que chamar-se-ia então Eldorado. Por volta desta mesma época abriu seu ateliê fotográfico em Manaus, restando em mãos de particulares alguns exemplares por ele produzidos.<sup>347</sup>

Entretanto, os mais afamados fotógrafos foram os sócios George Hübner e Libânio do Amaral.<sup>348</sup> Eles já haviam comprado a célebre Fotografia Fidanza, do Pará, e também possuíam uma casa comercial semelhante no Rio de Janeiro. Em Manaus fundaram a Photographia Alemã, que invadiu meados do século XX, já sob outra direção. Libânio do Amaral, que viveu em Manaus algum tempo, era irmão do afamado pintor e decorador Crispim do Amaral.<sup>349</sup> Este, por seu turno, envolveu-se com o Amazonas bem mais cedo. Tendo trabalhado inicialmente em cenografia de companhias teatrais nas praças do norte-nordeste, residiu uns tempos na Europa, onde estudou e trabalhou. De volta ao Brasil, realizou trabalhos importantes de decoração e mesmo de concepção visual e artística do Teatro Amazonas. Nos seus últimos anos estava no Rio de Janeiro, onde fundou e desenvolveu o jornal *O Malho*. Para desenvolver o trabalho das pinturas do Salão Nobre e do *plafond* do Teatro Amazonas, para o que foi oficialmente comissionado como responsável, Crispim do Amaral indicou o artista italiano Domenico De Angelis, que era sócio de Giovanni Capranesi, com quem mantinha um ateliê de artes decorativas em Roma. Foi Capranesi quem pintou as telas do Salão Nobre sob orientação de De Angelis. Percebe-se um trabalho de equipe na elaboração das pinturas do Teatro Amazonas, pois dentre os principais assistentes de De Angelis, três vieram da Itália, tais como Adalberto de Andreis, Francesco Alegiani e Sílvio Centofanti.<sup>350</sup>

Este último ganhou notoriedade em Manaus, onde viveu durante algum tempo com um escritório de arquitetura, sendo de sua autoria a pavimentação da praça de São Sebastião. O grupo de esculturas do teatro é de autoria de De

---

<sup>347</sup> PÁSCOA, M. Op. Cit., p. 90.

<sup>348</sup> Idem, p. 19.

<sup>349</sup> LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores Negros do Oitocentos*. São Paulo, Ed. Emanuel Araújo; Indústria de freios KNORR, MWM Motores, 1988.

<sup>350</sup> VALADARES, Clarival do Prado. *Restauração e Recuperação do Teatro Amazonas*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1974.

Angelis e foram modeladas por Enrico Quatrini, que trabalhou com ele em um monumento de sua concepção, o da Abertura dos Portos do Amazonas, na praça de São Sebastião, em frente ao Teatro Amazonas, obra arquitetônica eclética que corresponde à *belle époque*, revivendo estilos passados na História da Arte.

Manaus abrigou ainda alguns outros artistas importantes, como os pintores acadêmicos Fernandes Machado e Aurélio de Figueiredo. O primeiro realizou uma exposição no Amazonas em 1907, achando-se em Manaus algumas de suas melhores pinturas históricas, como a *A Glória Coroando Gonçalves Dias e Primeiro Vôo de Santos Dumont*. Por sua vez, Aurélio de Figueiredo, irmão de Pedro Américo, foi paisagista, retratista, caricaturista e desenhista. Uma obra de caráter histórico deste artista pode ser apreciada atualmente no interior do prédio da Biblioteca Pública do Amazonas, mas também na coleção da Pinacoteca do Estado do Amazonas. Além deles a cidade possuía uma plêiade de artistas nacionais e estrangeiros, especialmente italianos, como os escultores da marmoraria Ítalo-Amazonense, cujas obras mais interessantes que sobreviveram até a presente época encontram-se no secular cemitério São João Batista.<sup>351</sup>

O ensino das artes plásticas desenvolveu-se tanto em escolas públicas, como o *Gymnasio Amazonense*, onde o professor Salvador Carlos de Oliveira teve por discípulo o ainda pequeno Manoel Santiago,<sup>352</sup> e na *Academia Amazonense de Belas Artes*, fundada em 1898 pelo maestro e empresário Joaquim Franco.<sup>353</sup> Esta Academia tinha o *Ateliê de Artes Objetivas*, que oferecia as matérias de Desenho, Filosofia e História da Arte. Nos anos 40 sobressaiu-se Branco Silva (1896-1959), nascido em Manaus e formado pelo Liceu de Artes e Ofícios de Lisboa. Seu estilo acadêmico é dotado de um realismo visual presente nas suas obras paisagísticas e na retratística. Como pintor de retratos, destacou-se

---

<sup>351</sup> PÁSCOA, L.V.B. *Artes Plásticas*. In: SANTOS, F.J.; SAMPAIO, P.M.M. (org.) et al. Estado do Amazonas em Verbetes. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 2001. p.23.

<sup>352</sup> Manoel Santiago (1897-1987), nascido em Manaus e falecido no Rio de Janeiro, é um dos artistas amazonenses de experiência internacional e de renome nacional, cuja formação acadêmica se deu na Escola Nacional de Belas Artes (RJ) e depois no ateliê de Eliseu Visconti, completando-se na Europa (após ganhar o Prêmio Viagem ao Estrangeiro em 1927, concedido pelo Salão Nacional de Belas Artes), onde recebeu influências da Escola de Paris, adotando um estilo impressionista tardio, de paleta luminosa e vibrante. Outra atividade de destaque é o ensino de pintura no Núcleo Bernardelli e no Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro. In: PÁSCOA, L.V.B. Op. Cit, 2001, p.23.

<sup>353</sup> Joaquim Franco fundou em 1898 a Associação Propagadora das Belas Artes no Amazonas. Este projeto agradou de tal modo o Poder Público que este passou a amparar a instituição e transformou-a na Academia Amazonense de Belas Artes, em 1899. Conferir em PÁSCOA, M. Op.Cit, 1997, p. 97-100.

ao pintar o *Presidente Getúlio Vargas*, obra que se encontra no Museu da República (RJ). Obteve êxito também na elaboração de obras sacras, ganhando duas menções honrosas do Vaticano.<sup>354</sup>

Pouco depois, a partir de 1945, despontou Moacir Andrade (1927) pintor autodidata dotado de excelente domínio técnico. Este foi um dos artistas a formar o primeiro núcleo do Clube da Madrugada. Segundo um de seus fundadores, o poeta Jorge Tufic, os antecedentes históricos do Clube estão nos primeiros encontros literários que aconteceram em 1949, na residência do poeta e pintor Anísio Mello, reunindo neste grupo os precedentes e mais Alencar e Silva, Guimarães de Paula, Farias de Carvalho, Antísthenes Pinto e Antônio Ventilari Corrêa. Juntos editavam um pequeno jornal chamado *O Eco* e ainda nesse período foi publicada uma revista por Anísio Mello, intitulada *Amazonas Ilustrado*, com três números de existência. Nessa época havia um entusiasmo cultural em Manaus, pois eram formados nos colégios vários grupos que se reuniam regularmente em grêmios literários, publicando revistas e jornais de circulação restrita. Dentre estes destacam-se: o «Grêmio Castro Alves» onde participaram Aluísio Nobre de Freitas, Almino Afonso, Paulo Monteiro de Lima e José Carlos Mourão da Rocha; o «Grêmio Álvares de Azevedo», que contava com a participação de Leopoldo Péres Sobrinho, Aluísio Sampaio, Jéfferson Péres, Roberto Jansen, Alencar e Silva e Platão Araújo; o «Grêmio Gonçalves Dias», cujos integrantes eram José de Arimathéa Cavalcanti, José Assis Nunes, Agnelo Balbi, Erasmo Linhares, Francisco Queiroz, Danilo Du Silvan, Arthur Engrácio, Francisco Vasconcelos, Afrânio de Castro e Marco Antônio; e a «Sociedade Amazonense de Estudos Literários», que era formada por Alencar e Silva, Anísio Mello, Higino da Silva Filho, Guimarães de Paula, J.M. de Andrade Neto, Astrid Cabral, Emanuel Ribeiro da Cunha, José Cidade D'Oliveira, Wilson Paula de Sá, Aníbal Beltrão e Maria Leonor Coutinho dos Santos.<sup>355</sup> Havia também o Centro Estudantil Plácido Serrano.

Destas frequentes reuniões literárias, da vontade de renovação artística e de conhecer além dos limites da cidade, o nascimento oficial do Clube da Madrugada deu-se em 22 de novembro de 1954, na praça Heliodoro Balbi

<sup>354</sup> PÁSCOA, M. *Branco e Silva*. Série Memória nº78. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 2001.

<sup>355</sup> TUFIC, J. Quando e como surgiu o Clube da Madrugada. Caderno Madrugada, *O Jornal*, Manaus, 25 de Abril de 1965, ano V, nº I.

(também conhecida como Praça da Polícia). Dentre os integrantes, estavam Saul Benchimol, Francisco Ferreira Batista, Carlos Farias de Carvalho, José Pereira Trindade, Humberto Paiva, Teodoro Botinelly, Luiz Bacelar, Celso Melo, Fernando Colliyer e João Bosco de Araújo. Buscavam um nome que expressasse a idéia de uma associação de homens de letras sem qualquer protocolo, ausente inclusive de normas regimentais. E deste modo informal nasceu o Clube da Madrugada.

O poeta e artista plástico Anísio Mello lembra-se que antes da fundação oficial do Clube já havia participado de encontros na Praça da Polícia, onde os poetas levavam seus poemas e discutia-se literatura e arte a céu aberto, ao pé de uma árvore chamada «Mulateiro». Do surgimento do Clube, Anísio Mello recorda-se:

«Os clubistas escreviam seus poemas, suas crônicas, e levavam para ler ou para que alguém lesse na roda do Clube da Madrugada na praça da Polícia, como era feito anteriormente no porão de minha casa na rua Dr. Moreira. Foi aí que começou a surgir o Clube da Madrugada, pois os outros grêmios que haviam na cidade concordaram com a união dos mesmos no Clube. Em vez de ter vários grêmios com nomes diferentes, nós fundamos o Clube da Madrugada com uma finalidade que era a mesma de todos, houve a fusão dos grêmios e surgiu em seguida a idéia de pôr um nome nesse movimento. Levando em conta que as reuniões tinham hora para começar e não para terminar, além do desejo de inovar, o poeta Luís Bacellar sugeriu o nome Madrugada».<sup>356</sup>

A discussão existente acerca da origem do nome Madrugada para o Clube, gravita em torno da preocupação antitradicional que deveria ser imbuída no grupo. De acordo com o relato de Jorge Tufic, a sugestão do termo «Clube» partiu de Saul Benchimol, que se posicionava contra determinadas expressões, tais

---

<sup>356</sup>MELLO, A. Anísio Mello: depoimento em 21 de maio de 2004. Entrevistadora: Luciane Páscoa. Manaus, 2004, 2 fitas cassete (120 minutos) 3 ¾ pps. Estéreo.

como «grêmio», «sociedade» e outros similares, contando assim com o apoio da maioria.<sup>357</sup> Num outro texto, Jorge Tufic esclarece como o nome foi decidido:

«Tomando o Pião na unha, de pronto completa Luiz Bacellar: - Nesse caso, que tal chamarmos o movimento de Clube da Madrugada? - Esta idéia do poeta foi acolhida com aplausos. Mas não foi lavrada, por supérflua no momento, a competente ata de fundação. Sabe-se que amanhecia o 22 de novembro de 1954, para todos os efeitos, a data oficial do nascimento do Clube da Madrugada.<sup>358</sup>

De um modo geral existe um consenso entre os integrantes do movimento acerca da atribuição do nome do Clube ser conferida ao poeta Luiz Bacellar, conforme é possível também notar no depoimento do Prof. Dr. Ernesto Renan Freitas Pinto, hoje diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Amazonas: «foi através de meu avô que eu conheci o Luiz Bacellar, que é uma figura importante e inclusive foi a pessoa que deu nome ao Clube da Madrugada. Essa idéia foi do Bacelar».<sup>359</sup>

Para Ernesto Renan Freitas Pinto, o aspecto mais interessante no Clube da Madrugada era a busca de novas linguagens, da renovação estética.<sup>360</sup> O Clube tinha claramente a natureza de um movimento de resistência aos preceitos acadêmicos, além de afirmar a idéia de liberdade política através da arte e da cultura. Havia uma visão cosmopolita, pois entendia-se que era necessário um diálogo com outras manifestações artísticas e literárias desenvolvidas no resto do Brasil e também em outros países.<sup>361</sup> Nesse sentido é possível compreender como o Clube da Madrugada transformou-se logo num refúgio para os jovens ansiosos por descobrir o mundo. Para o artista plástico Óscar Ramos o Clube da Madrugada foi o ruído mais estrondoso que aconteceu em Manaus nos anos 50:

---

<sup>357</sup> TUFIC, J. Op. Cit., 1984, p. 21.

<sup>358</sup> TUFIC, J. Op. Cit., 1965.

<sup>359</sup> PINTO, E.R.F. Ernesto Renan Freitas Pinto: depoimento em 4 de maio de 2004. Entrevistadora: Luciane Páscoa. Manaus, Centro de Artes da Universidade Federal do Amazonas, 2004. 1 fita cassete (60 minutos) 3 ¾ pps. Estéreo.

<sup>360</sup> Idem.

<sup>361</sup> Idem.



«Em Manaus nos anos 50 não havia jornais, a não ser jornais locais, as revistas chegavam com meses de atraso, não havia televisão e a gente vivia pura e simplesmente da maravilha do cinema da época e do rádio. Então o Clube da Madrugada apareceu. Lógico que para muita gente nós éramos um bando de doidos, mas para muitas pessoas o Clube era olhado com espanto e respeito. (...) Mas na realidade, o Clube causou um impacto em Manaus. O Jorge Tufic me falou do Erza Pound, o Padre Ruas me falou de Matisse, o Pedro Santos falava de artes plásticas e da modernidade. Essas eram coisas que a gente discutia todos os sábados à noite. A gente não ia lá para fazer baderna, a gente era muito à vontade, não havia estatutos, não havia livro de presença nem nada, era um bando que tinha ali junto daquela árvore em frente ao Pina. (...) De uma certa maneira, era como sair de Manaus. Quando eu chegava no Clube da Madrugada eu me sentia salvo, eu não era um estranho no Clube da Madrugada, porque o Clube naquela época praticava esse ato maravilhoso que é a ausência de preconceito. O Clube entendia o Amazonas de uma maneira muito ampla, muito maior do que era entendido por outros intelectuais. Nós queríamos a modernidade e fazíamos uma arte que era moderna, que era contemporânea. Ninguém no Clube estava preocupado em encontrar a rima perfeita. Era essa uma coisa fantástica que havia no deserto daquela época».<sup>362</sup>

É possível perceber neste depoimento algumas características que fazem do Clube da Madrugada um movimento artístico e literário típico do século XX. Muitos desses movimentos foram historicamente simultâneos, sendo que uma abordagem linear seria suscetível de muitos equívocos. O século XX caracterizou-se por uma grande riqueza, complexidade, multiplicidade e simultaneidade de idéias. No começo do século, a evolução aparentemente regular e tranquila no terreno das artes pareceu subitamente interrompida, refletindo uma mudança análoga da visão que o homem tinha do mundo. Transformações sociais,

---

<sup>362</sup> RAMOS, O. Oscar Ramos: depoimento em 16 de julho de 2004. Entrevistadora: Luciane Páscoa. Manaus, 2004, 2 fitas cassete (120 minutos), 3 ¾ pps. /Estéreo.

políticas e econômicas ocorriam paralelamente ao desenvolvimento filosófico e científico, bem como ao concomitante colapso de sistemas e valores autoritários tradicionais.

Nas artes, a tradição era contestada e isso servia de motivação vital para os artistas. A paixão antitradicional pela renovação e pela mudança foi típica de todas as expressões artísticas, mas prevaleceu primeiramente nas artes visuais. Para Nikos Stangos,<sup>363</sup> a arte moderna refletiu atitudes afins da sociedade e tornou-se uma força libertadora explosiva no início do século XX. Na pintura, esta tendência principiou com os impressionistas, mas por volta de 1910 adquiriu um ímpeto que colocou os próprios impressionistas em posição de retaguarda, não mais de vanguarda. O próprio conceito de vanguarda tornou-se sinônimo de experimentação.

O sentido do termo «vanguarda» aplicado aos diferentes movimentos artísticos, caracteriza-se pela incessante busca de novas metas para a arte, cujo dinamismo e velocidade transformou a recente história da arte. Este termo poderia ser relacionado aos termos «moderno» e «modernidade», que não são passíveis de definição fixa. Pelo contrário, são relativos e sujeitos à mudança histórica. Para a historiadora da arte Briony Fer: «A pintura moderna foi produto de uma cultura moderna, mas não o único produto; foi uma forma de produção entre muitas outras formas complexas de representação visual, incluindo a pintura acadêmica, a ilustração popular, a fotografia e assim por diante».<sup>364</sup> Desse modo, formas diferentes de representação são produzidas na mesma cultura, interagem entre si, têm convenções e suposições em comum sobre o mundo e também contestam o que é significativo nessa cultura.

O Clube da Madrugada buscava uma transformação social e estética, queria combater o marasmo cultural local, conhecer o que se pensava e o que se produzia em arte em outros lugares, discutir e trocar informações e desejava estar conectado à sua época, à contemporaneidade. Das características relacionadas aos movimentos artísticos e literários (os ismos) do século XX, pode-se relacionar várias: a intervenção na imprensa através de publicação em periódico local, a criação de uma revista literária, amplitude e diversidade de interesses culturais,

---

<sup>363</sup> STANGOS, N. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991, p. 7.

<sup>364</sup> FER, B. Et al. Introdução. In: *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 13.

tais como a promoção de exposições de arte, de concertos, de recitais de poesia, de debates e conferências, além de apoiar e lançar novos talentos artísticos, acentuando assim o seu caráter libertário.

Os conceitos de tempo e espaço sofreram mudanças ao longo do século XX, passando de segmentos longos e lineares a fragmentos curtos, rápidos e simultâneos. Desse modo, as artes que até então eram percebidas como categorias de classificação *a posteriori*, conforme eram chamados os «estilos artísticos», agora compunham-se de uma série de «movimentos» que pareciam suceder-se uns aos outros com uma aceleração crescente, tornando-se efêmeros. Os conceitos e a preocupação com teorias e idéias que precediam o objeto de arte, começaram a emergir no mundo artístico. Eles eram intencionais, deliberados e programados desde o começo. Eram acompanhados de um manifesto literário, documentos e declarações programáticas, marca inconfundível oriunda dos movimentos operários do século XIX.

O Clube da Madrugada teve seu manifesto publicado na primeira e única edição da *Revista Madrugada I*, em novembro de 1955 como comemoração de um ano de formação do Clube. Algumas passagens do *Manifesto Madrugada* estão transcritas na obra de Jorge Tufic,<sup>365</sup> que contextualizou a posição da *Revista Madrugada I* no momento político nacional com o suicídio do presidente Getúlio Vargas e com o país entrando na era da industrialização crescente, ao mesmo tempo em que o movimento concretista despontava no Rio de Janeiro, cujas notícias chegaram à capital amazonense através da obra «Luta Corporal» de Ferreira Gullar, publicada em 1954. Outro veículo de comunicação que trouxe o Concretismo foi o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, que era assinado por alguns membros do Clube da Madrugada, tais como o poeta Sebastião Norões. Foi através deste periódico que estas tendências vanguardistas foram propagadas pelo Brasil.

Segundo Ernesto Renan Freitas Pinto, os integrantes do Clube da Madrugada eram muito mais ligados ao jornalismo cultural do Rio de Janeiro do que ao de São Paulo.<sup>366</sup> É interessante notar que um pequeno núcleo, que depois veio a figurar o Clube da Madrugada, enveredou-se pelo Brasil em busca de intercâmbio cultural. A «Caravana» conforme foi chamada na época, era

---

<sup>365</sup> TUFIC, J. Op. Cit., 1984.

<sup>366</sup> PINTO, E.R.F. Op. Cit., 2004.

composta pelos poetas Jorge Tufic, Farias de Carvalho, Alencar e Silva e Antísthenes Pinto. Seguiram para o Rio de Janeiro e depois Porto Alegre, em meados de 1951. Com esta experiência, os poetas abandonavam os rígidos padrões tradicionais e compunham seus poemas aventurando-se pelas novas tendências em suas publicações. Na segunda viagem da «Caravana» estaria presente um novo poeta, Guimarães de Paula. Este empreendimento foi claro nos seus objetivos, pois o grupo buscava conhecer o nordeste brasileiro, sua gente, seus costumes, seu folclore e seus problemas sociais. Entraram em contato com outros grupos, trocaram idéias com outros intelectuais, que já não eram os mesmos pertencentes ao eixo cultural Rio de Janeiro-São Paulo. Em Belém, conheceram o Grupo Norte, que editava uma revista, na qual colaborava o filósofo Benedito Nunes e em Fortaleza, tomaram conhecimento do Grupo Clã, também com seu suplemento literário homônimo. Ficaram surpresos por observar que o Pará já possuía seu grupo de teatro de amadores e um círculo de estudos cinematográficos. Os poetas regressaram desta segunda viagem revigorados e impulsionados a estimular um movimento cultural, que foi responsável pela transformação de toda ordem de valores tradicionais.

É importante mencionar que houve muitos grupos similares ao Clube da Madrugada em outras localidades, no período posterior ao movimento modernista da Semana de 22, certamente como desdobramentos da mesma. Tais grupos, com suas peculiaridades regionais, atualmente são objeto de investigação histórica, como é o caso do Grupo Sul, de Florianópolis. Na segunda metade dos anos 40, os ecos do movimento de 1922 se fizeram ouvir na capital catarinense, embalados pela rebeldia da juventude do pós-guerra que era formada pelos artistas Salim Miguel, Eglê Malheiros, Silveira de Souza e Adolfo Boos Jr. Para a documentarista Kátia Klock,<sup>367</sup> o marco de entrada de Santa Catarina na estética do século XX foi o lançamento da *Revista Sul* em 1948, lembrada em sua médiometragem *Os Modernos do Sul*. O Grupo Sul foi um movimento que abalou Florianópolis com manifestações artísticas diversificadas e comportamento ‘impróprio’ para os costumes provincianos. Num período de dez anos, o grupo publicou livros de poesia e prosa, encenou peças teatrais de Bernard Shaw, Luigi Pirandello e Ody Fraga (o dramaturgo existencialista do grupo), produziu

---

<sup>367</sup> MODERNISMO em Médiometragem. *Nossa História*, Rio de Janeiro, junho de 2004, ano I, nº 8, p. 8.

exposições de artes plásticas, fundou o primeiro clube de cinema do Estado e realizou o primeiro longa-metragem catarinense, *O Preço da Ilusão*. Para Kátia Klock, o Grupo Sul conseguiu levar o estado para o mapa cultural do país, mostrando que existiu uma história cultural e intelectual além dos preceitos regionais. Desse modo, o modernismo demorou mais de duas décadas entre a manifestação de São Paulo e a de Florianópolis. Considerando a diferença geográfica entre São Paulo e Manaus, o modernismo não demorou tanto assim para chegar à capital amazonense, num sentido mais positivista de abordar a história.

As primeiras propostas do Clube da Madrugada antes mesmo da redação do manifesto, mostravam um programa de luta e buscavam romper com uma certa mistificação do homem da região. Teriam como um de seus objetivos desenvolver uma análise de todas as categorias do conhecimento relativas à Amazônia. Desejavam fazer um esforço para compensar o «atraso de meio século» e compreender em seus fundamentos básicos, a função da literatura e das artes no século XX, começando por estudar o movimento modernista da Semana de 22.<sup>368</sup> Percebe-se que o desejo de ser cosmopolita confunde-se com a busca pela identidade nacional, neste caso específico, pelo reconhecimento da cultura regional integrada à nacional.

A Semana de Arte Moderna de 22, constantemente citada como marco fundamental na história da arte brasileira, não foi um fato isolado e sem origens. Na verdade, as discussões em torno da necessidade de renovação nas artes surgiram em meados dos anos de 1910 em textos de revistas e exposições, como a de Anita Malfatti, em 1917. Em 1921 já existia por parte de intelectuais como Oswald de Andrade e Menotti del Picchia, a intenção de transformar as comemorações do Centenário da Independência do Brasil em 1922, num momento de emancipação artística. Segundo Frederico Morais,<sup>369</sup> o empenho do mecenas Paulo Prado foi fundamental para que o projeto da Semana de 22 saísse do papel, pois como homem influente na sociedade paulistana, conseguiu que outros barões do café e nomes de peso patrocinassem o aluguel do Teatro Municipal de São Paulo para o evento. Também foi importante a adesão de Graça

---

<sup>368</sup> TUFIC, J. Op. Cit., 1984, p.17.

<sup>369</sup> MORAIS, F. Semana de Arte Moderna, in. *Enciclopédia de Artes Visuais*, disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>, acesso em 10 de agosto de 2004.

Aranha à causa dos artistas «revolucionários», pois sua presença serviu estrategicamente para legitimar a seriedade das reivindicações do jovem e desconhecido grupo modernista.

O caráter contraditório da Semana de 22 é bastante discutido pela historiografia recente, que observou que a Semana não teve um programa estético definido e desse modo representou muito mais uma etapa destrutiva de rejeição ao conservadorismo vigente na produção literária, musical e visual, do que um acontecimento construtivo de propostas e de criação de novas linguagens. Com a distância de mais de 80 anos, sabe-se que com respeito à elaboração de uma linguagem verdadeiramente moderna, a Semana de 22 não representa um rompimento profundo na história da arte brasileira.<sup>370</sup> Para o crítico de arte Paulo Herkenhoff, a arte moderna brasileira teve início bem antes da Semana de 22, pois as experimentações de cunho impressionista e expressionista já eram desenvolvidas por artistas desligados da academia, tais como Eliseu Visconti<sup>371</sup>, Timóteo da Costa e Belmiro de Almeida. Herkenhoff elaborou uma crítica sobre a articulação de poder econômico deturpador da história da arte brasileira que coloca São Paulo como motor da modernidade no país: «22 é muito mais um mito do que um resultado de um processo concreto e a história da arte brasileira foi muito empobrecida ao se negar esse passado».<sup>372</sup> De acordo com a tese de Herkenhoff, a modernidade se fez muito mais viva e presente no Rio de Janeiro, uma cidade menos conservadora que São Paulo.

O certo é que para o poeta Jorge Tufic, a literatura, as artes e as ciências sociais vigentes não poderiam satisfazer o ímpeto renovador que surgia naquele grupo:

«Saturados até a medula do academicismo sedição e rotineiro, resolviam, ali mesmo, numa bela madrugada amazônica, externar suas idéias dizendo da necessidade de se reunirem para oferecer resistência – parte que eram desse organismo ameaçado por cruenta enfermidade - , aos males que,

---

<sup>370</sup> Idem.

<sup>371</sup> A Pinacoteca do Estado do Amazonas possui em seu acervo uma obra deste artista, intitulada *Retrato de Manoel Santiago*, óleo sobre tela, 78 x 62cm.

<sup>372</sup> HIRSZMAN, M. Mostra no CCBB questiona a Semana de 22. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 22 de novembro de 2002. Disponível em: <http://www.estadao.com.br>. Acesso em: 10 de agosto de 2004.

tão visivelmente, afligiam e perturbavam até o mais indiferente. Basta acentuar esta desanimadora característica da geração de que, apesar de tudo, temos a honra de fazer parte: a Inércia. Geração cismarenta e recolhida no acanhado recinto dos bares e cafés da cidade, em reuniões de circunstância para matar o tempo, fugindo assim ao tédio devorador; geração, portanto, “flutuada”, como a poderemos chamar dado o seu caráter oscilatório entre as seduções comodistas daqueles que se rotulam os remanescentes do chamado período luminoso e a posição esquerdista que se propõe assumir em face do próprio ambiente».<sup>373</sup>

Para o escritor Márcio Souza, esta seria a primeira vez que escritores, poetas e artistas plásticos identificavam a natureza oscilante do intelectual amazonense, fundamentada na inércia em optar por uma atitude crítica em relação ao seu tempo, pois «com o movimento do Clube da Madrugada era possível ver a participação histórica do Amazonas numa perspectiva nacional, numa confrontação que tornava o conformismo sem defesa e situava o processo cultural na mesma perspectiva histórica do Brasil».<sup>374</sup> Neste ponto, faz-se necessário recuperar alguns trechos do *Manifesto Madrugada* para melhor entender os objetivos iniciais daquele grupo:

«**Literatura.** Não há literatura no Amazonas. Primeiro, fatores culturais e morais determinaram nos homens ditos de letras, uma posição acomodatória, geradora de um individualismo exacerbado, que derivou no afastamento de valores que pudessem fazer perigar o seu totemismo aceito como absoluto. Segundo, fatores de ordem econômica contribuíram para que elementos de valor intelectual procurassem novos meios, onde espíritos mais esclarecidos lhes ofereciam melhores oportunidades. (...) Disto resultou um êxodo anual de moços em

<sup>373</sup> TUFIC, J. *Pequena Antologia Madrugada*, Manaus: Edições Madrugada, 1958.

<sup>374</sup> SOUZA, M. *A Expressão Amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977, p. 151.

direção ao sul do país. (...) Por isso o Clube da Madrugada inspira-se nos elementos formadores de nosso ambiente, para a efetivação de uma literatura condizente com os princípios de liberdade imanente ao artista, na sua expressão literária, conjugados com os itens acima referidos. (...)

**Escultura, Pintura e Arquitetura.** Não há, *stricto sensu* digna de menção, nenhuma dessas categorias no Amazonas. Os resquícios que porventura existam, não formam uma unidade no ambiente artístico em análise. Por falta desse material, nos abstermos de aprofundar uma crítica acerca do título em epígrafe.

**Sociologia.** (...) O Clube da Madrugada está forjando a colimação desse objetivo (formação de uma elite iniciada nos assuntos da ciência do homem, em vistas das necessidades amazônicas; a fim de que seja encarada a verdade social de nossas populações). Isto será feito por intermédio de números e dentro de uma nova dinâmica sociológica, consubstanciada nos processos analíticos e sintéticos de nossa realidade mesológica, em sua fonte, erradicando os trabalhos de gabinete que tem surgido sobre os nossos problemas, que falseiam despidoradamente, a verdade científica e moral. (...)

**Economia.** (...) O Clube da Madrugada estudará e pesquisará por intermédio de seus membros, os problemas que mais afligem a nossa região, e que são resolvidos comumente por «jornalistas» sem conhecimento de causa, levando o povo a uma falsa orientação. Dependerá sobremaneira, de estudos esclarecedores da matéria, de uma nova atitude governamental em relação a assuntos ligados diretamente ao desenvolvimento da Amazônia.

**Filosofia.** Pouco existe no ramo, mesmo porque os homens de letras do Amazonas apegam-se, com impertinência, aos estudos da filologia, em prolongadas arengas, sem resultado algum. (...) Contra esse descaso levanta-se o Clube da Madrugada, procurando sistematizar um estudo dos princípios e fins do homem no Cosmos. Estudo esse direcionado nos métodos



universitários de amplo debate, quando entram em especulação sistemas filosóficos dos mais antigos aos modernos: sejam dos aleatas, jônicos, epicuristas, sofistas, espiritualistas, aos marxistas, existentes, Platão, Plotino, Confúcio, Kant, Hegel, Bergson, Kierkegard e tantos outros, desfilarão nos seminários que pretende realizar este movimento de renovação. (...) Esposando os princípios encimados e refutando o conservadorismo rancoroso, o Clube da Madrugada tem por escopo plasmar uma nova consciência, pertinente à realidade brasileira. (...)»<sup>375</sup>

Assinaram o *Manifesto Madrugada*: Saul Benchimol, Francisco Ferreira Batista, Luiz Bacellar, Jorge Tufic, Farias de Carvalho, Moacir Couto de Andrade, Alfredo Campos, Teodoro Botinelly, Afrânio Castro, Fernando Collyer, Humberto Paiva, Miguel Barrela, João Bosco Araújo e Djalma Passos. É interessante observar que o Manifesto Madrugada teve um caráter de negação e contestação acerca da produção local. Foi impertinente contra as manifestações existentes, negando este passado sob vários aspectos e propondo algo novo. Constatou que as atividades culturais no Amazonas sofriam um retrocesso em relação aos grandes centros urbanos brasileiros, e com isso, os integrantes do movimento pretendiam esforçar-se para atualizar a discrepância intelectual e cultural predominante.

Ligado à literatura da Geração de 45<sup>376</sup> e impregnado de todas as aspirações políticas do pós-guerra, o Clube da Madrugada tinha como propósito

---

<sup>375</sup> TUFIC, J. Op. Cit., 1984, p. 28 – 30.

<sup>376</sup> Os autores que integraram a Geração de 45, também conhecida como a Terceira Fase do Modernismo na Literatura, dentre eles Péricles Eugênio da Silva Ramos, Domingos Carvalho da Silva e Lêdo Ivo, são também conhecidos como neomodernistas, e apresentam como traço comum a busca de um maior rigor na elaboração poética. Devido a estas características, foram chamados de "neoparnasianos" por seus opositores. Ainda que retomassem certos princípios característicos do Parnasianismo, e mesmo do Simbolismo, todos esses autores se filiaram ao movimento modernista - inclusive João Cabral de Melo Neto. Para Afrânio Coutinho, "com a geração de 45 a poesia aprofunda a depuração formal, regressando a certas disciplinas quebradas pela revolta de 22, restaurando a dignidade e severidade da linguagem e dos temas, policiando a emoção por um esforço de objetivismo e intelectualismo, e restabelecendo alguns gêneros fixos, como o soneto e a ode". É preciso lembrar, aliás, que essa preocupação com a forma já vinha se apresentando em poetas da geração anterior, como Carlos Drummond de Andrade e Jorge de Lima. Recursos como os poemas-piada, o prosaísmo e a aparente falta de construção haviam sido utilizados pela primeira geração modernista para combater o rigor formal parnasiano. Consolidado o movimento, porém,

transformar o estilo da produção literária local. Com isso, buscava coesão com outras tendências literárias que predominavam em outros lugares. Porém, o Clube não se restringiu apenas ao âmbito literário, mas também possuiu uma atuação rica e diversificada na área das artes plásticas. Desempenhou um papel importante na cidade ao opinar sobre questões vigentes na época, pois debruçou-se sobre assuntos sociais, econômicos, políticos, filosóficos, artísticos e literários. O movimento madrugada interpretava a arte como uma manifestação cultural e educativa, relacionada aos acontecimentos sociais e políticos de seu tempo. Segundo José Vicente de Souza Aguiar, a ênfase do Clube da Madrugada foi extensiva aos problemas sociais, como é possível verificar nas palavras do poeta Luiz Bacelar: «A gente reunia para discutir o que estava se passando no campo das artes, da literatura, da sociologia, da economia. (...) Havia uma conotação política, contra o estado de coisas, o obscurantismo do governo militar brasileiro».<sup>377</sup>

Desse modo, o Clube da Madrugada foi um movimento cultural que reavivou a estética local em vários âmbitos, tomando parte em todas as atividades de vanguarda da época, seja como elemento de ação, promoção ou coordenação. Havia um desejo de transgredir regras, suportes e meios tradicionais de arte. Na verdade, isso coincidiu com o espírito de rebelião e contestação que foi predominante nos anos 60. O que ocorria na vida urbana de Manaus que viria a favorecer o surgimento do Clube da Madrugada? No período que compreende uma parte dos anos 10 até o final da II Guerra Mundial, a apatia, a pobreza e a depressão estavam presentes atingindo todos os setores sociais. Durante este período houve em Manaus uma redução populacional, as notícias chegavam com o atraso de semanas e a cidade sofria com problemas de infra-estrutura.<sup>378</sup> Até

---

esses recursos começaram a parecer excessivos para bom número de poetas, que procuraram retomar formas tradicionais, recriando-as. Outros traços formais relevantes seriam a busca da precisão da linguagem, a contenção emocional, a preocupação formal e estética da obra e o estudo das teorias poéticas. No campo temático, os autores da Geração de 45 manifestaram preferência pela poesia existencial e social. O compromisso social e a postura crítica diante da realidade caracterizam os autores do período, tendo como exemplo de alto grau de expressividade a obra *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Destacaram-se também Guimarães Rosa, Clarisse Lispector, Paulo Mendes de Campos, dentre outros. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br>, na Enciclopédia de Crônica e Poesia. Acesso em 31 de agosto de 2004.

<sup>377</sup> Trecho do depoimento de Luiz Bacellar in: AGUIAR, J.V.S. *Manaus: praça, café, colégio e cinema nos anos 50 e 60*. Manaus: Editora Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2002, p.87.

<sup>378</sup> SOUZA, M. *A Expressão Amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. São Paulo: Alfa-

meados da década de 60 a iluminação pública era escassa e irregular, para citar apenas um dos problemas. O processo de degradação e o abandono que a cidade sofreu após o fim do ciclo gomífero, salientou a debilidade nos serviços urbanos (outrora eficientes) e o descaso com o patrimônio histórico.

Confirma esta informação a descrição da cidade feita por José Gaspar, membro do Clube da Madrugada e do Grupo de Estudos Cinematográficos, do momento em que chegou à cidade:

«Cheguei em Manaus nas primeiras semanas de janeiro de 1962. (...) E é uma coisa curiosa, não é? Eu não tinha qualquer noção de Amazonas, de Manaus, e tem uma coisa mais curiosa que isso, é que quando apareceu no avião o letreiro “aperte os cintos” - naquele tempo era a Pan Air, [disse-se] “a cidade está próxima, vamos descer”. E eu naquele afã de olhar para baixo e ver a cidade, não vi cidade nenhuma, vi a baliza do aeroporto e então perguntei à aeromoça se ainda estávamos longe da cidade, e ela disse, não, estamos precisamente a descer, estamos a perder altura para descer, mas perguntei, sim, e onde está a iluminação pública da cidade? Ela disse: Não tem iluminação pública. Então quando eu cheguei, saiba, não havia iluminação pública em Manaus. Eram dois problemas sérios, primeiro, a água, segundo, a energia. A água era determinada para certas ruas, alguns bairros, durante um ou dois dias, então toda a gente tinha em sua casa aqueles camburões de óleo imensos para armazenar água. Findo aquele prazo, talvez só em duas ou três semanas é que então deveria haver água. Então se vivia essa tortura, a energia também era assim, toda a gente tinha lanternas para andar na rua, pois não havia iluminação pública, era um terror».<sup>379</sup>

Certamente foi um choque para José Gaspar naquele momento em que chegava de Lisboa, deparar-se com uma cidade com graves problemas de infraestrutura urbana. Isto mudou bruscamente na segunda metade dos anos 60 com o

---

<sup>379</sup> GASPAR, J. José Gaspar: depoimento em 3 de maio de 2004. Entrevistadora: Luciane Páscoa. Manaus, Livraria Universitária, 2004. 2 fitas cassete (120 minutos). 3 ¼ pps. Estéreo.

estabelecimento da Zona Franca. Os índices demográficos começaram a se alterar, com um notado desequilíbrio populacional entre a zona urbana, suburbana e rural.<sup>380</sup> Os produtos fabricados na capital do Amazonas eram feitos com o objetivo de exportar e apesar de sua larga produção, não abasteciam necessariamente a praça de Manaus. Mesmo vivendo momentos díspares em diversos aspectos, Manaus manteve uma vida cultural ativa nos moldes do Clube da Madrugada até o final dos anos 70.

Com o engajamento cultural dos primeiros anos de existência, o Clube reunia-se regularmente na praça da Polícia, no «banco do patos» e algumas vezes na casa de alguns membros. Para Jorge Tufic<sup>381</sup>, a fase boêmia do Clube teve seu auge com as sessões literárias promovidas no Cemitério São João Batista após a meia-noite, seguindo uma espécie de ritual de sagração, onde os integrantes ou outros homenageados recebiam títulos e honrarias intelectuais, tais como «Cavaleiros Iniciados em Todas as Madrugadas do Universo» e «Cavaleiro das Letras Amazônicas». Segundo este poeta, esta rotina seguiu-se por dois anos, mas em 1957, houve abandono e desânimo por parte de alguns membros:

«(...) o Clube da Madrugada sem dispor de sede, nem estatuto ou demais formalidades específicas do gênero, já tinha criado uma atmosfera, um compromisso-descompromisso tendo em vista uma ação dialética para enfrentar os constrangimentos do meio. (...) Sem local determinado para reunir-se, além daquele indicado pela árvore do mulateiro, os mais obstinados decidiram reativar uma tradição poética, segundo a qual, desde que reunidos em seu nome, o quorum de três daria o direito de reunir o clube, tantas vezes e em quantos lugares fosse necessário. As propostas e decisões é que seriam levadas a plenário no banco dos patos».<sup>382</sup>

---

<sup>380</sup> Para ver tabela de índices demográficos, consultar a obra: AGUIAR, J.V.S. *Manaus: praça café, colégio e cinema nos anos 50 e 60*. Manaus: Editora Valer/ Governo do Estado do Amazonas, 2002, p.35.

<sup>381</sup> TUFIC, J. *Op. Cit.*, 1984, p. 23.

<sup>382</sup> *Idem*, p. 24.

Com esta tentativa de superar a crise, surgiram outros clubes da madrugada a partir de Manaus, em cidades como Rio de Janeiro, Brasília, Londres, Lisboa, Roma e Paris. Em cada um desses lugares, para onde os membros do Clube viajavam e estabeleciam contatos culturais, formava-se uma pequena célula e geralmente ficava ali um membro correspondente. Segundo o depoimento do escritor e também integrante do Clube da Madrugada, Francisco Vasconcelos, foi por influência do médico amazonense Miguel Cruz que se fundou um clube da Madrugada em Brasília, «entidade desprovida de qualquer sintonia com o original de Manaus, já que suas atividades pareciam limitar-se a festivos encontros essencialmente sociais».<sup>383</sup>

O intercâmbio cultural se estendeu, e em determinada ocasião, o Clube da Madrugada de Brasília preparou uma caravana com trezentas pessoas para Manaus. Houve até uma canção composta para a ocasião, intitulada «Madrugada Fria»:

**«Madrugada Fria**

Paulo Burgos

Maria Valéria

Não tardes,

Que a madrugada está fria

Aceita meu convite à boemia...

Tua tristeza irá embora com a lua

Seguindo aos poucos

Os teus passos pela rua...

Descansa,

Não te atormentes a pensar...

Na vida todos têm o que chorar...

E assim, nesta madrugada fria,

Adeus!... Melancolia...

Adeus!... Melancolia...

**Hino do Clube da Madrugada de Brasília»<sup>384</sup>**

<sup>383</sup> VASCONCELOS, F. *Contribuição à História do Clube da Madrugada*. Depoimento em texto policopiado. Brasília, maio de 2004, 12 p.

<sup>384</sup> BURGOS, P; VALÉRIA, M. *Madrugada Fria*. Brasília, s.d. (Acervo de Álvaro Páscoa).

É muito interessante observar nesta canção o convite à boemia. O Clube da Madrugada inicialmente foi visto como um movimento boêmio, mas não tardou a se impor graças à sua produção literária e artística. A boemia é uma característica importante do Clube da Madrugada e não pode ser examinada superficialmente, pois tanto a política revolucionária quanto a arte de vanguarda evoluíram no contexto social da boemia. Originalmente, o termo se referia à vagabundagem ou à vida errante dos ciganos. A Boêmia, que no passado foi um reino e hoje é uma província do oeste da recentemente fragmentada Checoslováquia, era considerada a terra natal dos ciganos. O nome foi adotado no século XIX por muitos artistas e intelectuais que metaforicamente se viam como «sem-teto» na cultura da sociedade capitalista. Para eles, ser boêmio era um modo de olhar o mundo, que indicava protesto, independência ou indiferença às convenções sociais.<sup>385</sup>

Para Nigel Blake e Francis Frascina, o conceito de boemia não tem um significado fixo, antes ele assumiu formas complexas e incompatíveis, tais como o fanatismo, o ascetismo e a desilusão com a educação e o decoro convencionais. Era sobretudo uma atitude cultivada por aqueles artistas e intelectuais que existiam à margem da sociedade e opunham-se à autoridade estabelecida, mas sem um credo político sistemático. Os boêmios do século XIX tinham um alheamento proposital à sociedade burguesa e aos princípios organizadores do capitalismo. Geralmente os boêmios eram também inclinados à vanguarda, e por isso muitas vezes os termos são relacionados. Esta característica acompanha a arte de vanguarda, pois isso significava um compromisso social e político mais profundo nas formas de representação tradicionais como as artes visuais e a literatura, elaboradas como crítica às convenções existentes e às estruturas de poder que as sustentavam.<sup>386</sup> Desse modo é possível analisar a relação entre arte e boemia, percebendo que uma atitude similar pode ser encontrada no Clube da Madrugada.

A atitude boêmia neste caso é uma forma de resistência contra a sociedade conservadora e provinciana e que está ligada à vanguarda pelo

---

<sup>385</sup> BLAKE, N.; FRASCINA, F. As práticas modernas da arte e da modernidade. In: *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p.50.

<sup>386</sup> BLAKE, N.; FRASCINA, F. Op. Cit., 1998, p. 51.

procedimento não-conformista em relação ao academismo artístico e literário local. Observando algumas práticas existentes no Clube da Madrugada, é possível verificar estes aspectos libertários. No final dos anos 50, o clube reunia mais de vinte membros residentes em Manaus, dentre poetas, escritores, artistas plásticos, animadores culturais e músicos. Dentre os membros que compareciam às reuniões ao ar livre, nesta altura, constam os seguintes nomes: Alencar e Silva, Aluísio Sampaio, Antísthenes Pinto, Arthur Engrácio, António Gurgel do Amaral, António Cruz, Afrânio de Castro, Francisco Vasconcelos, Farias de Carvalho, Guimarães de Paula, Jorge Tufic, Padre Luiz Ruas, Jefferson Péres, João Bosco Evangelista, Luiz Bacellar, Moacir Andrade, Orígenes Martins, Nivaldo Santiago, Pedro Amorim, Pedro Santos, Saul Benchimol e Sebastião Norões. Em sua rotina, promoviam lançamentos de livros, concertos de música, algumas exposições de pintura, conferências e recitais de poesia. Para Jorge Tufic, «era na convivência e no trato destes assuntos que se fazia um clubista».<sup>387</sup>

A partir de 1961, começou uma nova fase no Clube da Madrugada, sob a presidência do jornalista e escritor Aluísio Sampaio. Dotado de iniciativa, espírito de liderança e sensibilidade cultural, Aluísio Sampaio conferiu ao Clube um sentido de continuidade nos trabalhos, ampliando e diversificando também as frentes de atuação. Sua gestão foi de grande importância, pois constituiu-se num período produtivo e de consolidação do Clube. O ânimo inicial de alguns membros fundadores era de que o Clube permanecesse sem regulamentos, mas com as dificuldades de ordem prática que surgiram no decorrer desse período, houve uma mudança de opinião de alguns integrantes e em 1961 foram publicados os *Estatutos do Clube da Madrugada*; ainda que eles pareçam não ter sido usados de forma restritiva e os participantes continuaram a agir de maneira libertária.

Outro fato importante foi a atuação na imprensa periódica, pois o Clube da Madrugada manteve uma página suplementar em *O Jornal*, entre 1961 e 1972, periódico de propriedade de Archer Pinto. O suplemento literário dominical chamava-se *Caderno Madrugada* e era dirigido por Aluísio Sampaio. Neste caderno cultural eram publicados poemas, contos, ensaios, notícias culturais de âmbito local, nacional e internacional, artigos sobre artes plásticas, música, cinema, estudos literários, ciências sociais e teatro, além de divulgar ilustrações e

---

<sup>387</sup> TUFIC, J. Op.Cit., 1984, p.34.

xilogravuras de artistas plásticos membros do Clube. Nesse sentido, a maior colaboração veio do artista plástico, gravador, entalhador e escultor português Álvaro Páscoa, radicado em Manaus a partir de 1958.<sup>388</sup> A seguir, colaboraram também com obra gráfica os artistas Getúlio Alho, Afrânio de Castro e Van Pereira.

O Clube da Madrugada também manteve outras páginas em outros periódicos, tais como a *Literatura e Arte no Jornal do Comércio*, as *Notas Literárias* de *A Gazeta*, uma coluna de curta duração no jornal *O Trabalhista*, além de uma coluna semanal de artes e letras do jornal *A Crítica*. Havia também o jornal mensal *Nossos Dias* editado por Francisco Vasconcelos, João Bosco Evangelista e Antônio Cruz Neto com apenas três números de circulação em 1956. Para Ernesto Renan Freitas Pinto, a fase mais produtiva do Clube da Madrugada foi de 1963 a 1973, que também considera o período áureo dos Suplementos Literários:

«(...) O interesse em publicar nos suplementos dos jornais acontecia porque eles sabiam que o jornal tinha uma penetração social muito maior do que o círculo estreito da praça da Polícia. O jornal de domingo especialmente, era algo muito lido e procurado, pois na época não havia televisão. Desse modo, o movimento investia nos jornais, sabendo que era o espaço possível dentro daquele momento de censura».<sup>389</sup>

É interessante observar que a partir de 1959 e principalmente a partir de 1961, novos membros passaram a integrar o Clube da Madrugada, atribuindo diversificação e multiplicidade cultural ao movimento. Entre 1959 e 1965, o Clube recebeu os artistas plásticos Álvaro Páscoa, Getúlio Alho, José Coelho Maciel, Hahnemann Bacelar, os escritores Ernesto Pinho Filho, João Bosco

<sup>388</sup> Esta menção foi feita no Boletim do Movimento de Educação de Base (MEB) Regional AM, abril de 1970, nº 5, p.12: «No Amazonas, a xilogravura surgiu como elemento de arte quando da criação da página literária do Clube da Madrugada em *O Jornal*. Essas gravuras eram assinadas por Álvaro Páscoa, de quem publicamos hoje um trabalho. Depois, alguns outros artistas se dedicaram também a produção de xilogravuras, mas sem continuidade, com exceção de Getúlio Alho que hoje se encontra em Brasília».

<sup>389</sup> PINTO, R.F.P. Op.Cit., 2004.



Evangelista, Edison e Elson Farias, Márcio Souza, Alcides Werk, Carlos Gomes, Ernesto Penafort, além dos estudiosos de cinema Cosme Alves Neto, Ivens Lima e José Gaspar.<sup>390</sup> Nesse período o Clube começou a acolher estudiosos pertencentes à Universidade Federal do Amazonas em fase de crescimento, pois todos os talentos artísticos, científicos e literários eram bem recebidos. Mas o ingresso ao Clube da Madrugada não se dava de qualquer maneira. Havia uma preocupação por parte dos membros com a qualidade e com a produção dos novos integrantes. Para entrar no clube era necessário ser apresentado por um dos membros e ter seu nome endossado pelos participantes. Era necessário apresentar um trabalho artístico, uma obra literária ou defender uma tese sobre assunto de interesse perante os outros, uma espécie de ritual de iniciação. No Capítulo II dos *Estatutos do Clube da Madrugada*, observa-se a regulamentação desta prática:

## «CAPÍTULO II

### Dos Membros

Art. 4º - Para pertencer ao Clube da Madrugada é necessário:

- a) – ser proposto, em sessão ordinária, por um de seus membros;
- b) – obter os votos em três sessões consecutivas, de dois terços do número de sócios residentes em Manaus;
- c) – o candidato eleito ficará com a obrigação de, em sessão de posse, apresentar trabalho de sua autoria sobre assunto de sua competência.

Parágrafo único – Não há limitação do número de sócios».<sup>391</sup>

Alguns depoimentos confirmam esta prática adotada no Clube: o artista plástico Óscar Ramos foi levado ao Clube da Madrugada em 1955 por João Bosco Araújo e seu nome foi proposto pelo Padre Ruas, que lhe deu as boas vindas. Em seguida foi proferido um discurso pelo poeta Farias de Carvalho, mas

<sup>390</sup> TUFIC, J. Op. Cit., 1984, p. 34.

<sup>391</sup> ESTATUTOS do Clube da Madrugada. *Diário Oficial do Amazonas*, 20 de dezembro de 1961, p.3.

de acordo com as memórias de Óscar Ramos,<sup>392</sup> nesse período formativo ainda não foi exigida a apresentação de um trabalho de sua autoria, prática que mudou alguns anos depois. Logo em 1956, ele faria juntamente com Moacir Andrade uma exposição no *hall* da Biblioteca Pública do Amazonas, mostrando uma produção visual, que naquele momento era satisfatória para o Clube. Já o arquiteto, artista plástico e escritor Getúlio Alho, que entrou no Clube em 1963, diz: «fui proposto por Luiz Bacellar e tomei posse com um trabalho escrito sobre a arte contemporânea, numa noite ao pé do Mulateiro na praça do Ginásio».<sup>393</sup> O artista plástico Van Pereira conta que ingressou no Clube da Madrugada depois de ser indicado por Álvaro Páscoa:

«Eu entrei no Clube endossado pelo Álvaro. Tinha que apresentar um trabalho e defendê-lo. Era preciso mostrar talento e deixar claro que não era apenas fogo de palha. Havia então toda uma polêmica, um ritual. Quem levava o sujeito para o Clube era responsável pela trajetória cultural. O Álvaro Páscoa me indicou, dizendo que eu era novo e que seria um grande artista. O Aluísio Sampaio, que depois se tornou meu amigo, na época criou muita resistência à minha entrada no Clube. Havia essa situação: preocupavam-se com uma empolgação inicial e depois com a falta de produção dos membros. Na época, o Moacir Andrade e o Afrânio de Castro também defenderam a minha entrada»<sup>394</sup>

O artista plástico e advogado José Maciel<sup>395</sup> lembra-se que também foi um membro eleito, proposto em reunião e com uma apresentação de trabalho pictórico. Foi indicado por Aluísio Sampaio, endossado por Jorge Tufic e foi recebido na praça da Polícia, na presença do Padre Nonato Pinheiro, que era membro da Academia Amazonense de Letras e simpatizante das atividades do Clube da Madrugada. Na época, o jovem José Maciel, estudava no Colégio Estadual e frequentava a «República do Pina», como também era chamado o Café

<sup>392</sup> RAMOS, O. Op. Cit., 2004.

<sup>393</sup> ALHO, G. Getúlio Alho: depoimento escrito em maio de 2004. São Carlos, 2004, p.2.

<sup>394</sup> PEREIRA, V. Van Pereira: depoimento em junho de 2004. Entrevistadora: Luciane Páscoa. Manaus, 18 de junho de 2004, 2 fitas cassete (120 minutos). 3 ¾ pps. Estéreo.

<sup>395</sup> MACIEL, J. José Coelho Maciel: depoimento em 8 de maio de 2004. Entrevistadores: Luciane Páscoa e Márcio Páscoa. Manaus, 2004. 2 fitas cassete (120 minutos). 3 ¾ pps. Estéreo.

do Pina, onde foi conhecendo os membros do Clube. Alguns intelectuais clubistas foram seus professores no Colégio Estadual, tais como os poetas Farias de Carvalho e Sebastião Norões.

Este período, que compreende a década de 60, foi marcado por uma dinâmica na área das artes plásticas, na publicação de livros, na promoção de cinema, concertos, programa de rádio e outros eventos. O ambiente e a dinâmica do Clube da Madrugada tinha um caráter anárquico e informal, que a partir dos anos 60 seguiu uma certa organização interna, com a publicação dos estatutos em 1961. Pode-se observar que o Clube da Madrugada era uma tertúlia que se reunia na praça da Polícia e no café do Pina, espaços abertos e ponto de convergência na época. Segundo o historiador José Vicente de Souza Aguiar, a praça da Polícia correspondia às características de um logradouro público como espaço de manifestações culturais coletivas.<sup>396</sup> Esta prática confirmou o espírito de liberdade e de criatividade que se buscava. É possível perceber um pouco deste ambiente na descrição de Jéferson Péres acerca da construção e do êxito do Café do Pina na década de 50, num canteiro triangular na Praça da Polícia em frente ao antigo Cine Guarany:

«Em primeiro lugar, sua localização, nas vizinhanças de dois cinemas, três colégios, um quartel, e mais, da então concorridíssima praça da Polícia; segundo, a excelência do seu café, talvez o melhor da cidade; e finalmente a simpatia do proprietário, o português José Brito Pina, extrovertido e conversador, que em pouco tempo chamava cada um dos frequentadores pelo nome. Batizado oficialmente como Pavilhão São Jorge, o barzinho era conhecido popularmente como Café do Pina e, mais tarde, por República Livre do Pina, por constituir um microcosmo onde se reunia o que havia de mais representativo na cidade, para discutir a respeito de tudo. Eram intelectuais, políticos, jornalistas, boêmios e estudantes que faziam dali o seu ponto de encontro diário. Muitos, como eu, compareciam duas vezes, ao fim da tarde e à noite. Mas havia

---

<sup>396</sup> AGUIAR, J.V.S. Op. Cit., 2002, p.63.

quem desse três expedientes, como Sebastião Norões. O Pina era nossa cachaça ou entorpecente. Se não tomássemos a dose diária, ficávamos inquietos e com uma sensação de vazio».<sup>397</sup>

A exemplo do que se vira no Porto, o café manauara era também ponto de convergência da intelectualidade comprometido com propostas estéticas e políticas. Mas a peculiaridade local é que, na verdade, o Café do Pina era um quiosque retangular na praça da Polícia. As pessoas tomavam seu café e conversavam na praça.

É atrativo observar o depoimento de um membro correspondente<sup>398</sup> do Clube da Madrugada residente em Lisboa, o professor de língua e literatura portuguesa e jornalista Olívio Amador, que foi discípulo do escritor português Vitorino Nemésio. Em uma viagem a Manaus em 1965 para tratar de assuntos particulares, com duração de cinco meses, Olívio Amador foi introduzido no Clube da Madrugada através de Álvaro Páscoa:

«(...)íamos tomar café todos os dias num lugar, que não sei se ainda existe, era um quiosquezinho, um boteco. A empregada era muito bonita, mas estava quase sem dentes, tinha dezesseis ou dezessete anos e não tinha dentes. Parece-me que havia uma carência de alimentação... e eu estava ali a apreciar. Era a noite que com o Clube da Madrugada ficávamos na praça a conversar. Aparecia ali normalmente o Moacir Andrade, o Álvaro Páscoa, mas nem sempre, pois era mais frequente ele estar de dia. (...) Numa ocasião eu fui convidado para a inauguração de uma exposição sobre os dez anos do Clube da Madrugada. Foi onde (Álvaro Páscoa) me disse que aquele era um clube onde não havia regulamentos restritivos, nem sede, nem nada, as pessoas se juntaram e tal. Eu ia à missa

---

<sup>397</sup> PÉRES, J. *Evocação de Manaus: como eu a vi ou sonhei*. Manaus: Imprensa Oficial, 1984, p.217.

<sup>398</sup> Conferir sobre a menção de Olívio Amador em TUFIC, J. Op. Cit., 1984, p. 116. Segundo o artigo 5º do capítulo II (Dos Membros) dos Estatutos do Clube da Madrugada, havia duas categorias de sócios: a) efetivos – aqueles que fossem domiciliados em Manaus; e b) correspondentes – todos aqueles domiciliados fora de Manaus. Ver Estatutos do Clube da Madrugada, *Diário Oficial do Amazonas*, Manaus, 20 de dezembro de 1961, p. 3.

todos os domingos na Matriz, que era celebrada pelo Bispo de Manaus. Muito admirado eu ficava porque em Portugal os bispos não estavam assim tão próximos, naquele tempo, hoje sim. Naquele tempo eles estavam distantes, estavam em seu paço episcopal. Era raríssimo assistir a uma missa presidida por um bispo, apenas em momentos especiais. Em Manaus fiquei admirado porque isso acontecia frequentemente».<sup>399</sup>

Olívio Amador ficou muito impressionado na época com a movimentação cultural de Manaus, sobretudo porque recebeu referências equivocadas sobre a cidade quando chegou a uma agência da extinta Panair já em Recife:

«Quando pretendi informações a respeito de Manaus, aconteceu-me ter colhido a mais desanimadora imagem desta cidade assim resumida: «só tem um teatro, uma rua e um hotel que são o melhor e o pior, porque são as únicas coisas que há». No entretanto, nada menos exato acerca de uma cidade linda, progressiva, de curiosa traça arquitetônica, de pequenos jardins e com universidades, hotéis, cinemas, e o tal teatro, mau grado chamarem-lhe num recente documentário de Manson, de «colonial», não obstante ser um monumento de majestade e bom gosto, pelo qual passaram as maiores companhias de ópera e onde pude ler, emocionado, no requintado *foyer*, entre os grandes nomes da arte de Talma, os de Ângela Pinto e Eduardo Brasília».<sup>400</sup>

Na ocasião conheceu os poetas Élson Farias, Jorge Tufic, Padre Luiz Ruas e Luís Bacellar e o pintor Moacir Andrade, Foi certamente destes e talvez ainda de outros poetas amazonenses que, a pedido de Páscoa, levou livros para Egito Gonçalves, quando do seu retorno a Portugal. Dentre suas impressões

---

<sup>399</sup> AMADOR, O. Olívio Amador: depoimento em fevereiro de 2004. Entrevistador: Márcio Páscoa. Lisboa: 2004. 1 fita cassete (60 minutos). 3 ¾ pps. Estéreo.

<sup>400</sup> AMADOR, O. Moacir de Andrade. *Diário de Notícias*, Lisboa, 8 de outubro de 1970, ano XV, nº 818, Caderno Artes e Letras.

acerca do ambiente cultural, é interessante destacar a menção que Olívio Amador faz à vida espiritual da cidade:

«Para além da sua atividade econômica, existe em Manaus, todavia, uma vida espiritual dinâmica, que se manifesta através de cinco jornais diários, três emissoras, da Academia Amazonense de Letras e do original Clube da Madrugada, composto este de jovens jornalistas, locutores, escritores, críticos, poetas, músicos, pintores, etc. homens que após o fecho das redações nas altas noites tropicais, diante de uma xícara de café, de um copo de guaraná ou de sumo de cajú, falavam de arte e de literatura. Lembro-me ainda do profundo sentimento que dessa rapaziada se apossou, quando na altura chegou a notícia da morte de Cecília Meireles!...»<sup>401</sup>

Olívio Amador também observou que o ambiente cultural de Manaus era muito parecido com o do Porto, cidade onde estudou: «estas tertúlias eram muito parecidas com o Porto, com o que havia; a vida cultural no Porto também se dava em cafés. E o Clube da Madrugada era original e diferente».<sup>402</sup> Sobre o contato que teve com os membros do Clube da Madrugada, mencionou a «obra telúrica»<sup>403</sup> de Moacir Andrade, além da informação já mencionada de que se sentiu impressionado pela atualização de informações do escultor Álvaro Páscoa, que o levava a uma ascendência sobre os membros do Clube: «Ele influenciava intelectualmente as pessoas».<sup>404</sup>

Verifica-se através destes depoimentos, a ousadia e a originalidade que o Clube da Madrugada propagava para os padrões dominantes até aquele momento. O ambiente de liberdade e versatilidade que era cultivado possuía uma organização interna e de acordo com Jorge Tufic, os madrugadenses formavam

---

<sup>401</sup> Idem.

<sup>402</sup> AMADOR, O. Op. Cit., 2004.

<sup>403</sup> Idem.

<sup>404</sup> Idem. Álvaro Páscoa influenciou especialmente os jovens artistas, tanto através do contato informal estabelecido no âmbito do Clube da Madrugada, quanto no ensino e orientação oferecidos na Pinacoteca do Estado do Amazonas, onde foi professor.

«uma curiosa tribo de muitos falares, mas de um só idioma: o da liberdade».<sup>405</sup> Os *Estatutos do Clube da Madrugada* são bem objetivos e conferem uma ordem na estrutura de organização social do grupo. Na época em que foram publicados, em 1961, assinaram o documento vinte e seis membros efetivos.<sup>406</sup> O documento está dividido em sete capítulos, e deve ser lembrado aqui o Capítulo I, quando é mencionada a natureza e a finalidade do grupo:

«Art. 1º - O Clube da Madrugada, fundado e sediado nesta cidade de Manaus, órgão que permite a livre manifestação do pensamento e tem por propósito o estudo, o desenvolvimento e a divulgação dos diversos ramos das ciências, das letras e das artes.

Parágrafo único – Essa finalidade não se restringe ao âmbito da agremiação, mas visa também levar ao povo, através do trabalho escrito, oral ou divulgado, o conhecimento do que se fez no campo da cultura em geral.

Art. 2º - Para cumprimento do que se propõe, o Clube promoverá:

- a) – a organização de uma biblioteca;
- b) – a instituição de concursos anuais, com prêmios aos autores de obras de poesia, ficção, ensaio, teatro, artes plásticas e rítmicas, com regulamento previamente discutido em sessão convocada pela Presidência da Sociedade;
- c) – a realização de conferências, seminários, palestras e debates sobre assuntos de caráter científico, literário, artístico ou outros que, por sua oportunidade ou magnitude, atendam ao interesse geral;

---

<sup>405</sup> TUFIC, J. Jorge Tufic: depoimento escrito. Fortaleza, maio/junho de 2004. (Texto datilografado).

<sup>406</sup> Assinaram o documento referente aos Estatutos do Clube da Madrugada, os seguintes membros: Raimundo Theodoro Botinelly de Assumpção, Carlos Farias de Carvalho, Jorge Tufic, Arthur Engrácio da Silva, Jefferson Peres, Evandro das Neves Carreira, Aluísio Sampaio Barbosa, Pe. Luiz Ruas, Pedro de Amorim, Saul Benchimol, Álvaro Reis Páscoa, Élon Farias, Edison Bentes Farias, Luiz Bacellar, Moacir Couto de Andrade, Sebastião Noroões, Francisco Ferreira Batista, Nivaldo Santiago, Afrânio Castro, Djalma Passos, João Bosco de Araújo, Luiz Bezerra, Antônio Gurgel do Amaral, Miguel Barreira, Benjamin Sanches e Francisco Vasconcelos. Cf. Em: ESTATUTOS do Clube da Madrugada, *Diário Oficial do Amazonas*, Manaus, 20 de dezembro de 1961, p. 3.

- d) – o lançamento e a exposição de livros ou trabalhos de arte em geral, especialmente de autores pertencentes ao Clube». <sup>407</sup>

Sempre é acentuado o aspecto libertário do grupo, que trazia consigo propostas culturais e educativas, preocupava-se com a divulgação da obra de seus membros, tendo como um de seus objetivos estimular (inclusive com prêmios) uma gama diversificada de intelectuais, não apenas os literatos, mas também os artistas plásticos, que tinham uma atuação viva no movimento. A atuação dos membros acontecia de maneira coletiva, com propostas e ações culturais iniciadas em pequenos núcleos, mas que depois envolviam toda a comunidade.

No aspecto ideológico, o Clube da Madrugada aproximou-se do comunismo anarquista, também conhecido como comunismo libertário. <sup>408</sup> Nesta junção de sistemas, observa-se a negação do autoritarismo e a busca de uma estrutura social que não venha a exercer qualquer forma de coação sobre o indivíduo, somando-se à uma proposta social, política e econômica que favorecesse alguma forma de propriedade coletiva dos meios de produção. Os anarcocomunistas consideravam irreversível o processo de industrialização que garantiria, dentro de determinado prazo, uma abundância de produtos de trabalho. A emancipação do indivíduo estaria relacionada à coletivização dos meios de produção e a supressão das classes sociais. Desse modo, através da auto-gestão, o Estado distribuiria os produtos do trabalho entre os cidadãos de acordo com suas necessidades. <sup>409</sup>

No âmbito cultural, pensava-se que a arte e a educação deveria estar ao alcance de todas as pessoas. Existia claramente uma preocupação social e coletiva, que transparecia nas atitudes tomadas pelo Clube da Madrugada, ainda que alguns dos integrantes não compartilhassem da ideologia anarcocomunista

---

<sup>407</sup> ESTATUTOS do Clube da Madrugada, Op.Cit., 1961, p. 3.

<sup>408</sup> O termo «comunismo anarquista» apareceu pela primeira vez em fevereiro de 1876, no apelo *Aux travailleurs manuels partisans de l'action politique*, publicado em Genebra por François Dumartheray. Em 1880, Piotr Kropotkine obteve do Congresso de la Chaux-de-Fonds da Federação jurassiana que se renunciasse ao «coletivismo» em favor do «comunismo anarquista». O Congresso Anarquista do Havre preferiu usar o termo «comunismo libertário». In: BURGUIÈRE, A. (org.) *Dicionário das Ciências Históricas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 168.

<sup>409</sup> BURGUIÈRE, A. Op.Cit., 1993, p. 169.



predominante.<sup>410</sup> Buscando formas alternativas de promoção artística e cultural, que não dependessem de imposições institucionais, muitos eventos foram realizados ao ar livre, tais como os lançamentos de livros nas manhãs de sábado na praça da Polícia, ou mesmo as exposições de artes plásticas nas praças e até na praia, além dos festivais e das feiras de cultura. Estes projetos envolveram um grande número de participantes e conseqüentemente causaram um impacto enorme na cidade.

---

<sup>410</sup> Segundo o depoimento do poeta Elson Farias, «Clube da Madrugada abrigava as mais diversas correntes de pensamento: socialistas, comunistas, anarquistas, católicos, liberais e até monarquistas. Mas todos desejavam mudança nas formas de arte e nas formas de vida». In: FARIAS, E. Depoimento escrito de Elson Farias. Manaus, junho de 2004.

## 4.2 Atividades vanguardistas e atividades em intercâmbio.

Inusitadas, algumas das propostas do Clube da Madrugada estavam ainda por ser exploradas em outras capitais, como foi o caso dos eventos ao ar livre e manifestações de Arte-na-rua, onde se buscava uma interação e participação maior do público. Aconteceram eventos desta natureza no aterro da Glória (Rio de Janeiro) em 1967 com os parangolés de Hélio Oiticica, na «I Feira de Arte» organizada pela Associação de Artistas Plásticos do Rio de Janeiro e uma significativa promoção deste gênero foi «Um Mês de Arte Pública» coordenado pelo crítico de arte Frederico Moraes e promovida pelo *Diário de Notícias* no Parque do Flamengo, no Rio de Janeiro em 1968. Durante um mês, revezaram-se exposições de artistas de vanguarda ao ar livre, tais como Dileny Campos, Júlio Plaza e Lygia Pape.<sup>411</sup>

Em São Paulo, houve uma exposição de bandeiras de Nelson Leirner e Flávio Motta em 1967, que foi impedida de continuar em uma praça pública porque a fiscalização municipal alegou falta de alvará de licença.<sup>412</sup> Em Manaus, a «I Feira de Artes Plásticas» foi organizada em 1963 (portanto antes dos outros exemplos nacionais citados acima), na praça da Matriz e a «III Feira de Artes Plásticas», também conhecida como o «Grande Festival de Artes Plásticas» ocorreu em 1966, na praia da Ponta Negra. As primeiras manifestações da poesia de muro promovidas pelo Clube da Madrugada datam de 1965-66, sendo que as exposições do grupo carioca Poema-Processo aconteceram a partir de 1968 no Rio de Janeiro.

Entretanto as origens do movimento Arte-na-rua são bem mais antigas. De acordo com Meredith L. Clausen<sup>413</sup>, o termo Arte-na-rua (*Art à la Rue*) foi usado primeiramente para referir-se a um movimento formado por um pequeno grupo de arquitetos e artistas que se consideravam marginalizados, no período entre 1890 e 1900, principalmente em Bruxelas e Paris. Um número significativo destes artistas e arquitetos eram representantes do *Art Nouveau* e estiveram envolvidos neste movimento, incluindo Victor Horta, Hécator Guimard e Franz Jourdain. Este movimento, cujo objetivo específico era levar a arte para as classes

<sup>411</sup> MORAIS, F. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p.94.

<sup>412</sup> Idem.

<sup>413</sup> CLAUSEN, M.L. *Art à La Rue*. Disponível em: <http://www.groveart.com> Acesso em 15 de setembro de 2004.

trabalhadoras, fez parte de um conjunto de ações muito mais abrangente de reforma social, cujas raízes eram oriundas do socialismo francês, das teorias políticas do príncipe anarquista russo Piotr Kropotkine e dos ensaios tardios do pintor e crítico de arte inglês William Morris. Ao desafiar o *status* elitista da arte, o movimento Arte-na-rua propôs o afastamento do mundo dos museus e dos colecionadores, buscando uma relação mais estreita entre a arte e o cotidiano, com maior responsabilidade social. O principal local para esta arte era a rua, logradouros e endereços públicos, onde as pessoas comuns passavam a maior parte de seu tempo de lazer. Com o objetivo da reforma social e seu foco na rua como um meio de levar a arte até as pessoas, de elevar o gosto popular e proporcionar um crescimento espiritual, o movimento de Arte-na-rua mostrou que o *Art Nouveau* teve um forte componente social e urbanístico, que para além de seu ideário estético, favoreceu o pensamento utópico dos modernistas dos anos 20.<sup>414</sup>

É justamente aqui que o movimento francês parece encontrar-se com o Clube da Madrugada, pois os membros deste último se disseram inicialmente influenciados pelos modernistas da Semana de 22, que tinham seus olhos voltados para as vanguardas européias. O termo Arte-na-rua foi empregado pelo Clube da Madrugada no Brasil muito antes do movimento tropicalista e da Nova Objetividade, como é possível observar numa nota publicada no suplemento artístico e literário *Caderno Madrugada* de *O Jornal* em 1966:

«Está repercutindo grandiosamente em todos os círculos sociais de Manaus, a grande mostra coletiva de artes plásticas, realizada domingo último, pelo Clube da Madrugada na praia da Ponta Negra, acontecimento que provocou uma afluência verdadeiramente inusitada àquela praia. Diante do êxito que assinalou a III Feira de Artes Plásticas do Amazonas, é pensamento da direção do Clube da Madrugada dar maior ênfase à política de ARTE NA RUA, caracterizada pelo empenho de levar a arte ao povo, eliminando, tanto quanto possível, as fronteiras entre a obra de arte e o grande público.

---

<sup>414</sup> Idem.

Assim é que, não só no campo das artes plásticas, através de exposições volantes que o Clube da Madrugada passará a realizar nos diversos pontos da cidade, mas ainda, no território da poesia, em breve o Clube estará dando maior amplitude ao seu programa de atividades fundamentais, com outra iniciativa absolutamente inédita e que consistirá nos «MUROS DE POESIA».<sup>415</sup>

Pode-se afirmar certamente que houve em Manaus uma ação vanguardista, de grande impacto cultural que não era visto desde o término do Ciclo da Borracha. Além disso, havia uma preocupação social em relação à difusão das artes para a população, o que acentua ainda mais a ideologia esquerdista do Clube. É claro que as notícias sobre eventos deste gênero são muito mais frequentes em publicações que focalizam a movimentação cultural das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, como se estas duas capitais sintetizassem os acontecimentos artísticos mais relevantes do Brasil. Provavelmente, movimentos desta natureza podem ter acontecido em outros locais distantes dos «grandes centros» da época, mas que não foram devidamente investigados e divulgados.

O Clube da Madrugada tinha uma diversidade de interesses e não apenas na literatura, pois as manifestações ocorreram nas artes plásticas, nas artes gráficas, no cinema, no teatro, através de conferências e palestras e em promoções de eventos culturais de grande abrangência pública. O dinamismo empregado no desenvolvimento destas atividades trazia uma proposta de inovação e uma intervenção no âmbito público. Deve-se mencionar também que juntamente com estas ações culturais, o Clube da Madrugada implementou parcerias e intercâmbios, como foi o caso do Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC) e da Pinacoteca Pública do Estado do Amazonas.

As promoções que ocorreram na área das artes plásticas tinham um caráter múltiplo. Das notícias que permaneceram, verifica-se que eram feitas exposições individuais de membros do Clube, exposições conjuntas (com dois ou três artistas), exposições coletivas que para além de divulgar a obra plástica dos

---

<sup>415</sup> CADERNO MADRUGADA. Manaus: *O Jornal*, 28 de agosto de 1966, ano VI, nº 25.

clubistas, revelavam novos artistas. Havia também as exposições individuais com artistas convidados, geralmente aqueles que estavam passando uma temporada na cidade, mas não residiam aqui. A primeira exposição que foi noticiada como evento do Clube, foi em dezembro de 1956 no *hall* da Biblioteca Pública, onde foram exibidas as obras de Óscar Ramos e Moacir Andrade. Deste evento, Óscar Ramos lembra-se que ficou muito empolgado com a cobertura da exposição feita pelo Jornal do Comércio naquele momento. Sobre as obras expostas, diz:

«Nós fizemos uma exposição no *hall* da Biblioteca Pública, onde expus quadros a óleo, fiz um retrato de João Bosco Araújo, eu fiz uma cadeira velha no fundo do quintal da minha tia. Tinha também outros quadros, fiz um retrato do Jorge Tufic, outro retrato do Farias de Carvalho, fiz um Pierrô, e quem apresentou a exposição foi o Dr. André Araújo, um homem de generosidade e grandeza extraordinárias. Essa exposição foi em 1956».<sup>416</sup>

Nesse período, o jovem artista Óscar Ramos estava fazendo suas experiências figurativas e Moacir Andrade, anteriormente dedicado ao paisagismo, tentava libertar-se da tradição acadêmica local.<sup>417</sup> É interessante observar o questionamento levantado sobre as artes plásticas no Amazonas antes do Clube da Madrugada, feito pela equipe da página artística de *O Jornal*, por ocasião dos dez anos daquele suplemento literário, em 20 de junho de 1971:

«O que era a pintura no Amazonas antes do Clube da Madrugada? Acadêmica, paisagística, natureza-morta. Fonte de inspiração: igapós, vitórias-régias, cataléias, vaticanos, pôres-de sol, garças, luas amazônicas, índios, onças e jacarés. Motivos perfeitamente admissíveis na tranquilidade imitativa que preside à cópia do modelo panteísta, numa atitude alheatória aos progressos da fotografia e das artes plásticas. Não que os artistas da época agissem de má fé na execução e

<sup>416</sup> RAMOS, O. Op. Cit., 2004.

<sup>417</sup> TUFIC, J. Op. Cit., 1984, p.95.

vendagem de suas obras, ou mesmo desconhecessem ou ignorassem a existência de um Picasso, de um Salvador Dali ou de um Portinari, senão porque já tinham feito da pintura tradicionalista um refúgio, no espaço e no tempo, para o deleite fácil, algumas vezes ruidoso, de que nos restam hoje apenas vagos e pálidos vestígios». <sup>418</sup>

Alguns membros do Clube da Madrugada tinham consciência da necessidade de uma renovação plástica que fosse diferente dos temas e formas utilizados pelos artistas acadêmicos. Estes por sua vez, produziam em função do comércio de suas obras, impulsionados pela aquisição turística, e também porque acreditavam ser aquela a representação ideal da Amazônia. Percebe-se neste discurso uma crítica à imitação da natureza, à cópia e ao distanciamento das manifestações da arte moderna da primeira metade do século XX. Observa-se isto numa outra pergunta, feita por Jorge Tufic: «Em que ano surgiu a primeira tela cubista? 1905?» <sup>419</sup> Nesse sentido, o ambiente do Clube da Madrugada proporcionou uma abertura para grandes experimentações plásticas, que já incorporassem as novas técnicas e a nova estética visual do século XX, que desobrigou o pintor da representação mimética da natureza e da realidade.

Em 1º de julho de 1962, foi inaugurado o I Salão Madrugada no SESC-SENAC, expondo nele três artistas do Clube: Afrânio de Castro (desenho), Álvaro Páscoa (escultura) e Moacir Andrade (pintura). Sobre este Salão, o escritor Arthur Engrácio elaborou uma apreciação que ora se transcreve:

«O grande mérito do Salão Madrugada – magnífica demonstração da capacidade realizadora de Alúcio Sampaio -, a nosso ver, não está na receptividade que encontrou por parte do público; nem na procura dos trabalhos nele expostos; nem na renda pecuniária que produziu, mas na revelação de dois grandes artistas, até então vivendo sob anonimato, omitidos à

<sup>418</sup> TUFIC, J. Et.al. Vanguarda nas Artes Plásticas. *O Jornal*. Manaus, 20 de junho de 1971. Caderno Madrugada. Fazendo um retrospecto das atividades da página artística de *O Jornal* em seus dez anos de existência, a equipe de Caderno Madrugada redigiu, organizou e publicou um relatório dividido em oito partes, expondo as categorias que mais se destacaram no Clube como expressão de vanguarda.

<sup>419</sup> TUFIC, J. Op. Cit.; 1984, p.17.

falta de uma oportunidade que os revelasse, na inteireza das suas forças criadoras, à nossa sociedade. O Salão Madrugada, há pouco encerrado, ensejou com efeito a que o público amazonense, cuja cultura pode rivalizar-se com a mais requintada de quantas existem, conhecesse de perto esses dois brilhantes artífices e lhes tributasse lisonjeira homenagem, traduzida no expressivo número de visitas, verificado durante a permanência do Salão no *Hall* do edifício SESC-SENAC. Afrânio de Castro, que apresentou trabalhos em desenho, foi, sem dúvida, o elemento que mais êxito obteve no referido Salão, levando-se em conta, entre outros fatores, a grande procura que os seus quadros tiveram. É um artista simples (e isso a sua arte denota), de concepção profundamente realística, não obstante possuir, em alto grau, o sentido poético, o que faz transparecer em sua obra, toda ela marcada aqui e ali daquele tom de vagueza e subjetivismos e que é mesmo a poesia em si. Como que o reflexo do seu físico avantajado, os traços de seus desenhos são vigorosos e seguros, e infundem aos seus trabalhos a idéia de movimento, de ação, de vida agitada e tumultuosa. Exemplo disso temos nos quadros: *Virador de Tartaruga*, *O Arpoador*, *Torrador de Farinha*, *Garimpeiro* e *Retirantes*. Tendo convivido por muito tempo nos grandes centros culturais e artísticos como São Paulo, Rio e Bahia, Afrânio teve oportunidade de aprimorar a sua arte, possuindo hoje uma técnica bastante evoluída e um estilo seguro e todo pessoal.(...)

Escultor de grandes recursos, com uma rara consciência de artista, Álvaro Páscoa foi a outra revelação do Salão Madrugada. Apresentando trabalhos esculpidos em madeira, cobre, marfim e terracota, Álvaro Páscoa ofereceu ao público uma amostra ampla e completa do seu talento artístico, revelado através das inúmeras peças da sua lavra ali expostas, cuja beleza e acabamento empolgaram indistintamente a todos. Sem procurar precisar uma técnica ou um estilo na obra de

Álvaro Páscoa – o que numa simples crônica de impressão não é cabível -, mas levando em consideração, sobretudo, o difícil trabalho de artesanato que se verifica em cada peça do escultor (apreciamos, por exemplo, esculpido num pedaço de dente de hipopótamo um corpo desnudo de mulher, de uma perfeição tal que nos fez pensar de pronto nos grandes mestres do cinzel), não tememos dizer que estamos realmente na presença de um grande e consumado artista.

Por último, temos Moacir Couto de Andrade, pintor cujas telas já foram objeto de estudo de um sem número de críticos, todos unânimes em ressaltar as qualidades positivas e o vigor de sua arte. Compenetrado do seu métier, Moacir Couto de Andrade é um artista que, embora ainda sem uma técnica artesanal definida, evolui à medida que trabalha e toma consciência mais aprofundada da sua atividade estética. Sua presença no Salão, ao lado de Afrânio de Castro e Álvaro Páscoa, foi das mais significativas.

— Por tratar-se de um nome conhecido, como já foi dito, Moacir Andrade está fora desta relação, por isso que aludimos apenas a dois artistas».<sup>420</sup>

Este I Salão Madrugada que reuniu obras de três artistas membros do Clube da Madrugada foi muito importante porque trouxe ao público o trabalho de Afrânio de Castro e Álvaro Páscoa, pouco divulgados até então. Arthur Engrácio preocupou-se em destacá-los em sua apreciação, pois o pintor Moacir Andrade já expunha na cidade há pelo menos dez anos, visto que em 1941, com catorze anos já tinha se revelado no Liceu Industrial de Manaus e dez anos depois no Salão da Escola Técnica Federal de Manaus.<sup>421</sup> Entre 1952 e 1962, este artista já havia participado do Salão do Ideal Clube (1954), das exposições no *hall* da Biblioteca Pública do Amazonas, como promoção do Clube da Madrugada (1955, 1956, 1958, 1960), obtendo êxito na divulgação de seu trabalho na imprensa.

<sup>420</sup> ENGRÁCIO, A. Artistas Plásticos. *O Jornal*, Manaus, 15 de julho de 1962.

<sup>421</sup> MOACIR Andrade. 50 anos de exposições pelo Brasil e pelo mundo (1941 – 1991). Manaus: Editora Umberto Calderaro, 1991, p.27. (Catálogo)



No término na gestão de Francisco Vasconcelos em 22 de novembro de 1965, houve a inauguração do II Salão Madrugada no *hall* da Biblioteca Pública e no Salão da Pinacoteca do Estado, em comemoração do 11º aniversário do Clube.<sup>422</sup> O III Salão Madrugada de Artes Plásticas também ocorreu na Biblioteca Pública entre 1966 e 1967, tendo possivelmente como representante o pintor Moacir Andrade.

É justo afirmar que Aluísio Sampaio nos anos em que foi presidente do Clube da Madrugada, ofereceu um grande apoio às artes plásticas. Por intermédio deste jornalista e ativista cultural, o clube transformou o *hall* do edifício onde funcionava o *Jornal do Comércio*, numa galeria de arte, onde foram realizadas muitas exposições apresentando ao público amazonense obras de artistas vários, muitos procedentes de outros estados e mesmo do exterior. Em maio de 1963 nesta mesma galeria, Álvaro Páscoa expôs uma série de xilogravuras, com apresentação de Jorge Tufic.<sup>423</sup> No mesmo local, o Clube da Madrugada promoveu em abril de 1964 uma exposição conjunta de Getúlio Alho e Paulo D'Astuto<sup>424</sup> e em setembro do mesmo ano, apoiou a primeira exposição individual de José Maciel<sup>425</sup>. O pintor Afrânio de Castro também fez uma exposição individual de suas telas de cunho abstracionista-informal neste espaço em 1966.<sup>426</sup> Ainda em dezembro de 1964 aconteceu, no *hall* da Biblioteca Pública, a exposição do artista paraense Paolo Ricci, que era detentor de dois prêmios obtidos no Salão Oficial do Pará em 1951/52. O governador Arthur Reis, que conhecia e admirava a obra deste pintor desde 1961, patrocinou a sua vinda a Manaus, que contou com o apoio cultural do Clube da Madrugada.<sup>427</sup>

Estas exposições aconteciam na Galeria Jornal do Comércio, duravam cerca de uma ou duas semanas e sempre contavam com a chancela do Clube da Madrugada. Alguns artistas estrangeiros tiveram a oportunidade de expor na cidade, tanto na Galeria Jornal do Comércio quanto no Salão da Pinacoteca do

---

<sup>422</sup> VASCONCELOS, F. *Relatório que faz o clubista Francisco Vasconcelos, presidente do Clube da Madrugada, sobre o período administrativo de 22 de novembro de 1964 a 22 de novembro de 1965*. Manaus, 22 de novembro de 1965, p. 3. (Texto datilografado).

<sup>423</sup> TUFIC, J. Op. Cit., 1984, p.95.

<sup>424</sup> *O Jornal*. Manaus, 26 de abril de 1964, ano 4, nº V.

<sup>425</sup> *O Jornal*. Manaus, 23 de agosto de 1964, ano 4, nº 22.

<sup>426</sup> CM Expõe Afrânio: pintura de vanguarda. *A Crítica*. Manaus, 16 de julho de 1966, ano XVIII, nº 5150. (Sem identificação de autor)

<sup>427</sup> Paolo Ricci inaugura hoje a sua exposição. *Jornal do Comércio*. Manaus, 11 de dezembro de 1964. (Sem identificação de autor)

Estado. Cabe aqui destacar a presença do artista plástico argentino Horacio Elena, que expôs na Galeria Jornal do Comércio no período de 13 a 18 de julho de 1964. Comemorava-se na altura o 10º aniversário do Clube e durante sua estadia em Manaus, Horacio Elena foi introduzido à tertúlia pelo poeta Elson Farias, chegando mesmo a colaborar no projeto de capa de um livro de poemas deste autor, *Três Episódios do Rio*, cujas xilogravuras são de autoria de Álvaro Páscoa.<sup>428</sup> Horacio Elena (1940) havia estudado arquitetura e pintura com Alfredo Kleiner e Héctor Cartier em Buenos Aires e também havia integrado o Grupo Si de La Plata. Outra exposição marcante aconteceu no Salão da Pinacoteca do Estado em 1965, apresentando ao público amazonense a artista plástica alemã Marianne Overbeck (1903-1970)<sup>429</sup>, que estava residindo há um ano na cidade. Com uma obra de tendência expressionista, e de temática social, a exposição apresentou suas obras a partir do contato com a paisagem e a realidade amazônica. Suas figuras eram despojadas de pormenores e estruturadas por um desenho depurado e com colorido sóbrio. Radicada no Brasil desde 1949, Marianne Overbeck estudou na Academia de Belas Artes em Dusseldorf e nos cursos de Haymann em Munique.<sup>430</sup>

Este contato com os artistas estrangeiros certamente foi muito enriquecedor. Houve um intercâmbio, uma troca de conhecimentos e impressões no âmbito das artes, além do que, estes artistas deixaram em Manaus algumas de suas obras que figuram principalmente em acervos particulares.<sup>431</sup> Mas os pontos considerados culminantes no âmbito das artes plásticas foram as Feiras de Artes

---

<sup>428</sup> ELENA, H. Depoimento escrito de Horacio Elena. Barcelona, maio de 2004.

<sup>429</sup> Marianne Overbeck (1903, Duisburg - 1970, São Paulo), formou-se na Alemanha e mudou-se com o marido para o Brasil em 1949, residindo nos estados do Amazonas, Paraná e São Paulo. Em 1952 realizou uma exposição individual do Museu de Arte de São Paulo, MASP/SP e participou de várias exposições coletivas naquela capital, com destaque para a 2ª Bienal Internacional de São Paulo no MAM/SP, 3ª, 4ª e 9ª Salão Paulista de Arte Moderna, na Galeria Prestes Maia (respectivamente em 1954, 1955 e 1960). Participou ainda da mostra *Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no País*, no MAM/SP em 1960. Em 1972, foi homenageada com uma exposição póstuma no MAM/SP. In: *Enciclopédia de Artes Visuais*, disponível em <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em 14 de setembro de 2004.

<sup>430</sup> Marianne Overbeck expõe pinturas. Manaus, Pinacoteca do Estado, dezembro de 1965. Folheto da Exposição.

<sup>431</sup> Uma obra de Marianne Overbeck pode ser encontrada na coleção particular de Moacir Andrade. Na ocasião de sua exposição na Pinacoteca do Estado, o governo adquiriu da autora uma obra, intitulada *Menino canoieiro*, óleo sobre madeira, 120x 58cm, 1965. Esta informação está registrada em: PÁSCOA, A. Movimento do Museu do Estado. Documento anexo de: FARIAS, E. *Relatório das Atividades da Fundação Cultural do Amazonas - referente ao exercício de 1970 - apresentado ao Conselho Estadual de Cultura*. Manaus, 1970. (Documento datilografado). É possível encontrar em Manaus duas obras de Horacio Elena, uma na coleção particular de Elson Farias e outra na de Aluísio Sampaio.

Plásticas. A I Feira de Artes Plásticas ocorreu em 24 de dezembro de 1963, na praça da Matriz (ou da Catedral). No folheto de divulgação da I Feira de Artes Plásticas do Amazonas, explica-se a finalidade deste evento:

«Esta Feira – primeira no gênero a se realizar em nosso Estado – tem por finalidade maior, entre as muitas que poderíamos apontar, a de estabelecer uma aproximação mais estreita entre o público e a obra de arte, como primeiro passo para o diálogo direto do artista com o povo, com a comunidade em que vive. Trata-se, portanto, de um processo de informação e formação cultural. E é desse processo – eficaz, sem dúvida – que o Clube da Madrugada lança mão no seu empenho de promover a culturização das massas, levando diretamente ao povo o trabalho de seus artistas, de seus poetas, de seus escritores. (...) É um trabalho de pioneirismo, sujeito, por isso mesmo, a vicissitudes e incompreensões. Um trabalho, porém, que não nos cansa, por ser ele a forma de atuação que preferimos. Anima-nos, sobretudo, ao levarmos ao povo esta Primeira Feira de Artes Plásticas, a convicção de realizarmos um trabalho válido não só para a plêiade de intelectuais que a lidera, mas também para o povo, expressão legítima dos anseios de progresso espiritual de uma comunidade a todo instante capacitada a reivindicar seu lugar no processo histórico brasileiro. Trata-se em suma, de mais uma semente lançada, ao que esperamos, em terra fértil. Uma semente que inaugurará, sem dúvida, uma nova fase e um instante de clara significação para o aplainamento das dificuldades de uma comunicação efetiva entre o público e a criação artística.

CLUBE DA MADRUGADA»<sup>432</sup>

Percebe-se claramente a preocupação do Clube da Madrugada com a educação e a difusão artística para a população. Há também um desejo de mostrar

---

<sup>432</sup> I FEIRA de Artes Plásticas do Amazonas. Manaus, 24 de dezembro de 1963. (Folheto impresso).

que a cidade possui uma vida cultural rica e que pode estar inserida na história brasileira. Além dos artistas que já faziam parte do Clube, foram revelados os jovens Gualter Batista, Simão Assayag, Jair Jacqmont, Paulo D'Astuto e Getúlio Alho. Este evento foi documentado com uma filmagem feita por Ivens Lima, que recorda-se desta ocasião:

«O Aluísio Sampaio era presidente do Clube e realizou a I Feira de Artes Plásticas, que foi nas paredes da escadaria da Matriz, do lado da Avenida Eduardo Ribeiro. Ali passava muita gente, pois ficava próximo ao Relógio Municipal e a estação de ônibus. Foram pendurados vários quadros, mostrando a produção local, todos devidamente identificados. O Aluísio pediu para que eu filmasse, arranhou o filme e eu filmei. Depois disso ele é quem sabe do resultado».<sup>433</sup>

Segundo o depoimento de Getúlio Alho, os nomes constantes destas exposições de membros efetivos do Clube eram Moacir Andrade, Afrânio de Castro e Álvaro Páscoa (que participou da mostra com uma série de desenhos a pastel que eram estudos de tipos caboclos), pessoas que também colaboravam na organização do evento.<sup>434</sup> Com estas exposições coletivas, o Clube da Madrugada mostrava uma nova tendência, diferente da arte acadêmica de Branco Silva e Antônio Rocha.<sup>435</sup>

A II Feira de Artes Plásticas ocorreu em 26 de dezembro de 1964, sob a gestão de Francisco Vasconcelos, que havia tomado posse no mês anterior. A II Feira foi montada no térreo do Palácio da Cultura, sendo que os trabalhos se estenderam pela Praça da Saudade. Nesta ocasião o evento contou com a colaboração de André Araújo, secretário de educação na época. Com um número menor de expositores, a II Feira teve grande afluência do público, que recebeu explicações e comentários das obras por parte de alguns membros do Clube. O

<sup>433</sup> LIMA, I. Ivens Lima: depoimento escrito em junho de 2004. São Paulo, 2004.

<sup>434</sup> ALHO, G. Op.Cit. 2004.

<sup>435</sup> Branco e Silva, falecido em 1959, tinha um ateliê na Praça Oswaldo Cruz e anualmente abria as portas de seu famoso Presépio, com figuras em tamanho natural. Antônio Rocha, que também assinava seus quadros como A. Rocha, era um pintor português radicado em Manaus que tinha um ateliê na própria residência, na Rua Saldanha Marinho, e dedicava-se ao paisagismo acadêmico, com alguns toques primitivistas.

grande êxito foi a revelação de novos artistas e a afirmação de artistas que já haviam participado da I Feira. O jovem de 16 anos Hahnemann Bacelar recebeu o primeiro lugar em Pintura, com a obra *Cafuné* revelando a sua tendência expressionista, ficando no segundo e no terceiro lugares respectivamente José Maciel (*Contrição*) que utilizou a técnica pontilhista, característica adotada pelo artista, e Carlos Fonseca (*Carro de Boi*), pelo bom nível técnico. Na modalidade de Desenho, o primeiro lugar coube a Jair Jacqmont e Gualter Batista recebeu uma menção honrosa pelo conjunto de trabalhos a óleo apresentados. Os trabalhos premiados continuaram em exposição em janeiro de 1965 numa das vitrines da Casa Mattos Areosa & Cia. Ltda., em homenagem aos artistas.<sup>436</sup>

Francisco Vasconcelos lembra-se que estas mostras coletivas tinham uma grande repercussão na cidade e que os artistas que já eram membros do Clube da Madrugada, não participavam das premiações, para justamente incentivar os novos talentos. Ele destaca na II Feira, a participação de Hahnemann Bacelar, discípulo de Álvaro Páscoa, com uma obra que causou impacto no meio artístico de então. Nas *Anotações nem sempre diárias* de Francisco Vasconcelos durante sua gestão no Clube entre 1964 – 1965 é possível observar o cotidiano e a forma como este evento foi elaborado e organizado:

«25 de novembro, quarta-feira – Conversei com o Moacir e o Páscoa sobre os preparativos da II Feira de Artes Plásticas. As chuvas são a grande preocupação. Páscoa e todos os colegas acham interessante a idéia de cartazes (murais) sobre a Feira.(...)

25 de dezembro, sexta-feira – Pela manhã estive com o Moacir para tratar da II Feira de Artes Plásticas. Encontrei o jovem Hahnemann Bacelar (16 anos), um pintor excelente. Ele vai participar. Tenho a impressão de que será, futuramente, um nome respeitável. Gostaria de ajudá-lo. Moacir, Páscoa, Getúlio e eu, mais o jovem acima, estivemos na casa do Norões. Moacir, Páscoa e Getúlio discutiram e projetaram a Praça. O primeiro ficou de passar a limpo. (...)

---

<sup>436</sup> CLUBE DA MADRUGADA. *O Jornal*, Manaus, 3 de janeiro de 1965, ano IV, nº 34.

26 de dezembro, sábado – Embora eu tivesse marcado que às 7 horas todos deveriam estar a postos para os trabalhos da Feira, apenas às 8:30 apareceu o primeiro (...) O Pina foi muito gentil, ajudando-me a carregar os stands. Às 10 e tal encontrei o Norões e o Alencar. Ao 1º, desabafei. Ao 2º, também. Onde estão os que deviam trabalhar? Às 11, já boa turma trabalhava (Eu, Getúlio, Neto). O jovem Hahnemann (o que chegou mais cedo com seus quadros), foi um ótimo colaborador. Aluísio aparece logo depois das 11. Eu estava sinceramente aborrecido. Nenhuma nota, não obstante (...). Não pude aceitar a idéia de sabotagem. Desleixo, sim, pois nem sequer a «página» de domingo se preocupou...coisa, aliás, que se repetirá amanhã. Falta de unidade, falta de entrosamento. A uma hora os stands estavam prontos, embora mal-acabados. À tarde, voltamos, o Aluísio resolveu revesti-los com outro papel... tendo eles tomado novo aspecto (...). Do André Araújo, Secretário de Educação, ao saber que o Moacir Rosas participava da exposição: “Esse Moacir termina salvando a Academia...” Era uma gozação. A seleção: - A Comissão (Moacir, Páscoa, Getúlio e Bacellar) escolheu: 1º lugar (*Cafuné*), do jovem de 16 anos a que já me referi; 2º (*Contrição*), do Maciel; 3º (*Carro de Boi*) de C. Fonseca. Desenho: 1º lugar (Jacquemont). Ao Gualter Batista foi dada menção honrosa pelo conjunto».<sup>437</sup>

Com o distanciamento de quarenta anos, o próprio escritor Francisco Vasconcelos refletiu acerca de suas notas no diário e observou:

«Ao ler o que consignei em meu “diário” naquele já distante 64, vejo quanta diferença havia entre meu jeito de ser e de atuar. Bancário, afeito às normas e ao duro regime disciplinar da instituição a que servia (Banco do Brasil), bem

<sup>437</sup> VASCONCELOS, F. Op. Cit., 2004, p.6.

imagino como devo ter sido visto por meus companheiros, naquele dia, em face de minhas impertinentes observações». <sup>438</sup>

É curioso imaginar o que aconteceu naquele evento, a agitação por parte dos artistas expositores e a ansiedade do presidente e organizador para que tudo corresse bem. É perceptível aqui que como em qualquer grupo, havia pequenas divergências entre os membros do Clube da Madrugada. Dentro do Clube existiam pequenos grupos reunidos por afinidades de interesses. Francisco Vasconcelos tinha sido eleito presidente do Clube há pouco tempo e certamente enfrentava algumas dificuldades com o início da gestão. Naquela ocasião, ele ficou aborrecido pelo fato de que os jornais e a página artística do Clube não haviam noticiado o evento. *A Página*, como era chamado entre os clubistas o suplemento artístico e literário *Caderno Madrugada* de *O Jornal*, era publicada regularmente desde 1961. Os outros jornais da cidade (*A Crítica*, *Jornal do Comércio*, *Diário da Tarde* e antes, *A Tarde* e *A Gazeta*) também veiculavam informações sobre os eventos promovidos pelo Clube, sendo que muitos membros colaboravam com ensaios, crônicas e poemas em outros suplementos. De um modo geral, a relação do Clube da Madrugada com a imprensa local era amistosa, sem qualquer restrição à produção dos seus membros, mesmo no período mais sombrio marcado pela ditadura. Para Ernesto Renan Freitas Pinto, o que havia era a auto-censura, pois os integrantes do Clube já escreviam preocupados em não criar problemas para o editor do suplemento literário e artístico *Caderno Madrugada*, que era o jornalista Aluísio Sampaio: «Então não havia necessidade de censura, pois havia uma espécie de pacto, sobre os assuntos que não poderiam entrar». <sup>439</sup>

Todavia, quando Francisco Vasconcelos assumiu a presidência em novembro de 1964, sob o pretexto de falta de papel, o Clube perdeu a sua tradicional página, fato que resultou num grande desgaste para a gestão que se iniciava. Diante deste fato, Vasconcelos comenta:

«Confesso que de imediato, admiti dever-se tal ocorrência a desinteresse da equipe que, há vários anos liderada por

---

<sup>438</sup> Idem.

<sup>439</sup> PINTO, E.R.F. Op.Cit., 2004.

Aluísio Sampaio – sem dúvida, um dos mais dedicados timoneiros do Clube –, era responsável pela tiragem daquele suplemento literário. Agora, lembrando dos tempos sombrios em que vivíamos, refletindo ainda sobre a posição por mim assumida anteriormente, ao longo de minha vida estudantil, fico a pensar que algo mais poderia haver além da pálida alegação de insuficiência de papel».<sup>440</sup>

Hoje é possível observar que talvez a pausa na publicação da página artística tenha sido consequência de fatores políticos externos ou mesmo de lutas internas do Clube. No relatório elaborado por Francisco Vasconcelos ao final de sua gestão, ele comenta esta passagem incômoda:

«*A Página* – Há quem afirme que o fato de *A Página* ter deixado de circular constitui o maior fracasso da gestão que ora se encerra. Nós, entretanto, que ora deixamos a direção do Clube, não aceitamos tal afirmativa. Não por vaidade, mas por justiça apenas. Não desconhecem os companheiros o esforço que dispendemos visando a continuidade daquele órgão de divulgação do Clube. Uma equipe – à frente da qual se encontrava o companheiro Aluísio Sampaio, que ora volta à presidência da Entidade – tinha a seu cargo, livremente, a circulação daquela página literária. O esforço dessa equipe, ao longo de quatro anos em que a página circulou sem interrupção, é de todos sabido. Ninguém desconhece também os motivos alegados pela direção da empresa Archer Pinto, de carência de papel, razão pela qual, todos sabem, por muito tempo os jornais daquela empresa circularam de modo deficiente. Superada essa crise, vários contatos mantivemos com aquela organização e, no último, tivemos a certeza de que não seria possível continuar, uma vez que, consoante nos afirmou a senhora Lourdes Archer Pinto, necessitava *O Jornal*,

---

<sup>440</sup> VASCONCELOS, F. Op. Cit., 2004, p.2.



do espaço cedido ao Clube em suas edições dominicais. Visando preencher a lacuna, elaboramos, com a sugestão do clubista João Bosco Evangelista, o plano de uma nova publicação, ao qual antes chamamos de *Caderno de Cultura Madrugada* e que, infelizmente, somente após um mês de trabalhos contínuos, (desta vez era a falta de chumbo na empresa onde o mesmo seria editado), logramos lançar. Como todos podem ver pela leitura do editorial publicado no trabalho, pretendíamos fosse o caderno a continuação da página e o meio de contato entre nós, do Clube, e o povo. Esse caderno está aqui e todos podem adquirir. Agora, entretanto, acreditamos que seja desnecessária a sua continuidade. É possível – e alguns membros da nova diretoria já disseram que *A Página* será recuperada – e que o *Madrugada* (nome que finalmente demos ao caderno), não passe de seu 1º número, por desnecessário». <sup>441</sup>

Permanece a dúvida, da restrição da publicação do suplemento ter sido uma disputa de poder e prestígio internos no Clube, ou se foi uma consequência dos efeitos políticos ditatoriais. Segundo o depoimento de Francisco Vasconcelos, embora não fosse vinculado a qualquer partido político, estava ligado a movimentos de esquerda, não só estudantil como sindical. Havia participado de vários congressos e Conselhos da União Nacional dos Estudantes (UNE) e no momento em que presidiu a União Estadual de Estudantes (1959/1961), liderou juntamente com o ainda estudante secundarista Amazonino Mendes, o movimento que defendia a posse do Vice-Presidente João Goulart, após a renúncia de Jânio Quadros. E complementa:

«Era por tudo isso, um tipo marcado. Nessa época, tive conhecimento de minha “ficha”, existente, se não me engano, nos serviços secretos da Marinha. Deu-me tais informações, o então Secretário de Segurança, ou Chefe de Polícia, Bernardo

<sup>441</sup> VASCONCELOS, F. Op. Cit. 1965, p.3

Cabral, preocupado com o movimento que se fazia. Revelou-me ele que, embora não constasse minha filiação ao Partido Comunista, movimentava-me com muita desenvoltura entre as esquerdas; que detinha liderança, que era isso e que, exatamente por deter liderança, constituía “perigo”. (...) Em 21 de novembro de 1964, deu-se a minha eleição para a Presidência do Clube, fato noticiado no dia seguinte, o que foi suficiente para que preocupado agente da temida Polícia Federal, fosse ao Banco do Brasil para saber de mim. Avisado por um colega da presença do bisbilhoteiro policial no gabinete da Gerência, onde eu trabalhava, deixei o campo livre. Queria ele saber quem eu era, qual minha função no Banco, se era que tinha sido o presidente da UNE etc. etc. (...) Naquele dia, confesso, «tremi nas bases». Que seria de mim? E de minha família? De minha carreira no Banco? Eu era, sem a menor dúvida, um “pequeno burguês” realmente amedrontado...»<sup>442</sup>

Desse modo, verifica-se uma parte dos embates decorridos na produtiva gestão de Francisco Vasconcelos, naqueles anos de grande incerteza, medo e angústia. Estes problemas tanto de ordem interna e externa, causaram uma cisão no Clube. A presença de Aluísio Sampaio, que já havia sido presidente da entidade no período de 1961 a 1964, trouxe muito dinamismo para as atividades do Clube, tanto na publicação de livros, na organização da página artística e literária, quanto no incentivo das artes plásticas. Todavia, o forte espírito de liderança deste clubista chegou a causar desconforto em outros membros, pela sua permanência no poder. Após o término da gestão de Francisco Vasconcelos, Aluísio Sampaio foi eleito consecutivamente no período de 1965-66 até 1967, retomando o cargo em 1969-71, 1972-73, 1976-79.<sup>443</sup>

Num artigo do poeta Alencar e Silva, publicado em 1998, verifica-se um comentário sobre este assunto:

---

<sup>442</sup> VASCONCELOS, F. Op. Cit., 2004, p.5

<sup>443</sup> Dotado de iniciativa, liderança e paixão pelo Clube da Madrugada, é notório o apurado zelo que o jornalista, crítico e ficcionista Aluísio Sampaio tinha pela sua posição no grupo. Além de editor da página artística em *O Jornal*, também era um dos editores do jornal *A Crítica*.

«Aluísio Sampaio era um obstinado. Seu período presidencial (ou imperial) estendeu-se praticamente por toda uma década – o quanto durou a página dominical do Clube da Madrugada – tempo durante o qual só se assinalaria um breve hiato, no biênio 1965/66, com a presidência de Francisco Vasconcelos, também brilhante, dinâmica e operosa. Voltando a tomar as rédeas em suas mãos – ocasião em que se esboçou uma cisão de consequências positivas, pois que daria lugar à criação do núcleo local da UBE – pôde Aluísio Sampaio conduzir o Clube da Madrugada aos seus objetivos programáticos, sendo a sua dedicação pessoal responsável pela fase mais aguerrida e brilhante da entidade. A propósito, não será necessário enfatizar a competência com que se houve o grande comandante na utilização dos espaços abertos na imprensa amazonense (além da página em *O Jornal*, também no *Jornal do Comércio* e em *A Crítica*) para a divulgação dos trabalhos do grupo».<sup>444</sup>

A cisão que aconteceu em finais de 1965, após o retorno de Aluísio Sampaio ao cargo, ocorreu por vários motivos: desgaste político, disputas internas pelo poder e divergências acerca do excesso de apoio governamental recebido. Estes foram alguns embates que resultaram na saída de alguns sócios que pouco tempo depois foram responsáveis pela implantação do núcleo da UBE (União Brasileira de Escritores) do Amazonas, organização que atuou especificamente na área literária, possuindo um caráter institucional totalmente diferente do Clube da Madrugada. Depois, grande parte dos escritores do Clube filiou-se à UBE, que tornou-se uma extensão do Clube no âmbito literário, pois eram os mesmos frequentadores.<sup>445</sup>

---

<sup>444</sup> SILVA, A. Breve notícia do Clube da Madrugada e da Poesia de Muro. *Amazonas em Tempo*, Manaus, 20 de junho de 1998, Caderno Arte Final, p. D 7. Observação: o período da gestão de Francisco Vasconcelos aconteceu no biênio 1964/65.

<sup>445</sup> Fundada em 30 de julho de 1966, a primeira diretoria provisória da UBE estava assim constituída: Presidente – Elson Farias; 1º vice – Moacir Marques da Silva; 2º vice – Luiz Franco de Sá Bacellar; Secretário Geral – Francisco Vasconcelos; 1º Secretário: João Bosco Evangelista; 2º Secretário – Alfredo Fernandes; Tesoureiro geral – Carlos Gomes; 1º Tesoureiro – Edison Farias; 2º Tesoureiro – Ernesto Renan Freitas Pinto; Bibliotecário – Guanabara de Araújo. In: Fundada Entidade dos Escritores Amazonenses. *Jornal do Comércio*. Manaus, 31 de julho de 1966.

A III Feira de Artes Plásticas ocorreu em 21 de agosto de 1966, das 6:00 até as 18:00. Em pleno verão amazonense, a III Feira expôs cerca de cem trabalhos de artistas locais, entre gravuras, pinturas, desenhos e esculturas na Praia da Ponta Negra<sup>446</sup>. Grande parte do material que integrou a exposição foi selecionado pelo presidente Aluísio Sampaio, que o guardou em sua residência até o momento da montagem na praia.<sup>447</sup> Das notícias divulgadas na imprensa sobre o evento, mencionou-se a participação dos artistas ligados ao Clube da Madrugada, com ênfase maior para Moacir Andrade e Afrânio de Castro, referindo-se aos outros como novos expoentes, mesmo sabendo que dentre eles, muitos já tinham farta produção e já haviam sido premiados em salões e exposições anteriores:

«Informa-se que o pintor Moacir Andrade participará com quatro telas monumentais e o pintor Afrânio de Castro apresentará uma série de trabalhos especialmente elaborados para aquela finalidade. Outros expoentes das artes plásticas locais que estarão presentes: Álvaro Páscoa, Hahnemann Bacelar, Paulo D'Astuto, José Maciel, Jacquemont Cantanhede, etc».<sup>448</sup>

Como já tinha ocorrido na I Feira a III Feira foi documentada com uma filmagem em cores por uma equipe de jovens cineastas amazonenses: Felipe Lindoso, Raimundo Feitosa e Roberto Kahané. Este documentário ganhou posteriormente o título de *Plástica e Movimento*, contando com a produção entusiasta de Aluísio Sampaio.<sup>449</sup> Para este evento, foram convidadas as autoridades civis, militares, eclesiásticas, além dos círculos intelectuais e artísticos e toda a população, para a qual a exposição foi concebida. O Clube da Madrugada providenciou para seus membros transporte gratuito para o local, partindo do Café do Pina entre as 8:00 e 9:00.<sup>450</sup> Pela documentação fotográfica existente da III Feira tem-se um esboço da grande afluência de pessoas e da forma como foram dispostas as obras de arte, em cavaletes, protegidos por um cordão de isolamento,

<sup>446</sup> Naquela época, a praia da Ponta Negra era um balneário situado nos arrabaldes da cidade, caracterizado pela paisagem exuberante do Rio Negro.

<sup>447</sup> ESTÁ Próxima a III Feira. *A Crítica*, Manaus, 13 de agosto de 1966.

<sup>448</sup> Idem.

<sup>449</sup> Este documentário encontra-se atualmente no acervo particular da família de Aluísio Sampaio.

<sup>450</sup> AMANHÃ, a III Feira na Ponta Negra. *A Crítica*, Manaus, 20 de agosto de 1966.

que também indicava o sentido de circulação da exposição. Nos planos de Aluísio Sampaio, estava a exibição do documentário *Plástica e Movimento* sobre a III Feira de Artes Plásticas nos cinemas da cidade.<sup>451</sup>

Dentre os diversos eventos promovidos pelo Clube da Madrugada, destacam-se a Feira de Cultura e os Festivais da Cultura. A Feira de Cultura foi promovida com o apoio do Departamento de Cultura da Secretaria da Educação, da União Brasileira de Escritores e do Grupo de Estudos Cinematográficos. Realizou-se entre os dias 19 de novembro e 6 de dezembro de 1968 na praça da Polícia, com um programa variado. Teve exposição e lançamento de livros (Coleção Sumaúma da UBE), exposição coletiva de artes plásticas (reunindo obras de Afrânio Castro, Hahnemann Bacelar e José Maciel, dentre outros), poesia de muro (com poemas-processo), festa do violão (em várias etapas), exibição de filmes, com o lançamento de *Brasil em Tempo de Cinema*, de Jean-Claude Bernardet, *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos, recitais de poesia, apresentação de grupos musicais populares (*The Blue Birds*, Tom 4, entre outros) e peça teatral apresentada pelo Grupo de Teatro Universitário.<sup>452</sup>

Os Festivais da Cultura foram promoções realizadas anualmente pela Fundação Cultural do Amazonas e Clube da Madrugada, onde eram atribuídos nas áreas de literatura, cinema, artes plásticas, música popular e teatro, os «Prêmios Estado do Amazonas». Havia uma comissão julgadora composta por membros do Conselho Estadual de Cultura<sup>453</sup>. No II Festival da Cultura (1968), ganhou o prêmio na área das artes plásticas o artista Hahnemann Bacelar, ficando Afrânio de Castro e Moacir Andrade com menções honrosas.<sup>454</sup> No IV Festival da Cultura (1970), concorreram ao prêmio na área de artes plásticas Carlos Ferreira de Lima,

<sup>451</sup> NOTAS: *O Jornal*. Manaus, 28 de Agosto de 1966, ano VI, nº 25.

<sup>452</sup> FEIRA de Cultura vai apresentar atrações. *A Crítica*. Manaus, 18 de janeiro de 1968, ano XIX, nº 5234.

<sup>453</sup> A Comissão Julgadora dos Festivais de Cultura era formada por membros do Conselho Estadual de Cultura, sendo que no IV Festival foi formada por: Antônio Vinícius Raposo da Câmara (presidente), dr. Djalma Batista, Prof. Álvaro Páscoa, Prof. Randolpho Bittencourt, Sr. Jorge Tufic (relator geral), Sr. Elson Farias, dr. José Mattos Filho, Des. André Vidal de Araújo, Prof. Genesisino Braga, Prof. Carlos Eduardo Gonçalves, Prof. Mário Ypiranga Monteiro. In: RELATÓRIO do IV Festival da Cultura. *O Jornal*. Manaus, 10 de maio de 1970, Caderno Madrugada, p.17.

<sup>454</sup> FESTIVAL da Cultura tem os Primeiros Vencedores. *A Crítica*. Manaus, 11 de novembro de 1968, ano XX, nº5575.

José Maciel, Manuel Borges, Regina Farias, Moacir Andrade e Afrânio de Castro, dividindo o 1º Lugar os artistas Moacir Andrade e José Maciel.<sup>455</sup>

O Clube da Madrugada apoiou diversas atividades culturais em intercâmbio com outros grupos independentes (GEC – Grupo de Estudos Cinematográficos) e institucionais (Fundação Cultural do Amazonas, Pinacoteca do Estado do Amazonas, UBE - União Brasileira de Escritores). Dentre estas atividades, merece destaque o I Festival de Cinema Amador do Amazonas, que aconteceu em 1966, no mesmo ano do I Festival Internacional de Filmes de Curta Metragem (promovido pelo GEC – Grupo de Estudos Cinematográficos e Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro). O I Festival de Cinema Amador do Amazonas, que contou com a chancela do Clube da Madrugada e com o patrocínio da empresa cinematográfica J. Borges e do programa *Cinemascope no Ar* (dirigido por Ivens Lima) da Rádio Rio Mar, foi a primeira oportunidade para os cineastas locais mostrarem seus trabalhos. O desejo de fazer cinema já vinha de muito tempo, mas faltavam recursos financeiros e técnicos. A relação que o Clube da Madrugada manteve com o GEC foi muito proveitosa, já que este último tinha muitos membros em comum com o Clube, tais como Padre Luiz Ruas, José Gaspar, Ivens Lima, Álvaro Páscoa, Francisco Vasconcelos, por exemplo. Havia a intenção de estreitar cada vez mais estes laços, com o ideal de fazer cinema num trabalho conjunto.<sup>456</sup>

Dentre os filmes que concorreram no I Festival de Cinema Amador do Amazonas, o 1º lugar ficou com a obra *Carniça*, de Normandy Litaiff e Aluísio Sampaio. Era um filme curta-metragem em preto e branco, com influência neo-realista. Em 2º lugar estava *Um Pintor Amazonense*, realizado por Filipe Lindoso, Roberto Kahané e Raimundo Feitosa, sobre o cotidiano e a obra de Hahnemann Bacellar e rodado em Super 8; em 3º lugar, o *Harmonia dos Contrastes*, em 16 mm, de Ivens Lima, Cezídio Barbosa e Luiz Saraiva.

Segundo Ivens Lima, o *Harmonia dos Contrastes* foi a teoria cinematográfica posta em película, pois tudo o que ele já conhecia de cinema

<sup>455</sup> RELATÓRIO do IV Festival da Cultura. Op. Cit., 1970.

<sup>456</sup> Numa passagem do diário de Francisco Vasconcelos, nota-se a preocupação e a vontade de fazer cinema: «(...) conversei com o Márcio e o Marinho sobre a possibilidade de reestruturar o GEC. Pensei que seria conveniente dar a direção ao Márcio. É um jovem entusiasta e muito operoso. Marinho ficou de coordenar o assunto ainda esta semana. À tarde voltei a falar com o Márcio e discutimos alguns assuntos sobre cinema. Somos de opinião que o GEC deve sair para filmagens. Já chega de perder tempo». In: VASCONCELOS, F. Op. Cit., 2004, p. 2.

tentou colocar no filme. A base do filme foi um monólogo chamado *Monólogo das Mãos*, da peça teatral *O Vendedor de Ilusões* de Oduvaldo Viana. Na ocasião em que Procópio Ferreira veio a Manaus, introduziu este monólogo na peça de Pedro Bloch *Esta Noite Choveu Prata*. Então Ivens Lima recorda-se:

«Todas as noites eu ficava na coxia do Teatro Amazonas, para assistir o Grande Procópio interpretar o monólogo. Fiquei com aquilo na mente e tempos depois, resolvi filmar.(...) O *Harmonia* é basicamente dedicado às mãos, por falta de atores – geralmente não se mostra a cara – ninguém queria nada. Então éramos os três mosqueteiros, o Luiz Saraiva que tinha um carro – grande destaque da época – o Cezídio tinha uma excelente *Paillard Bolex*, 16 mm e aos sábados e domingos andávamos pela cidade procurando os locais mais adequados para as cenas. Filmamos em casa, na rua, no cemitério, necrotério, e aqui faço um agradecimento público, a uma garota de programa que após muita conversa, cedeu, e nos permitiu filmar seus seios».<sup>457</sup>

Tais aspectos mostram as dificuldades para a execução de um filme, mas que não eram uma limitação para aqueles jovens entusiastas do cinema. Infelizmente estas iniciativas eram isoladas e hoje o que resta dessa memória cinematográfica está fragmentado e disperso em acervos particulares. Estas atividades foram muito interessantes naquele ambiente ditatorial *sui generis* que foi no período do governo de Arthur Reis. Este governador era um intelectual com alto nível cultural e que apoiou todas as iniciativas artísticas locais. A empresa J. Borges Filmes que oferecia nessa altura cobertura jornalística ao governo de Arthur Reis, trouxe Glauber Rocha até Manaus, que então filmou *Amazonas, Amazonas*.<sup>458</sup>

Um outro trabalho conjunto do Clube da Madrugada com o Grupo de Estudos Cinematográficos foi a realização do Curso Intensivo de Cultura Brasileira em 1965, promovido também pelo Diretório Acadêmico Aristóteles de

<sup>457</sup> LIMA, I. Op. Cit., 2004, p.4.

<sup>458</sup> Idem.

Estagira, da Faculdade de Filosofia, com apoio do Governo do Estado. Este curso foi realizado durante o mês de julho e teve como propósito a abrangência das áreas de literatura, música, teatro, cinema e artes plásticas através de conferências com intelectuais. Registrou-se a frequência de cerca de trezentas pessoas às conferências proferidas. As inscrições foram realizadas na Faculdade de Filosofia da Universidade do Amazonas e as conferências foram realizadas no auditório do Teatro Juvenil Divina Providência.<sup>459</sup>

O Curso Intensivo de Cultura Brasileira<sup>460</sup> teve em sua abertura, um recital do pianista e compositor amazonense Arnaldo Rebelo, radicado no Rio de Janeiro, que também comemorava seus sessenta anos naquele momento, realizando o desejo de apresentar-se em sua terra natal. A estadia de Arnaldo Rebelo em Manaus foi bastante movimentada, pois além do concerto no Teatro Amazonas, marcando a abertura do Curso Intensivo de Cultura Brasileira, houve também recitais na Academia Amazonense de Letras e nas rádios locais, onde o pianista executou obras de Rameau, Schubert, Chopin, Ligt, Ernesto Nazaré, Cláudio Santoro, Diva Ponce, Lindalva Cruz e Donizetti Gondim<sup>461</sup>. Na ocasião, o pianista recebeu diversas homenagens, do Clube da Madrugada, do Curso de Música "Ivete Ibiapina", do Coral João Gomes Júnior e do Conjunto de Câmara Orpheus. O Clube da Madrugada ainda organizou uma exposição com painéis alusivos à trajetória deste artista.<sup>462</sup>

Sobre este evento, é interessante observar esta notícia publicada no jornal Diário da Tarde:

«O Curso Intensivo de Cultura Brasileira que o Clube da Madrugada, sob o patrocínio do Governo do Estado, vai realizar nesta capital com início amanhã no Teatro Amazonas, com o concerto do pianista Arnaldo Rebelo, é um dos acontecimentos que marcam época na vida cultural de uma comunidade como a nossa, tão pacata, pobre em densidade populacional e em valores intelectuais, não possuindo por isso,

<sup>459</sup> CURSO Cultura. *Jornal do Comércio*. Manaus, 23 de julho de 1965.

<sup>460</sup> Os conferencistas e o pianista Arnaldo Rebelo tiveram todas as despesas com passagens aéreas e estadia custeadas pelo Governo do Estado.

<sup>461</sup> *Jornal do Comércio*. Manaus, 13 de julho de 1965.

<sup>462</sup> Arnaldo Rebelo e Blanca Bouças: arte em Manaus. *Jornal do Comércio*. Manaus, 8 de julho de 1965. (Sem identificação de autor).



condições para levar a efeito regularmente, promoções da ordem do que se vai assistir. (...) Parte deste êxito, diga-se em tempo, é certo que ficaremos devendo ao Governador Arthur Reis, dos raros estadistas que, neste país das coisas fáceis e dos atos extravagantes, não perdeu o senso de responsabilidade e respeito que todo o governo por princípio é obrigado a ter para com o povo que dirige. Escritor e professor que é, talvez deva-se a essa circunstância o seu entranhado amor à cultura. (...) Destaque-se que, tão logo S. Exa. inteirou-se da idéia do Curso, declarou que todas as despesas decorrentes da vinda do grupo de intelectuais a Manaus correria por conta do Estado, que desta forma, consubstanciado em outros empreendimentos dessa ordem, coloca-se na linha dos governos evoluídos, conscientes do seu papel nos tempos modernos estão a exigir e por isso, identificado com a causa maior do povo, que é a Cultura, em todas as suas formas e manifestações. Por sua vez o Clube da Madrugada, idealizador e coordenador da importante tertúlia, lavrará um novo tento entre os muitos que vem colhendo no campo que se propôs o atuar, proporcionando às classes estudantil e intelectual e ao povo em geral mais essa oportunidade de se colocarem em dia com as últimas conquistas culturais».<sup>463</sup>

Das conferências realizadas, tem-se notícia das seguintes: na área da literatura foram proferidas duas prelecções, de Thiago de Mello (*Literatura Brasileira e Integração Cultural Latino-Americana*)<sup>464</sup>, e de Jorge Tufic; a área de teatro foi representada pelo filósofo paraense Benedito Nunes que realizou três conferências sobre o tema *O Teatro Contemporâneo Brasileiro*,<sup>465</sup> na área de música, as palestras foram feitas por Nivaldo Santiago com o tema *Música*

---

<sup>463</sup> O Reporter Informa. *Diário da Tarde*. Manaus, 12 de julho de 1965. (Sem identificação de autor)

<sup>464</sup> Thiago de Melo faz palestra hoje no DP. *Jornal do Comércio*. Manaus, 16 de julho de 1965. (Sem identificação de autor)

<sup>465</sup> BENEDITO Nunes (com autoridade e lógica) fala de um tema: teatro. *O Jornal*. Manaus, 30 de julho de 1965, p.5.

*Nacional e Música Brasileira – diversificação e evolução das duas formas;*<sup>466</sup> na área de cinema, Padre Luiz Ruas realizou uma conferência e na área de artes plásticas era esperada a presença do crítico de arte Mário Barata, que não esteve presente no evento por motivo desconhecido.<sup>467</sup>

Durante a gestão de Francisco Vasconcelos, houve muitas realizações culturais. Além da II Feira de Artes Plásticas, do II Salão Madrugada, do Curso Intensivo de Cultura Brasileira, foram realizados lançamentos de livros com a inauguração da Coleção Madrugada dentro do programa Clube do Livro Madrugada. A comemoração do 10º ano do Clube foi marcada por um programa que incluiu homenagens ao poeta Gonçalves Dias, no centenário de sua morte, bem como aos compositores brasileiros Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy (centenário de nascimento). Relativamente ao poeta Gonçalves Dias, foi inaugurada uma praça com seu nome, dotada com um monumento em bronze de autoria de Álvaro Páscoa, além do lançamento do opúsculo *Gonçalves Dias*, primeiro volume da Coleção Madrugada.<sup>468</sup>

Cabe aqui acrescentar que foi desenvolvido um programa radiofônico do Clube da Madrugada, chamado *Dimensões*, na Rádio Rio Mar. Foram mais de quarenta programas entre 1964/65, que ia ao ar às quartas-feiras, no horário das 21:30 às 22:00. Era dirigido por uma equipe composta por Ivens Lima, Jorge Tufic, Elson Farias, Alencar e Silva, Padre Ruas, Francisco Vasconcelos, Aluísio Sampaio e Carlos Gomes, que se revezavam, além das participações de Neide Gondim. No programa, havia uma parte de informações culturais, lançamentos de livros, exposições de artes plásticas, em outro momento lia-se crônicas, poemas, entrevistava-se um artista convidado, tocava-se música brasileira e música erudita, cujos discos muitas vezes eram fornecidos pelo poeta Sebastião Norões.<sup>469</sup> Através de uma passagem do diário de Francisco Vasconcelos, percebe-se um pouco do caráter deste programa:

«25 de novembro de 1964 – À noite, no Programa *Dimensões* esteve presente a poeta paraense Annamaria. (...) 2 de dezembro de 1964 – À noite participei do Programa

<sup>466</sup> MÚSICA em conferência. *O Jornal*. Manaus, 28 de julho de 1965.

<sup>467</sup> TUFIC, J. Op. Cit., 1984, p.55.

<sup>468</sup> VASCONCELOS, F. Op. Cit., 1965, p.6.

<sup>469</sup> PINTO, E.R. F. Op. Cit., 2004.

*Dimensões*, lendo a crônica *Fantasia*. Neto (Alencar e Silva) declamou seus poemas. Ouvimos Augusto Calheiros e a divina Bidu Sayão, ela interpretando as *Bachianas*, de Villa-Lobos. Que beleza!»<sup>470</sup>

No depoimento de Ivens Lima, há uma menção ao tema de abertura do programa, que era a música *Arrastão*, com solo de violão e assobio.<sup>471</sup> O programa tinha um *slogan* que sintetizava a preocupação central do Clube da Madrugada, que era a difusão da arte e da cultura para o povo: «a arte só é grande e autêntica quando assume expressão social».<sup>472</sup> A seguir, será transcrita uma amostra do noticiário literário que era feito no *Programa Dimensões*:

**«Noticiário – Programa Dimensões – Rádio Rio Mar**

I. Está marcado para o próximo dia 29, às 17:00, na Editora Sérgio Cardoso, o lançamento de novo livro, *Aspectos do Direito*, de autoria do desembargador Cesar Oyama Ituassu. O autor, que é catedrático de Direito Internacional Público da Faculdade de Direito da Universidade do Amazonas, já publicou tempos atrás uma outra obra que mereceu grandes elogios da crítica especializada. O livro traz a orelha do Prof. Henoch Reis e é uma edição de Sérgio Cardoso.

II. Cassiano Ricardo, poeta brasileiro dos maiores, teve sua antologia lançada esta semana pela Editora do Autor. A mesma editora em conjunto com Letras e Artes lançam agora a antologia poética de Augusto Frederico Schmidt.

I. Em fase de revisão, na Sérgio Cardoso, a plaquete *Gonçalves Dias no seu Centenário*, trabalho com que o Clube da Madrugada homenageia o grande poeta indianista pela passagem de seu primeiro centenário de morte, ocorrido neste mês.

<sup>470</sup> VASCONCELOS, F. Op.cit., 2004, p.2

<sup>471</sup> LIMA, I. Op. Cit., 2004.

<sup>472</sup> VASCONCELOS, F. Op. Cit., 1965, p.5.

II. Bem recebida nos meios culturais a eleição de Marques Rebelo para a Academia Brasileira de Letras. O novo imortal – que é um dos maiores ficcionistas brasileiros da atualidade – somente tomará posse de sua cadeira no próximo ano, pois pretende que ela seja um dos atos comemorativos do IV Centenário do Rio de Janeiro, bom e autêntico carioca que é.

I. Em estudo, por uma comissão designada pelo Presidente Francisco Vasconcelos, do Clube da Madrugada, importante plano editorial, a ser posto em execução no próximo ano de 1965. Referido plano inclui todos os livros inéditos dos clubistas, entre os quais podemos citar: Alencar e Silva, Jorge Tufic, Arthur Engrácio, Luiz Bacelar e Elson Farias.

II. Foram os seguintes os livros nacionais mais vendidos em São Paulo, no mês de novembro, segundo pesquisa da Câmara Brasileira do Livro: *Os Pastores da Noite*, de Jorge Amado; *O Garanhão das Praias*, de José Mauro Vasconcelos; *Arigó – a verdade que abala o Brasil*, de Moacyr Jorge; *1º de Abril (Estórias para a História)*, de Mário Lago e *Hay Gobierno?*, de Claudius, Jaguar e Fortuna.

I. Edna Savaget – autora de dois volumes de poesia bem recebidos pela crítica: *Contato* e *Breviário de Salvador* – faz agora sua estréia na ficção publicando a novela *Plenamente Solidão* (Edição GRD), que está sendo considerado pela crítica como um dos bons lançamentos deste ano.<sup>473</sup>

Desse modo, o Clube da Madrugada estava ativo através de diversos meios de comunicação: áudio, audiovisual, visual, oral e escrita. Um outro evento de grande alcance social foi a Festa do Violão, também conhecida com «Festa do Povo», realizado durante uma semana no coreto da Praça da Polícia. A Festa do Violão inicialmente foi marcada para o período de 22 a 28 de agosto de 1965, e as inscrições superaram as expectativas, sendo que a festa foi transferida para o

---

<sup>473</sup> PROGRAMA Dimensões. Noticiário. *Rádio Rio Mar*, Manaus, 1964. (Documento escrito pertencente ao acervo de Francisco Vasconcelos)

período de 12 a 18 de setembro, em virtude das solicitações dos participantes, que queriam mais um tempo para se preparar. Com o objetivo maior de despertar o interesse pela canção popular no povo, o Clube da Madrugada também queria revelar os violonistas amazonenses. A festa teve um caráter de competição, com provas eliminatórias e provas finais. Durante as provas poderiam se apresentadas canções populares de qualquer nacionalidade, mas preferencialmente de origem brasileira, «desde os primeiros seresteiros até os expoentes mais atuais da bossa nova».<sup>474</sup> Foram distribuídos prêmios em três categorias, e o vencedor ganharia um violão e o segundo e terceiro lugar, medalha de prata e de bronze. Havia sido estipulado que os inscritos concorreriam nas seguintes categorias: a) intérprete solista; b) intérprete individual (canto e acompanhamento); c) conjunto vocal e instrumental.<sup>475</sup>

Foram classificados para a segunda prova eliminatória, os violonistas Benedito da Gama Monteiro, Raimundo Freire de Lima Filho, Valdemir da Silva, Hélio Medeiros Azaro, Abdon Queiroz Sahdo, Alfredo Souza das Neves e Manoel Rosa Pinto.<sup>476</sup> Este foi mais um projeto elaborado no conceito das manifestações de arte-na-rua, que até o momento, sabe-se que vigorou em outras cidades brasileiras a partir de 1967. Houve até mesmo uma proposta por parte da imprensa, de que esta promoção do Clube da Madrugada, «bem que poderia intitular-se a Festa do Violão de Rua».<sup>477</sup> No encerramento da Festa do Violão, foi inaugurado solenemente o monumento em memória do intelectual paraense Bruno de Menezes, de autoria de Afrânio de Castro.<sup>478</sup>

Eventos ao ar livre e manifestações de Arte-na-rua, onde se buscava uma interação e participação maior do público, eram propostas inusitadas que, como já se disse, estavam ainda por ser exploradas em outras capitais.<sup>479</sup>

---

<sup>474</sup> CLUBE da Madrugada. Festa do Violão. *Regulamento*. Manaus, 10 de agosto de 1965. Documento pertencente ao Acervo de Francisco Vasconcelos.

<sup>475</sup> Idem.

<sup>476</sup> FESTA do Violão reúne os mais exímios violonistas do Amazonas. *O Jornal*. Manaus, 14 de setembro de 1965.

<sup>477</sup> ENCERRA-SE Festa do Violão. *A Crítica*. Manaus, 18 de setembro de 1965.

<sup>478</sup> CM expõe prêmios da «Festa do Violão». *Jornal do Comércio*. Manaus, 7 de setembro de 1965.

<sup>479</sup> Aconteceram eventos desta natureza no aterro da Glória (Rio de Janeiro) em 1967 com os parangolés de Hélio Oiticica, na «I Feira de Arte» organizada pela Associação de Artistas Plásticos do Rio de Janeiro e uma significativa promoção deste gênero foi «Um Mês de Arte Pública» coordenado pelo crítico de arte Frederico Moraes e promovida pelo *Diário de Notícias* no Parque do Flamengo, no Rio de Janeiro em 1968. Em Manaus, a «I Feira de Artes Plásticas» foi organizada em 1963 (portanto antes dos outros exemplos nacionais citados acima), na praça da Matriz e a «III Feira de Artes Plásticas», também conhecida como o «Grande Festival de Artes

Neste mesmo sentido, uma outra inovação cultural ao ar livre proporcionada pelo Clube da Madrugada foi a proposta da Poesia de Muro. Marcando uma fase experimental entre alguns poetas do Clube da Madrugada, a Poesia de Muro foi um movimento de vanguarda na poesia lançado pela página artística *Caderno Madrugada em O Jornal*, entre 1965/66. Os ensaios teóricos sobre este movimento foram da autoria de Jorge Tufic, que chegou mesmo a elaborar um manifesto intitulado *Murifesto*. O objetivo era o mesmo das exposições de artes plásticas ao ar livre: levar a arte até o povo, e neste caso, a poesia até o povo. Segundo a equipe que elaborou o *Grande Relatório Madrugada*, publicado em oito etapas na página do Clube em 1971, a poesia de muro pretendia infringir a tradição cultural, uma característica própria da vanguarda. E explica:

«Assim deve ser a poesia de muro. Alienada por completo do personalismo autoral de seus criadores, ela cumpre a sua parte engajando-se na onda publicitária que se instala nos grandes espaços da urbe, e resolve, com isso, o problema crucial da nossa própria alienação dentro do quadro agitado e confuso da vida moderna. (...) Poesia de Muro é a fala permanente através da qual se pretende limpar e esclarecer a mente coletiva já demais vincada pelos jargões que lhe impingem todos aqueles instrumentos de propaganda, não sendo esta, porém, a sua única finalidade. Ela pode ser comparada, sem desonra de parte a parte, com o grito libertário de um Castro Alves, de um Maiakovski, de um Nazim Hikmet, de um Evtuchenko. Apenas nossa linguagem e nossos meios são outros. Sem utilizarmos o discursivo, a oralidade tribunicia, a teatralização de efeito duvidoso e passageiro, a poesia de muro se propõem a atingir os leitores operando num clima, por assim dizer, de tranquilidade gráfica. O poema, a mensagem contida nele, ficam situados num tempo e num espaço que se gravam sem dificuldade na memória de seus

---

Plásticas» ocorreu em 1966, na praia da Ponta Negra. As primeiras manifestações da poesia de muro promovidas pelo Clube da Madrugada datam de 1965-66, sendo que as exposições do grupo Poema-Processo aconteceram a partir de 1968 no Rio de Janeiro. Ver item anterior neste capítulo.

espectadores, além de ocuparem talvez, o primeiro plano no grande mural da publicidade direta. (...) A poesia de muro não reivindica apenas um recurso que a mantenha em contato permanente com o público, vivendo os seus dramas e circulando como o vento, a luz, o calor. Ela reivindica, isto sim, atingir os seus objetivos polarizando as duas forças em que se encontra apoiada como poesia, cultura, como inquietação ideológica numa arte finalmente revolucionária. (...) Pretende-se alcançar aqui, a poesia social pelas duas frentes, e não simplesmente esquematizar obras de propaganda alienadas e alienantes em face das nossas conquistas no terreno das artes e da cultura».<sup>480</sup>

O processo experimental da poesia de muro envolvia um trabalho de equipe, onde participavam os poetas e os artistas plásticos. Entendido como uma obra coletiva, este trabalho por várias vezes foi exposto em *stands* e cartazes na Praça da Polícia, (como aconteceu na I Feira de Cultura, em 1970, com a participação do artista José Maciel, que também fez seus experimentos na poesia concreta) ou nos altos da Biblioteca Pública, onde funcionava a Pinacoteca do Estado (1971), com participação coletiva de poetas (Jorge Tufic, Alencar e Silva) e artistas plásticos (José Maciel e Van Pereira) tanto para a execução gráfica do poema quanto para a documentação visual do evento, com filmagem. Para Jorge Tufic, quando se diz *Poesia de Muro*, não é no sentido literal, mas sim como uma nova linguagem específica do povo. Levada ao povo através do muro ou de qualquer veículo ou suporte capaz de divulgá-la, essa poesia tem as características próprias, como o senso coletivo do anonimato. A poesia de muro estava fundada num estado de espírito contemporâneo. Próxima da poesia concreta, onde o poeta é um configurador de mensagens preocupado com o desenvolvimento formal dinâmico dos signos, a poesia de muro tem uma relação mais estreita com o Poema/Processo, movimento idealizado por Wladimir Dias Pino<sup>481</sup>. Segundo Jorge Tufic, «a linguagem adotada nos seus manifestos e a técnica de seus poemas

---

<sup>480</sup> TUFIC, J. Et. al. O Clube da Madrugada e a Poesia de Muro. *O Jornal*. Manaus, 4 de julho de 1971.

<sup>481</sup> Wladimir Dias Pino foi um poeta matogrossense atuante no movimento de vanguarda na poesia. Integrou o grupo Concretista de São Paulo e participou da revista *Noigrandes* com os poetas Augusto e Haroldo de Campos.

são quase os mesmos da poesia concreta, só que os do processo procuram sair do código linguístico para outros códigos visuais, além da linguagem como a entendemos».<sup>482</sup>

Em outro momento, o poeta notou a similaridade entre os dois movimentos de vanguarda: «Muito curiosa a constatação de verdadeiras coincidências teóricas entre a poesia de muro, lançada aqui antes do processo, com este movimento de vanguarda».<sup>483</sup> Tanto na poesia de muro quanto no poema/processo, a palavra não é o único elemento identificador e então surgem novos instrumentos não-verbais para completar a mensagem. O Poema/Processo buscava a experimentação de signos visuais, onde base de criação do poema era o seu processo de feitura, compartilhado com o espectador, que deixava de ser passivo, para ser um co-autor da obra e completar o processo. Segue abaixo um exemplo de poesia de muro, de autoria de Jorge Tufic:

HOMEM

PEDRA

CLARO TEMPO

É FOICE

E

LAVRA

SEU

DIAMENO<sup>484</sup>

<sup>482</sup> TUFIC, J. *Curso de Arte Poética*. Fortaleza: Ed. Livro Técnico, 2002, p.109.

<sup>483</sup> TUFIC, J. Op. Cit.; 1984, p. 85.

<sup>484</sup> TUFIC, J. *Faturação do Ócio*. Manaus: Edições Fundação Cultural do Amazonas, 1974, p. 87.



Percebe-se a grande ênfase social e orgânica neste poema, perfeitamente coeso com o contexto histórico turbulento que o país vivia naquele período. Numa crônica publicada na página artística do Clube, Jorge Tufic afirma que a poesia de muro é uma corajosa arremetida contra o falso conceito em que é tido o homem do interior do Brasil. Enfatizando o aspecto vanguardista deste movimento, justifica a necessidade de um contato mais direto entre o artista e o povo, confirmando ainda mais a ideologia anarcocomunista:

«A poesia de muro tem que ser direta; dispensa tanto quanto possível, a interferência do verso. Ela tem uma função específica quando se aproxima da propaganda comercial: a de atingir o grande público e transmitir aos leitores exatamente aquilo que eles deverão pensar enquanto lêem o poema, isto é, sem os comuns obstáculos impostos pela imaginação trançada nas palavras. Requer sobretudo, seriedade e síntese. Um fato social pode assim, ficar resumido em poucas palavras, cuja visão de conjunto tenha o poder de marcá-lo na sensibilidade dos leitores como, por exemplo, um *slogan* político ou mesmo comercial. O produto aqui é o fato que dera nascimento ao poema, é o poema em si, através do qual o muro passa a constituir um ponto de referência entre o leitor e uma dada realidade. (...) Este lado subjetivo da poesia de muro não deve ser abolido, por enquanto, já que a poesia de muro só poderá ser definida e criada à medida em que vá sendo feita pelos nossos poetas, no dia-a-dia.<sup>485</sup>

N ~ O      C O R R A

N Ã      M A T E

O      M O R R A<sup>486</sup>

<sup>485</sup> TUFIC, J. Poesia de Muro. *O Jornal*. Manaus, 18 de setembro de 1966.

<sup>486</sup> TUFIC, J. Op. Cit., 1974, p. 92.

*PARTE 3: Artista e Obra*

**Capítulo V:**

**Arte: ensino e política**

## 5.1. A Pinacoteca do Estado do Amazonas: museu e escola; diálogos entre professor e aluno

Como já acontecera antes em Portugal, Álvaro Páscoa continuou a exercer a sua influência estético-ideológica nos grupos dos quais tomou parte, agora em Manaus. Desta vez, para além da informalidade de antes, que contava até com ações subversivas ao regime ditatorial salazarista, ele se dedicou a um projeto pedagógico que resultaria no aparecimento de diversos artistas e num grande número de talentosos diletantes.

Em 1965, o governador do Amazonas, Arthur Reis, fundou a Pinacoteca do Estado do Amazonas com o objetivo de abrigar o acervo museológico do Estado e de propagar o ensino das artes plásticas.<sup>487</sup> Considerado o grande patrono de sua criação, ele tinha um comportamento diferente dos homens da ditadura de então:

«Arthur Reis foi a melhor coisa que aconteceu para o Amazonas no tempo da ditadura. Ele abriu horizontes aqui, fomentou exposições de arte entre outras iniciativas culturais. Ele era uma figura eminente na área cultural brasileira.»<sup>488</sup>

A Pinacoteca funcionava no segundo pavimento do prédio da Biblioteca Pública e lá foram ministrados cursos de desenho por Manoel Borges, xilogravura e história da arte por Álvaro Páscoa e pintura por Moacir Andrade. Formou-se uma geração de artistas plásticos amazonenses a partir de então.<sup>489</sup> O primeiro diretor da Pinacoteca foi o pintor Moacir Andrade, que permaneceu durante quatro anos. Além disso, este artista acumulava outras atividades profissionais, lecionando na Escola Técnica Federal do Amazonas e no Colégio Estadual. Sua atuação na Pinacoteca entretanto se deu bem mais no âmbito

<sup>487</sup> Conforme a informação contida num folheto do Complexo Cultural Palácio Rio Negro, a Pinacoteca foi criada através da Lei nº233, de 18 de julho de 1965, no Governo Arthur Reis. In: PINACOTECA do Estado. Manaus: Secretaria de Estado da Cultura/ Governo do Estado do Amazonas, sd. (Folheto de divulgação).

<sup>488</sup> GASPAR, J. *José Gaspar: depoimento em 3 de maio de 2004*. Entrevistadora: Luciane Páscoa. Manaus, Livraria Universitária, 2004. 2 fitas cassete (120 minutos). 3 ¾ pps. Estéreo.

<sup>489</sup> Assim como no Rio de Janeiro (Escola de Arte do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) e em São Paulo (Escola de Arte do Museu de Arte de São Paulo), as Escolas de Arte tiveram importância fundamental na formação de jovens artistas e na sua produção. Em Manaus a referência é a Escola de Arte da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

administrativo<sup>490</sup>, pois seus demais empregos não lhe permitiam uma dedicação ao ensino como ele mesmo assume.<sup>491</sup> Segundo o próprio Moacir de Andrade, quem passava o tempo todo na Pinacoteca a trabalhar, ensinar e orientar os jovens estudantes de arte era Álvaro Páscoa, que lá ficava para além de seus horários obrigatórios.<sup>492</sup> A saída de Andrade foi inevitável, até mesmo porque assumiria mais um compromisso laboral, de assistente comercial na Fundação Cultural do Amazonas<sup>493</sup>. Com isto Álvaro Páscoa foi indicado inequivocamente o novo diretor.<sup>494</sup>

Álvaro Páscoa, assim como Manuel Borges, entrou aos serviços da Pinacoteca como guia de museu, mas para acumular as tarefas de professor desde o início.<sup>495</sup> As aulas da Pinacoteca davam-se pela parte da tarde, com várias turmas alternadas, havendo outras atividades relativas ao ensino ou à visitação do acervo nos demais turnos. Para estudar lá era necessário fazer a matrícula e esta talvez fosse a única formalidade exigida, pois as aulas funcionavam como oficinas de arte. Não havia um programa rígido a ser obedecido e as atividades, desenvolvidas como um curso livre, começavam em março e encerravam em dezembro de cada ano, com uma exposição coletiva dos alunos, durante um coquetel de recepção, ocasião em que se distribuía um certificado a cada participante.<sup>496</sup>

O curso de desenho e pintura da Pinacoteca abrigava um número significativo de participantes. Foram 103 formandos apenas no ano de 1967 conforme é possível verificar num convite de formatura dos alunos deste lustro, sendo que muitos deles continuavam a se aplicar, por vezes seguindo a carreira depois disso. A grande adesão do curso e os resultados obtidos evidenciavam a seriedade de propósitos que não passava despercebida aos governantes, mesmo

---

<sup>490</sup> Conseguiu patrocínio para a compra de materiais, para a realização de exposições e para a premiação dos alunos de maior destaque.

<sup>491</sup> ANDRADE, M. *Depoimento de Moacir Couto de Andrade em maio de 2004*. Entrevistadores: Luciane e Márcio Páscoa. Manaus, 11 de maio de 2004. 2 fitas cassete (120 minutos). 3 ¾ pps estéreo.

<sup>492</sup> Idem

<sup>493</sup> FARIAS, E. *Relatório das Atividades da Fundação Cultural do Amazonas - referente ao exercício de 1970 - apresentado ao Conselho Estadual de Cultura*. Manaus, 1970. (Documento datilografado). P. 6.

<sup>494</sup> Posteriormente foram diretores da instituição Afrânio de Castro e Helena Gentil.

<sup>495</sup> Decreto nº561 publicado no *Diário Oficial do Estado do Amazonas*. Manaus, 28 de maio de 1966, p. 8

<sup>496</sup> ANDRADE, M. Op. Cit, 2004.

sendo estes representantes da ditadura militar brasileira, que sempre tomou postura avessa às artes. Ao contrário disto, o historiador Arthur Reis, que havia fundado a Pinacoteca e se aproximado dos artistas e intelectuais locais, foi sucedido por Danilo Areosa (1967-70), que também tinha sensibilidade para tais causas, e sua esposa, Violeta Mattos Areosa, chegou mesmo a ser aluna do curso e paraninfa dos concludentes logo no primeiro ano de gestão do marido à frente do Amazonas.<sup>497</sup>

Na Pinacoteca do Estado do Amazonas, museu e escola dividiam o mesmo espaço, interagindo. Os alunos tinham desse modo, um contato direto com o acervo de arte plásticas do Estado, como parte deste aprendizado visual. No intervalo dos *stands* com as obras ficavam as mesas e os cavaletes e havia também um quadro negro onde eram ministradas as aulas teóricas (História da Arte). Durante as aulas práticas os alunos ficavam diante dos cavaletes ou nas mesas, e o professor circulava e orientava.<sup>498</sup>

Álvaro Páscoa entendia que o ensino da arte deveria proporcionar os meios para que cada aluno encontrasse sua expressão individual.<sup>499</sup> Desenvolveu assim, um diálogo sobre arte, sobre técnicas, buscando uma troca de experiências. Em sua atividade como professor, Páscoa se mostrou despreocupado com a exclusiva formação de artistas, pois para ele, o fundamento do ensino da arte estava no aprimoramento humano através do desenvolvimento da sensibilidade e da criatividade.<sup>500</sup>

Procurando não estabelecer dogmas rígidos, estimulou nos alunos a capacidade inventiva e a auto-confiança tanto para os problemas da arte quanto para os da vida, sempre incentivando a busca da expressão individual. E quem o diz são seus discípulos. Um exemplo interessante disto pode ser notado no depoimento de Van Pereira:

«Eu me matriculei na Pinacoteca por incentivo do  
Hahnemann Bacelar, que havia falado muito bem do Mestre

---

<sup>497</sup> EXPOSIÇÃO dos Alunos Concludentes do Curso de desenho e pintura da Pinacoteca Pública do Estado do Amazonas. Manaus: Secretaria de Educação e Cultura/Governo do Estado do Amazonas, 1967. (convite)

<sup>498</sup> GASPAR, J. Op. Cit., 2004.

<sup>499</sup> PEREIRA, V. Op. Cit., 2004.

<sup>500</sup> PÁSCOA, A. *Pasta de Documentos Textuais: documentos manuscritos e datilografados*. Manaus, s.d., fl.4, Nº AP 1.3

Páscoa. Lá ele lecionava juntamente com o Moacir Andrade e o Manoel Borges. Foi nesta época que conheci o Álvaro Páscoa e fiquei com a mesma impressão positiva que ele havia causado no Hahnemann. Ele foi de início, um pai para mim e eu sempre me encostava perto dele porque minha família estava distante. Ele era um orientador, pois dizia: - você precisa procurar criar e não copiar, procurar seu próprio caminho e não esquecer sua identidade. Isso tudo marcou minha trajetória, pois aquelas palavras não diziam respeito apenas à arte, mas à vida».<sup>501</sup>

Páscoa acreditava que a função social e educativa da arte era a de libertar e conscientizar o cidadão, ensinando-lhe também o respeito pela obra de arte como patrimônio cultural. Desse modo, a importância do ensino da arte residia na herança da cultura artística que estaria destinada às próximas gerações. Os alunos (crianças, adolescentes e jovens adultos) que tivessem o acesso uma formação artística poderiam desenvolver a sensibilidade estética, com possibilidades de compreender a arte sem os preconceitos mais frequentes. Como professor, ele estava ciente de suas responsabilidades e trazia em seu favor um seguro conhecimento da arte, bem como da psicologia estética e dos já mencionados debates sobre arte infantil que deve ter acompanhado ainda em Portugal.<sup>502</sup>

Páscoa utilizou em suas aulas exercícios que estimulavam a percepção formal do mundo orgânico, em que o princípio da criação leva à apreciação e ao desenvolvimento de símbolos, fantasias e mitos, considerando que a forma é uma função da percepção, da criação e da imaginação.<sup>503</sup> Estas atividades mentais esgotam no seu jogo dialético, todos os aspectos psíquicos da experiência estética. Como era conhecedor das etapas do desenvolvimento do desenho infantil, interpretava que cada representação transmitia um estado emocional específico. Pensava que a interferência inadequada do adulto poderia inibir a capacidade

---

<sup>501</sup> PEREIRA, V. Op. Cit, 2004.

<sup>502</sup> Além dos artigos citados de LOSA, I.(1951) e SOARES, A.J. (1956), destacam-se em seu acervo particular os textos de Manuel Breda Simões, "Arte e Ingenuidade". *Mundo Literário* nº 45, Lisboa, 15 de março de 1947, pp.1; 7-8., de Mário Almada, M. "Arte e Pedagogia". *Mundo Literário* nº 45, , Lisboa, 15 de março de 1947, pp.8-9., e de Júlio Pomar, "Em torno do Ensino Artístico". *Seara Nova* Nº 1009, Lisboa, 30 de novembro de 1946, pp. 248-249.

<sup>503</sup> PÁSCOA, A. Op. Cit. s.d. , fl.4, Nº AP 1.3

criadora de uma criança. A preocupação em formar indivíduos conscientes, livres, seguros, apreciadores da arte, era fundamental para Álvaro Páscoa. Assim, a organização do curso de artes da Pinacoteca Pública do Estado do Amazonas fugia aos moldes dos colégios comuns, pois era um curso livre que oferecia possibilidades amplas de desenvolver a expressão.

Alguns exemplos de planejamento das aulas de Álvaro Páscoa podem ser observados em suas anotações particulares, inclusive aquelas referentes à utilização de materiais e técnicas expressivas pelos alunos. Nestas anotações, estão listados vários materiais e técnicas, com a respectiva descrição do material, o processo de feitura e os objetivos a serem atingidos. São exercícios que estimulam a criatividade e a percepção visual do aluno, tais como o recorte e a colagem coletiva, o desenho de olhos fechados, a utilização de técnicas variadas, como o uso de guache, nanquim, e a monotipia (impressão sobre papel), por exemplo. Destaca-se aqui o detalhamento da técnica de recorte e colagem coletiva sobre papel e do desenho de olhos fechados:

#### «1. Recorte e colagem coletiva sobre papel preto

Material: papel preto grande, cola, tesoura, jornais velhos.

Processo: escolhe-se previamente um tema, a ser feito pelo grupo. Recorta-se ou rasga-se o jornal, em formas e figuras que serão distribuídas e coladas em um papel preto grande, fixado na parede ou estendido no chão, ou sobre a mesa.

Objetivos: levar o iniciante à compreensão do trabalho em equipe, provocando o enriquecimento da experiência através do intercâmbio de idéias e evidenciando ainda os princípios gerais que orientam as leis da criação artística.

#### 2. Desenho de olhos fechados

Material: lápis-cera, papel branco, anilina, guache.

Processo: desenha-se livremente de olhos fechados, sem levantar o lápis do papel. Completa-se depois o trabalho colorindo com lápis-cera, guache ou anilina.

Objetivos: visa através da linha contínua, sem o auxílio dos olhos, desenvolver a sensibilidade e a imaginação para a

composição. Na segunda fase proporciona o exercício do emprego das cores.»<sup>504</sup>

Estes exercícios de percepção visual poderiam ser aplicados em alunos de várias idades, preferencialmente a crianças e adolescentes, mas eram dirigidos especialmente aos iniciantes. Assim, estes alunos manipulavam os materiais com toda a liberdade, desafiando a imaginação e exercitando inconscientemente o sistema sensorial, aprimorando o gosto pela arte e desenvolvendo a sensibilidade estética. Páscoa deixava que seus alunos produzissem, sem maiores restrições. Isso pode ser confirmado no depoimento de Thyrso Muñoz<sup>505</sup>, artista plástico e um ex-aluno da Pinacoteca:

«Conheci o Álvaro Páscoa quando estudava na Pinacoteca, no início dos anos 70. Ele era um grande incentivador, um orientador. A princípio, tomei aulas com o Manoel Borges, que era um artista muito preocupado com a técnica. O Borges cobrava muito a perspectiva, a anatomia, isso tudo. O Moacir Andrade também seguia uma linha acadêmica, orientando para o paisagismo. Minha irmã foi aluna dele, e fazia diversas cópias de paisagens. Já com o Páscoa era diferente: desenhar, pintar e criar. Ele me deixava à vontade, não se preocupava com estes princípios acadêmicos. O relacionamento que ele teve comigo foi assim: mais livre impossível. Naquela época, eu tinha um comportamento anárquico, não era preso a convenções, minha maneira de andar e de me portar, incomodava os professores, mas ele não interferia nisso. Ele deixou eu ficar à vontade, ser o que era. Dava orientações sem interferir muito no trabalho. Ele dizia: segue em frente, vai criando. Nas aulas dele eu tomei contato com a xilogravura e com a escultura em madeira, foi quando fiz algumas experiências neste sentido. O

<sup>504</sup> PÁSCOA, A. *Pasta de Documentos Textuais: documentos manuscritos e datilografados*.

Manaus, s.d., fl.2, N° AP 1.3

<sup>505</sup> O artista plástico Thyrso Muñoz participou da segunda edição do Salão Plástica Amazônia, em 1999, cujo tema era «Madeira e Matéria». Recebeu o prêmio «Álvaro Páscoa» com uma viagem à Madrid.



trabalho dele que me chamou a atenção era a xilogravura, principalmente o modo como ele representava a cidade e as pessoas. Depois que eu saí da Pinacoteca, nós mantivemos contato, trocávamos idéias, e ele disse que acompanhava o meu trabalho. Outra coisa marcante no tempo da Pinacoteca, foi quando tive contato (ao vivo) com a obra do Picasso pela primeira vez.»<sup>506</sup>

Sua proposta aproximava-se dos métodos da pedagogia moderna da educação através da arte, que era influenciada pelo teórico da arte e psicólogo Rudolf Arnheim e pelo crítico e sociólogo inglês Herbert Read. A primeira proposta de ensino através da arte foi desenvolvida por Platão, pois para o filósofo, a arte era a expressão legítima de um tipo de personalidade mental, capaz de desenvolver o indivíduo em toda sua plenitude, conservando seu estado singular e permitindo sua integração na sociedade<sup>507</sup>.

Outrora, a tradicional concepção acadêmica (oitocentista) sustentava que a obra de arte deveria ser um produto bem acabado, segundo padrões clássicos (greco-romanos), elaborado por aqueles que possuíam o talento necessário para uma atividade artística sistemática. Dentro desta posição, independentemente das idiossincrasias que o indivíduo pudesse trazer ao nascer, seria dever do professor suprimir a sensibilidade individual, para que o aluno se adaptasse a um determinado ideal de caráter preconizado pelas tradições da sociedade.<sup>508</sup>

Na concepção da pedagogia moderna, desenvolvida em meados da primeira metade do século XX, supõe-se que cada indivíduo nasce com determinadas potencialidades de valor positivo que deveriam ser desenvolvidas dentro de uma estrutura social suficientemente liberal para permitir uma variedade infinita de tipos. Assim, a educação numa sociedade democrática poderia ser resumida no desenvolvimento individual de cada ser humano, dentro da totalidade orgânica da sociedade. Ainda na viragem do século XIX para o XX, muitos filósofos e educadores passaram a combater os métodos acadêmicos da

<sup>506</sup> MUÑOZ, T. Depoimento de Thyrso Muñoz em junho de 2004. Entrevistadora: Luciane Páscoa. Manaus, 17 de junho de 2004. 1 fita cassete (60 minutos). 3 ¾ pps estéreo.

<sup>507</sup> READ, H. *O Sentido da Arte*. São Paulo, Ibrapa, 1976.

<sup>508</sup> SOUZA, A. M. *Artes Plásticas na Escola*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1970, p. 62.

aprendizagem artística, preocupando-se em não exigir, sobretudo nas representações gráficas infantis, o rigor e a exatidão realista das produções de adultos.<sup>509</sup>

Com os movimentos artísticos (ismos) iniciados no final do século XIX, somados aos estudos de psicologia infantil juntamente com as doutrinas da Escola Nova<sup>510</sup> e as pesquisas antropológicas, imprimiu-se uma nova conceituação à atividade criadora.<sup>511</sup> Tais fatos influenciaram a pedagogia e a metodologia didática, abolindo os processos mecânicos e colocando em primeiro plano as manifestações expressivas.<sup>512</sup>

A atividade artística passou a ser então um processo que permitia não apenas a avaliação do desenvolvimento mental do indivíduo, como também estimulava a capacidade criadora, além de constituir-se num fator poderoso de disciplina, precisão e segurança.<sup>513</sup> Ao favorecer aspectos como disciplina e concentração, por conter a análise de múltiplas formas, noções de proporção e relações espaciais, estimativa das intensidades cromáticas, a atividade artística desenvolveria processos mentais complexos e diversos: visuais, motores e de associação. O trabalho de criação constitui-se num instrumento de expressão objetiva porque revela o pensamento, assinalando-lhe os valores e os ideais.<sup>514</sup> É o meio de expressão comum aos Homens, no tempo e no espaço. Em todas as épocas, o Homem demonstrou possuir perspicácia visual, capacidade de síntese e aptidão para focalizar graficamente a vida e o movimento.

<sup>509</sup> Idem.

<sup>510</sup> Escola Nova é um dos nomes dados a um movimento de renovação do ensino que foi especialmente forte na Europa, na América e no Brasil, na primeira metade do século XX. "Escola Ativa" ou "Escola Progressiva" também são termos referentes a este movimento. Os primeiros inspiradores da Escola Nova foram o escritor Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e os pedagogos Heinrich Pestalozzi (1746-1827) e Friedrich Fröbel (1782-1852). O grande nome do movimento na América foi o filósofo e pedagogo John Dewey (1859-1952). O psicólogo Edouard Claparède (1873-1940) e o educador Adolphe Ferrière (1879-1960), entre muitos outros, foram os expoentes na Europa. No século XX, vários educadores se destacaram, especialmente após a divulgação do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, de 1932. Podem ser mencionados Lourenço Filho (1897-1970) e Anísio Teixeira (1900-1971), nomes importantes da história da educação no Brasil. Um conceito essencial do movimento aparece nos escritos de Dewey. Para ele, as escolas deviam deixar de ser meros locais de transmissão de conhecimentos e tornar-se pequenas comunidades. In: [http://www.educacional.com.br/pais/glossario\\_pedagogico/escola\\_nova.asp](http://www.educacional.com.br/pais/glossario_pedagogico/escola_nova.asp). Último acesso em 7 de dezembro de 2005.

<sup>511</sup> READ, H. *A Redenção do Robô*. São Paulo: Summus, 1986, p.46.

<sup>512</sup> Nessa renovação desempenharam papel importante educadores como Georges Rouma, John Dewey, Viktor Loewenfeld, Florence Cane e Jean Piaget, dentre outros.

<sup>513</sup> Idem, pp. 62-80.

<sup>514</sup> ARNHEIM, R. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Pinóia/Edusp, 1997, (introdução).

A imaginação e o poder criador são estimulados pela continuidade que a execução de um trabalho plástico estabelece entre os mecanismos motrizes e o pensamento, produzindo a sensação de alegria nos indivíduos, pois proporciona a auto-expressão, a descarga de agressividade e a formação de hábitos e atitudes. O desenvolvimento estético poderá ser alcançado através da expressão individual, o que exigirá empatia, participação, sentimento e intelecto, além da compreensão de noções abstratas.<sup>515</sup>

Na tentativa de combater os preconceitos acadêmicos que tolhiam a liberdade de criação, a pedagogia moderna apresentou um problema, que consistia na tendência unilateral empobrecedora que mantinha ao querer fazer da arte mera expressão de emoções e conflitos, reduzindo-a a uma técnica de desabafos. Álvaro Páscoa acompanhou estas discussões quando já residia em Manaus: observava os relatos de experiências em escolas de arte<sup>516</sup>, assim como já tinha tomado conhecimento acerca dos debates sobre o tema. Para o crítico de arte Mário Pedrosa, por exemplo, o método de liberação compelia a criança «a contentar-se com pouco, a satisfazer-se no cultivo indefinido das próprias idiossincrasias, a fazer sempre a mesma pintura ou o mesmo desenho, confinado num estado de espírito unilateral, egocêntrico, quase solipsista.»<sup>517</sup> O crítico alertava para que se observasse esta posição romântica e unilateral da pedagogia moderna. Rudolf Arnheim apontou a falibilidade de uma orientação artística que privilegia apenas a catarse:

«A expressão espontânea é certamente desejável, mas a expressão se torna caótica quando interfere na organização visual. (...) Os métodos modernos permitiram um desabafo aos aspectos mentais da criança reprimidos pelo procedimento tradicional que a fazia copiar modelos com lápis pontiagudo. Mas há igual perigo em impedir que a criança use o seu trabalho pictórico para aclarar sua observação da realidade e para aprender a concentrar-se e criar ordem. A emoção informe

<sup>515</sup> SOUZA, A.M. Op. Cit. 1970, p.65.

<sup>516</sup> No acervo particular de Álvaro Páscoa, figura um ensaio de Mário Pedrosa intitulado "Crescimento e Criação", publicado inicialmente no livro *Dimensões da Arte*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1964, pp.223-228, e mais tarde na revista *GAM (Galeria de Arte Moderna)*, nº 15, Rio de Janeiro, 1968, pp.28-30.

<sup>517</sup> PEDROSA, M. *Dimensões da Arte*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1964, p.225.

não é o resultado final desejável da educação e portanto não pode ser usada como seu meio. O equipamento da classe de arte e a mente do professor devem ser suficientemente amplos e variáveis para permitir que cada criança aja como uma personalidade completa o tempo todo»<sup>518</sup>.

Nesta proposta pedagógica, o desenho tinha grande importância na educação visual e plástica, permitindo uma forma de expressão dos sentimentos, das percepções e das sensações naturais com a possibilidade de coordenação da individualidade com o ambiente. Assim, a educação pela arte ensinaria as crianças a não temerem suas emoções. Para que este processo fosse eficaz, seria preciso desenvolver a integração da personalidade, da consciência global e de um pensamento condutor, coerente e racional.<sup>519</sup>

Páscoa estava próximo desta concepção de educação estética. Em seu curso, os alunos exploravam efeitos diversos de materiais, como a colagem, a pintura a óleo, a xilogravura, sem temer o resultado final. Também desenvolviam exercícios com materiais de maior precisão (lápiz, penas, pincéis finos, tesouras, entre outros) próprios às exigências da nitidez, dos claros contornos, dos ritmos e cadências de idéias e pensamentos, da limpeza e do bom acabamento. Páscoa proporcionou aos alunos uma disciplina dos sentidos em sua percepção intuitiva da forma, da harmonia, da integridade e da totalidade de qualquer experiência. Mais que professor, foi um colaborador paciente. Assim, os conselhos podiam ser tanto na feitura dos trabalhos, conforme relata Van Pereira:

«[Ele] falava muito de escultura e transmitia teoricamente os fundamentos da escultura, principalmente sobre materiais e fundições. Muitas esculturas que vejo hoje os princípios eu já tinha aprendido com o Álvaro. Ele falava que a escultura deveria ser algo tátil, que poderíamos julgar uma escultura fechando os olhos e apalpando uma escultura. Esse caráter sensual era próprio da escultura e ele transmitia isso com alma. Isso está no interior

<sup>518</sup> ARNHEIM, R. Op. Cit., 1997, p.196.

<sup>519</sup> Idem, p.201.

do artista. Os cegos admiram as obras pelo aspecto tátil. Ele dizia que toda escultura deveria ser grandiosa, que se pudesse toca-la, dobrar grandes formas, furar grandes buracos, ele falava muito de escultura nas aulas de história da arte. Ele dizia que o escultor deveria ser o rompedor de grandes matérias, de grandes formas. Ele tinha esse espírito.»<sup>520</sup>

Mas podiam ser também na preparação estética e humanística dos seus alunos, conforme se vê no depoimento de Paulo Monte:

«Ele me dava muitos conselhos para estudar, literatura, algumas coisas a gente lia, ele me orientava, principalmente em História da Arte. A vida e a obra dos principais pintores e escultores. E na literatura, conheci Goethe por ele, quer dizer, com treze anos eu li Goethe porque o professor Álvaro Páscoa me indicou a leitura do Fausto de Goethe. Eu recebi do professor Álvaro Páscoa a complementação de uma educação, que vamos dizer assim, eu não recebia em casa, porque meu pai era alcoólatra. E essa parte mais ligada a questão da cultura, das artes, eu recebi através do professor. E ele sempre me pareceu uma pessoa maravilhosa...»<sup>521</sup>

Mesmo os alunos mais acumulados de problemas não deixavam de lhe ter a atenção, como foi o caso de Hahnemann Bacellar, o seu discípulo mais direto, do ponto de vista estético e mesmo no âmbito pessoal. Sob o peso de problemas sociais sérios que o fustigaram desde sua origem, Hahnemann Bacellar tornou-se o mais talentoso de sua geração e talvez o que mais fruiu do relacionamento com Álvaro Páscoa:

«eu via muito assim, a sensibilidade do Prof. Álvaro Páscoa para com o Hahnemann. E inclusive uma tolerância e uma atenção como se o Hahnemann fosse quase que um filho

---

<sup>520</sup> PEREIRA, V. Op. Cit., 2004.

<sup>521</sup> MONTE, P. Op. Cit. 2004.

dele. Eu via ele se aconselhar demais com o prof. Álvaro Páscoa»<sup>522</sup>

Hahnemann se tornou muito cedo um destacado artista, sob a forte influência da estética expressionista e neo-realista de Pascoa:

«eu via não só na arte do Hahnemann, mas também do professor Álvaro Páscoa, a necessidade de uma mudança social, e isso vai aparecer estampado claro na década de 70, até mesmo nas telas do Manoel Borges»<sup>523</sup>

As suas habilidades levaram-no de emergente a um primeiro prêmio numa ambicionada competição de artes plásticas, deixando para trás alguns mais estabelecidos que posavam com ares galardoados. Foi neste momento que Páscoa percebeu que seu discípulo sofreria imensa resistência:

«Álvaro Páscoa me falou que o drama desse rapaz veio por ele ter tirado o primeiro lugar com o quadro dele, e que isso deixou muita gente despeitada, não satisfeita. Acho que é mais pesado que a inveja. Acho que teve gente que pagou para ver o final deste rapaz. Apostou. Eu creio que teve gente que apostou para ver o final dele. Sabe porque? O Hahnemann era a revelação da época, ele era a novidade, era a transformação, ele estava ali trazendo o novo, uma proposta nova de arte, uma proposta nova da análise social e política. Porque dentro da obra do Hahnemann tinha o político, o social, o econômico, retratava claramente a questão social. E aliás, a ditadura nunca teve pena de quem disso tratou e retratou.»<sup>524</sup>

A reação ao surgimento de Hahnemann preocupava Páscoa, tanto quanto as atitudes do jovem, que não compreendia a resistência que se fazia

---

<sup>522</sup> Idem

<sup>523</sup> Ibidem

<sup>524</sup> Ibidem

contra si. Mesmo os atos mais rebeldes do jovem artista em formação eram perfeitamente compreendidos por seu mestre, mesmo porque Páscoa sabia que era importante continuar a romper com as imposições da sociedade tradicional:

«...teve uma exposição na Praça da Polícia, uma exposição de arte, onde o Hahnemann colocou um monte de jornais, uma pilha imensa, e num belo dia ele foi com um punhal e assassinou a arte em plena praça da polícia. Aí foi quando o mundo artístico quase todo desabou sobre a cabeça dele, as pessoas o discriminaram e uma das pessoas que continuava tolerante, e estava entendendo perfeitamente o que estava se passando na cabeça do Hahnemann, era o professor Álvaro Páscoa. Eu não sei os desdobramentos destas conversas, mas eu sei que o Prof. Álvaro Páscoa sofria muito o sofrimento do Hahnemann, isso ficava estampado no rosto do professor Álvaro.»<sup>525</sup>

Ainda assim, o crescimento artístico e intelectual do jovem discípulo era muito valorizado pelo mestre, e ambos discutiam muito sobre a obra que projetavam:

«E ele discutia também na mesma época, quase que simultaneamente com o Hahnemann, um painel que até hoje está na frente do Colégio Militar, que ele havia feito com cerâmicas e o Hahnemann gostou demais daquele trabalho.»<sup>526</sup>

Infelizmente, à medida que Hahnemann Bacellar amadurecia intelectual e artisticamente, também lhe pesavam mais as angústias sociais que sempre o perseguiram:

«...estava patente no discurso do Hahnemann o descontentamento com a sociedade brasileira e com a

<sup>525</sup> Ibidem.

<sup>526</sup> Ibidem

sociedade mundial da época. Ele fazia coro com as mudanças da década de 60 e a própria arte dele hoje». <sup>527</sup>

O resultado foi o trágico suicídio que se abateu pesadamente sobre Álvaro Páscoa:

«Uma vez depois da morte do Hahnemann, o professor Álvaro Páscoa não foi mais a mesma pessoa. A gente via estampado na cara do professor o sofrimento pela morte do Hahnemann. [...] Uma parte dele morreu com ele.» <sup>528</sup>

Álvaro Páscoa que foi mestre de Hahnemann Bacelar, Van Pereira, Aurélio Michiles <sup>529</sup> e Enéas Valle <sup>530</sup>, por exemplo, teve uma influência importante como professor, orientando vários outros alunos e mesmo alguns artistas já atuantes, como foi o caso de Manoel Borges. Segundo José Gaspar, Álvaro Páscoa contribuiu muito para a formação intelectual de Manoel Borges: «o Álvaro gostava muito do Borges, que era assim, um profissional. Então o Álvaro limou as arestas que ele porventura tivesse, apurando sua atividade. Havia uma empatia muito grande entre ambos». <sup>531</sup> Páscoa estimulava ainda os discípulos com leituras pertinentes, como sempre fizera antes. Os artistas sob sua orientação se reuniam e conversavam, trocavam seus conhecimentos e impressões. Hahnemann Bacelar, por exemplo, tornara-se um leitor de filósofos niilistas (Kierkegard, Nietzsche) e existencialistas (Sartre), um dos fatores que provavelmente exerceu influência em sua obra. <sup>532</sup>

---

<sup>527</sup> Ibidem

<sup>528</sup> Ibidem

<sup>529</sup> Aurélio Michiles foi um dos alunos da Pinacoteca Pública do Amazonas e atualmente é um cineasta com uma larga experiência em documentários. Na TV Cultura realizou trabalhos como *Que Viva Glauber* (1991) e *A Árvore da Fortuna* (1992). Ele também assina a direção de outros documentários de destaque: *O Brasil Grande*, *Índios Gigantes* e *David Versus Golias*. O primeiro longa-metragem de Michiles foi *O Cineasta da Selva* (1997), onde procurou revelar o trabalho do cineasta Silvino Santos.

<sup>530</sup> Enéas Vale iniciou seus estudos com Álvaro Páscoa na Pinacoteca Pública do Amazonas. Estudou matemática em Brasília, posteriormente na Alemanha, prosseguindo com sua carreira de artista plástico na cidade do Rio de Janeiro, onde participou do grupo «Geração 80». Sua obra está representada em vários catálogos, com destaque para o livro *TEMPO-COR: Enéas Valle*. Organização de Fernando Cocchiarale. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes; São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003.

<sup>531</sup> GASPAR, J. Op. Cit., 2004.

<sup>532</sup> MONTE, P.P. Op. Cit., 2004.



Obviamente alguns jovens e aspirantes a artista, que buscavam orientações, podiam se atemorizar no contato com muito deste material que podia ser facilmente considerado subversivo. O arquiteto Getúlio Alho saiu de Manaus antes da criação da Pinacoteca e lembra-se que todos buscavam ansiosamente conhecimentos sobre arte para depois discutir a respeito.<sup>533</sup> Na época ele tomou contato com Álvaro Páscoa e recorda-se de uma situação comum dos tempos ditatoriais:

«Nossos contatos se estreitaram e ele me emprestou várias revistas de arte, algumas polonesas e soviéticas. Estas, tive de devolver-las às pressas, após a deflagração do Golpe Militar de 64. Patrulhas rondavam nossas casas e muitos contemporâneos estavam sendo chamados aos quartéis. Páscoa riu muito do meu cuidado, mas compreendeu o motivo, porque eu temia que, sendo visitado me tomassem as revistas “comunistas”, principalmente porque L. Ruas [escritor] já havia recebido visita semelhante na qual lhe apreenderam livros de grego como sendo russos».<sup>534</sup>

Os testemunhos da dedicação e do envolvimento de Páscoa com seus alunos vêm também daqueles que não estando sob sua tutela, acompanharam a trajetória de mestre e discípulos:

«O Álvaro viveu esse ambiente, contribuiu o quanto pode para esse ambiente, não só através do seu trabalho pessoal, como através do ensino, de uma forma didática. Eu posso mesmo dizer que certa juventude, a juventude da época, a geração da época, como o Enéas Valle, que esteve aqui recentemente, como o malgrado Hahnemann Bacelar, como o Aurélio Michiles que enveredou para o cinema, me lembro destes três logo de saída, que eram garotos na época. O Álvaro influenciou-os muito, muito mesmo. Deu-lhes o conhecimento que eles não tinham, transmitiu-o e não foi egoísta de forma

---

<sup>533</sup> ALHO, G. *Getúlio Alho: depoimento escrito em maio de 2004*. São Carlos, 2004, p.2.

<sup>534</sup> Idem.

alguma, em momento algum. Eu estava muito próximo ao Álvaro nessa altura e nunca vi o Álvaro reservar algum conhecimento pessoal para esses garotos, chamá-los assim em qualquer tom depreciativo. Na época eles ansiosos por conhecer e o Álvaro dava-lhes, transmitia-lhes todos esses conhecimentos que ele tinha...»<sup>535</sup>

Aspectos semelhantes podem ser observados também no depoimento de Ernesto Renan Freitas Pinto:

«O Álvaro Páscoa era uma pessoa muito procurada, não apenas em relação às artes plásticas, porque ele era uma pessoa muito bem informada e apesar de não ser uma pessoa expansiva, era uma pessoa muito generosa e recebia as pessoas, dava atenção aos jovens que não sabiam muito bem o que queriam, mas ele tinha aquela paciência, de conversar e dar orientações. Tinha esse estilo, de uma pessoa paciente e que tinha um grande prazer em ensinar coisas, mostrar caminhos. A minha lembrança dele é esta, de uma pessoa sempre disposta a conversar. Na verdade, as pessoas mais jovens tinham muita necessidade de conversar e receber uma orientação. Eu acho que nisso ele era muito bom, pois dava uma orientação sincera, o que era necessário para ser um escritor, um pintor, e tal. Essa orientação era dirigida a quem viesse procurá-lo. Ele chegou mesmo a ensinar muita gente, pois aquele espaço na Pinacoteca era uma escola permanente, onde ele estava sempre recebendo as pessoas, além dos cursos normais que ele ministrava, ele sempre tinha consigo materiais e ferramentas. Sempre com o cachimbo, gostava de um fumo inglês, era um tabaco cheiroso. Sempre muito elegante, era um cara meio britânico, era essa a figura dele, com a classe e o estilo, a impressão que nos fica dele é essa.»<sup>536</sup>

---

<sup>535</sup> GASPAR, J. Op. Cit., 2004.

<sup>536</sup> PINTO, E.R.F. Op. Cit., 2004.

O sucesso desta relação com alunos, amigos e discípulos, a despeito de ser reconhecidamente por todos muito reservado pessoalmente e sério na sua lida, estava na igualdade de tratamento que sempre dispensou a todos e no estímulo que nunca negava a quem lhe procurasse:

«O Álvaro era assim muito aberto, gostava das piadas e era muito observador, era uma amizade muito sadia, muito boa. [...] Eu chegava lá e ele me orientava na parte das artes, dizendo: -você precisa procurar criar e não copiar, procurar o seu caminho, todo o artista tem uma influência, mas é bom sempre a gente buscar o próprio caminho, a identidade. E uma coisa importante que ele me disse naquela ocasião foi para que eu nunca me esquecesse da minha identidade, porque seria uma alienação total. E hoje eu confirmo que é isso mesmo.[...] . As coisas que aprendi com Álvaro Páscoa não diziam respeito apenas à arte, mas de vida, estão refletidas hoje de uma forma muito nítida e positiva. É aquela coisa, se você tem uma boa orientação no início, você só tem a ganhar»<sup>537</sup>

Até o momento, não se sabe precisamente o número de alunos matriculados por turma e a faixa etária destes alunos, porém, através de alguns depoimentos, verifica-se que a frequência maior era de adolescentes, com participações de adultos. Sabe-se que havia aulas com modelo vivo, aulas em que se apreciava o próprio acervo da Pinacoteca. Mas as atividades da Pinacoteca não se restringiam apenas ao prédio da Biblioteca Pública, onde funcionava, pois segundo o depoimento de Van Pereira, ex-aluno da casa e hoje artista plástico de carreira estabelecida, também havia aulas ao ar livre e isto em nada intimidava os alunos, pois havia mesmo orgulho em pertencer ao alunado da Pinacoteca:

«A Pinacoteca saía de lá e isso era uma iniciativa do Álvaro Páscoa, era uma coisa muito bonita. Na sexta-feira nós fomos até a praia da Ponta Negra, de ônibus. Havia uma certa

---

<sup>537</sup> PEREIRA, V. Op. Cit., 2004.

facilidade em conseguir transporte para os alunos, pois até a primeira-dama, Dona Violeta Areosa, era aluna da Pinacoteca! Quando chegávamos lá, espalhávamos os cavaletes e começávamos a pintar. É uma pena que isso não exista mais. Naquela época, os alunos tinham uma bata branca com a logomarca da Pinacoteca. Era uma coisa organizada que até causava inveja em quem não participava, pois era visualmente bonito. Havia cartazes espalhados na cidade estimulando a visita à Pinacoteca, que foi algo que ativou muito as artes plásticas e à frente disso estava o Álvaro Páscoa. Ele tinha uma ótima formação intelectual, conhecia muito estética e história da arte e era a pessoa que mais ficava lá.»<sup>538</sup>

Havia uma grande movimentação de alunos e visitantes na Pinacoteca, pois de acordo com o depoimento de Van Pereira, quando ele freqüentou a Pinacoteca havia cerca de cem alunos matriculados em turmas diferentes.<sup>539</sup> Já no relatório oficial do diretor do Museu do Estado, Álvaro Páscoa, para o presidente da Fundação Cultural, é mencionado que a freqüência de alunos no curso de desenho e pintura da Pinacoteca em 1970 fora de dezessete homens e treze mulheres, no total de trinta alunos matriculados.<sup>540</sup> Não se sabe exatamente se esses números referem-se ao contingente total ou apenas àquela porção que se dedicava regularmente ano após ano. Além das aulas regulares de pintura, desenho, xilogravura e história da arte, a Pinacoteca promovia conferências sobre temas artísticos diversos:

«Conferências Proferidas:

1. *O que é a Pintura, As grandes tendências da pintura moderna:*

a) *Expressionismo, Fovismo e Cubismo* – Prof. Manuel Borges;

b) *Abstracionismo* - Prof. Moacir Andrade;

<sup>538</sup> PEREIRA, V. Op. Cit., 2004. Pereira também fala algo dos demais mestres de sua época: «O Moacir passava lá de vez em quando, quando ele ia dar aulas. O Manoel Borges também ficava, e tinha o Afrânio de Castro, que era uma figura inconstante, criava problemas, saía e depois voltava, era um jeito típico dele.»

<sup>539</sup> Idem.

<sup>540</sup> PÁSCOA, A. Movimento do Museu do Estado. Documento anexo de: FARIAS, E. *Relatório das Atividades da Fundação Cultural do Amazonas - referente ao exercício de 1970 - apresentado ao Conselho Estadual de Cultura*. Manaus, 1970. (Documento datilografado).

c) *Surrealismo* - Prof. Álvaro Páscoa.

2. *História da Arte* – Rodolfo Tsupal.

3. *Arte e Comunicação* – Luiz Cabral.»<sup>541</sup>

Em 16 de dezembro de 1967, Álvaro Páscoa proferiu a conferência intitulada *Os Impressionistas*, no Auditório Alberto Rangel, como parte do curso de desenho da Pinacoteca Pública do Estado<sup>542</sup>. Ernesto Renan Freitas Pinto também chegou a fazer uma conferência na Pinacoteca sobre o mesmo tema, pelo que também ganhou um certificado.<sup>543</sup> Sobre a Pinacoteca do Estado ele recorda suas impressões:

«A Pinacoteca funcionava nos altos da Biblioteca Pública, tinha um acervo basicamente formado por obras de artistas locais, e era como se fosse uma coisa que tivesse sobrevivido, porque na verdade, nenhum governante se mostrou verdadeiramente interessado em criar um museu ou em ampliar a Pinacoteca, que sempre funcionou com pouca verba. Acho que o melhor momento foi quando o [Álvaro] Páscoa tomou conta, era uma pessoa que entendia e tinha uma noção clara do valor e a importância daquilo. Quanto aos outros, nem conheço os outros, mas parece que o Moacir Andrade chegou também a ser diretor dessa Pinacoteca. [...] (...) Eu fui a algumas exposições que ocorreram na Pinacoteca, exposições de artistas que passavam por aqui, uruguaios, chilenos, do Rio de Janeiro mesmo. Fui a algumas coletivas também.»<sup>544</sup>

Mesmo quando os governantes não tinham o mesmo zelo para com a Pinacoteca, ela resistiu realmente pelo entusiasmo das pessoas que estavam à

<sup>541</sup> PÁSCOA, A. Op. Cit., 1970.

<sup>542</sup> DEPARTAMENTO DE CULTURA – Pinacoteca Pública. Certificado. Manaus, 16 de dezembro de 1967.

<sup>543</sup> PINTO, E.R.F. *Ernesto Renan Freitas Pinto: depoimento em 4 de maio de 2004*. Entrevistadora: Luciane Páscoa. Manaus, Centro de Artes da Universidade do Amazonas, 2004. 1 fita cassete (60 minutos) 3 ¾ pps. Estéreo.

<sup>544</sup> Idem.

frente deste projeto. Havia várias dificuldades com as quais o diretor, os professores, e os alunos se deparavam. Uma delas era o preocupante estado de conservação do acervo pictórico. Isto pode ser observado no testemunho do Prof. Paulo Monte, antigo aluno da Pinacoteca e hoje antropólogo vinculado ao Departamento de Filosofia do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas:

«Nunca vi o professor Álvaro aborrecido. Eu me lembro quando chegou um prato do Picasso lá na Pinacoteca, a felicidade dele, pela obra que passava a integrar o acervo. Mas a maior angústia do professor Álvaro era que ali na Pinacoteca não havia recursos para recuperação das obras de arte que lá existiam. A Pinacoteca e a arte aqui no Amazonas sempre foram consideradas em último lugar. Eu parei de fazer arte, parei de desenhar, de pintar. Meus últimos trabalhos foram feitos quando eu ainda era universitário e eu participei da bolsa de trabalho “artes”, e foi um dos meus últimos trabalhos. Aqui no Amazonas era chato porque as pessoas só davam valor à meia dúzia de artistas, que hoje, depois de ter cursado filosofia e estudado estética, não vejo lá muita arte no trabalho dessa gente. E estes eram os renomados, e para dizer a verdade, eu vejo um grande toque de mediocridade em seus trabalhos. E hoje, passado esse tempo todo, eu entendo a angústia do professor Álvaro tentando fazer da Pinacoteca alguma coisa, um movimento de arte, até mesmo porque a ditadura naquela época impedia tudo».<sup>545</sup>

A falta de recursos para a conservação do acervo permaneceu por muito tempo, já que o interesse pelo patrimônio artístico era restrito a um pequeno grupo de pessoas. José Gaspar, também imigrado por causa da ditadura salazarista, e que logo se tornara amigo de Páscoa em Manaus, acompanhou estes

---

<sup>545</sup> MONTE, P.P. *Depoimento de Paulo Pinto Monte em 11 de maio de 2004*. Entrevistadora: Luciane Páscoa. Manaus, UFAM, 11 de maio de 2004. 1 fita cassete (60 minutos). 3 ¾ pps. Estéreo.

problemas porque durante um tempo as sessões do Grupo de Estudos Cinematográficos, de que participaram, eram feitas na sala Alberto Rangel, no mesmo andar do prédio em que estava instalada a Pinacoteca. Recordar-se que no início, a Pinacoteca era um amontoado de quadros que haviam sido maltratados e dispersos pelas paredes, sem identificação:

«Eu me lembro que o Álvaro lamentava, e o que ele poderia fazer senão lamentar pelo estado precário de algumas obras. Havia três telas de Manoel Santiago que estavam rasgadas. Isso só foi restaurado recentemente... [...] Naquela época não havia consciência nem noção, sem mencionar a responsabilidade de conservação do patrimônio. Esta consciência começou com um indivíduo, Arthur Reis. (...) E a Pinacoteca funcionava sem grandes protocolos. O aluno ia até lá e se matriculava, havia uma pauta de frequência. As aulas eram desenvolvidas de uma forma bem pessoal, o Álvaro e o Manoel Borges, eles estavam sempre lá, no pescoço dos alunos. Não havia distanciamento algum. Eles iam lá e ensinavam mesmo. Não era o mestre e o aluno, eram duas pessoas, uma querendo aprender e outra com todo interesse e gosto de ensinar. Não digo que fosse um liceu ateniense, mas há algo parecido, salvo as devidas proporções, era um convívio cultural, um convívio artístico antes de ser propriamente uma escola».<sup>546</sup>

Apesar dos problemas financeiros, a Pinacoteca tornara-se mesmo um verdadeiro centro cultural e artístico. Tornara-se, como nos exemplares do ambiente portuense de onde viera Páscoa, em ponto de encontro da intelectualidade, frequentada não só por alunos, mas por muitas outras pessoas interessadas em arte, o que contribuiu enormemente para aquecer o debate estético e a formação artística e social dos que lá estavam, conforme revela Paulo Monte:

---

<sup>546</sup> GASPAR, J. Op. Cit., 2004.

«Volta e meia aparecia lá o José Gaspar, porque tinha um cineclubes lá em frente, na sala Alberto Rangel e sempre discutiam filmes. O fotógrafo Hamilton Salgado também passava por lá. O Gaspar passava o *Oito e meio* de Fellini, *Roma* de Pasolini e sempre conversava com o professor Álvaro Páscoa. Discutiam Buñuel, Bergmann, e eu presenciei isso tudo e acho que com isso amadureci intelectualmente, porque eu vivi naquele espaço que me propiciou uma formação espiritual, o que me levou, por exemplo, a fazer o curso de filosofia, em cujo departamento trabalho há vinte e cinco anos, tenho grande afinidade com estética, gosto de trabalhar com estética e antropologia. Eu acho que minha formação espiritual deve-se muito àquele espaço da Pinacoteca, aquele espaço maravilhoso que o professor Álvaro Páscoa proporcionou».<sup>547</sup>

A Pinacoteca teve alguns vínculos com o Clube da Madrugada, é certo, pois contribuiu muito com as exposições que o Clube realizou, oferecendo seu salão ou fazendo dele um evento (Salão Pinacoteca), e mesmo ainda durante as Feiras de Artes Plásticas. Entretanto, o espaço era fundamental para o que Álvaro Páscoa sempre considerou como importante na formação humana, o desenvolvimento estético-ideológico do indivíduo através da arte.

À frente da Pinacoteca Álvaro Páscoa empreendeu diversas atividades que podem ser vistas como paralelas ao ensino, por se tratarem também de estimuladoras à criação e ao conhecimento artísticos. Havia um Salão de Exposições, que passou a acolher os artistas locais e os artistas visitantes. Exposições coletivas, individuais, didáticas, tudo isso passou a fazer parte da rotina da Pinacoteca. A frequência de visitantes durante 1970 foi de 2070 pessoas.<sup>548</sup> Para se ter uma idéia da programação de exposições, vale a pena relatar o que aconteceu neste mesmo ano:

«Exposições realizadas:

1. Março – Fotografias Modernas do Japão.

<sup>547</sup> MONTE, P.P. Op.Cit., 2004.

<sup>548</sup> PÁSCOA, A. Op. Cit, 1970



2. Março – Individual de pintura (Moacir Andrade).
3. Abril – Coletiva dos artistas concorrentes ao III Festival da Cultura (Moacir Andrade, José Maciel, Afrânio de Castro, Manuel Borges, Regina Farias e Carlos Lima).
4. Junho – IV Congresso Nacional dos Institutos de Previdência Estadual
5. Julho – Expo-70 (cartazes fotográficos)
6. Outubro – Individual de pintura (Renato Araújo).
7. Outubro – coletiva dos alunos concludentes do Curso de Desenho e Pintura de 1970.»<sup>549</sup>

Páscoa também considerava prioridade para os fins da Pinacoteca a aquisição de obras de arte, fosse pela compra de obras de artistas expositores, recebimento de doações ou qualquer outra possibilidade que tornasse o acervo mais rico e abrangente.<sup>550</sup> É possível ter uma amostra do acervo da Pinacoteca naquele período em dois documentos. O primeiro é um relatório administrativo do movimento do Museu do Estado elaborado por Álvaro Páscoa e anexado ao relatório das atividades da Fundação Cultural do Amazonas no exercício do ano de 1970. O segundo documento é uma versão complementar corrigida do primeiro, pois consiste num levantamento completo do acervo da Pinacoteca, com descrição de patrimônio físico, listagem das obras de arte com observações sobre sua procedência e seu estado de conservação. Presume-se que este levantamento foi um estudo realizado posteriormente ao primeiro relatório (entre 1970 e 1975) e em seguida anexado, já que foi encontrado no mesmo volume documental. A descrição do patrimônio físico relata os seguintes bens:

«48,00m de stands de dupla face.

1 máquina de escrever de 190 espaços – Esta máquina foi cedida para a Fundação Cultural quando da sua instalação.

1 estante de madeira (antiga)

<sup>549</sup> Idem.

<sup>550</sup> Do esforço em adquirir obras para expandir o acervo, Van Pereira chega mesmo a afirmar que «A maioria dos quadros que a Pinacoteca tem foram conseguidos pelo Álvaro Páscoa.»

1 enceradeira  
1 ventilador  
2 cestos de plástico para papel  
2 carteiras com 7 gavetas cada  
1 grampeador  
1 furador  
1 alicate  
34 cadeiras (Cimo)  
19 cadeiras/ braço – carteiras  
21 cavaletes  
26 pranchetas  
2 extintores de incêndio  
1 máquina de escrever com 120 espaços  
1 telefone  
1 mesa-vitrine – que nos foi cedida pela Biblioteca Pública  
1 mesinha para máquina de escrever – cedida pela Biblioteca Pública  
1 mapoteca – cedida pela Biblioteca Pública  
2 estantes para livros – cedidas pela Biblioteca Pública  
2 bancos de madeira – medindo 1,20m de altura».<sup>551</sup>

Na época de sua fundação, a Pinacoteca já possuía obras de artistas acadêmicos de renome nacional, tais como Aurélio de Figueiredo, Antônio Parreiras, Fernandes Machado e Eliseu Visconti. Figuraram neste acervo obras de Manoel Santiago e de sua esposa Haydêa Santiago, além de quase todos os representantes artísticos do Amazonas. A pintura brasileira está representada neste acervo através de Dakir Parreiras, João José Rescala, Antônio Dias, Sólon Botelho e Roberto Burle Marx. Expoentes nacionais da xilogravura são Emanuel Araújo, Rossini Perez, Roberto Delamónica e Dora Basílio. Uma das mais preciosas

---

<sup>551</sup> PÁSCOA, A. Movimento do Museu do Estado. (Versão complementar) Documento anexo de: FARIAS, E. *Relatório das Atividades da Fundação Cultural do Amazonas - referente ao exercício de 1970 - apresentado ao Conselho Estadual de Cultura*. Manaus, 1970. (Documento datilografado).

aquisições foi uma cerâmica de Pablo Picasso, da Série da Paz (1954). Durante sua gestão na direção da Pinacoteca, Álvaro Páscoa preocupou-se em elaborar uma catalogação do acervo, e assim foram identificadas 86 obras, cuja listagem abordou informações técnicas tais como título, suporte e técnica, dimensões, autoria, data, procedência e estado de conservação, conforme observa-se em alguns exemplos a seguir:

«Quadros:

1. *Retrato de Antônio Bittencourt*, óleo sobre tela, pintado por R. Falcone em 1917. Estado precário de conservação.
2. *Quarta-feira de Cinzas*, óleo sobre tela, medindo 2,00 x 1,50m, pintado por Antônio Parreiras em 1904.
3. *O Banho de Ceci*, óleo sobre tela, medindo 1,28 x 0,64m, pintado por Francisco Aurélio Figueiredo Melo. (Aurélio de Figueiredo).
4. *Yara*, óleo sobre tela, medindo 0,73 x 0,60m, pintado por Manoel Santiago. Oferecido pelo autor.
5. *Série da Paz*, cerâmica, Pablo Picasso, 1954.»<sup>552</sup>

Todo este esforço para com a instituição caminhava ao lado da já mencionada orientação atenta com os alunos, discípulos e amigos que nele buscavam os conhecimentos que altamente lhe reconheciam. Não era aí uma relação formal, mas um envolvimento amistoso, com os problemas e as dúvidas de cada um. Esta sensação de exclusividade no tratamento que as pessoas relatam, vinha de um conjunto de habilidades em proporcionar bem estar ao interlocutor para então transmitir o que pensava, uma prática dos tempos do convencimento ideológico do passado, mas com o viés estético do qual nunca se desligou: «o Álvaro era um indivíduo extremamente simpático e muito perspicaz, então ele conseguia através de uma conversa comum, sem a pessoa se aperceber, ele ia entrando psicologicamente dentro da criatura.»<sup>553</sup>

Zeca Nazaré, outro artista que se iniciou pela Pinacoteca recorda que:

<sup>552</sup> PÁSCOA, A. Op. Cit., 1970.

<sup>553</sup> GASPAR, J. Op. Cit., 2004.

«foi interessante para mim ver aquele homem de muletas fumando aquele cachimbo e falando dos grandes mestres da arte do passado, de todos os professores ele era o que mais me fascinava. Me tornei um aluno dedicado e ele percebeu isso, depois da aula sempre me passava mais informações, muitas vezes me lembro dele pedindo para eu ligar o projetor de slide para ele passar pinturas dos grandes mestres, e ficava horas falando. Depois de uns meses de curso eu lembro que fiquei meio de assistente dele»<sup>554</sup>

Diante da empatia que estabelecia e dos conhecimentos que exibia, passou a ser senso comum na época que ele fosse o referencial:

«O Álvaro era o ícone da arte, principalmente quando queria se saber dos meandros da arte, da história da arte, era o Álvaro o indicado. Encarava a arte com muita seriedade, recomendava muito o apuro técnico.»<sup>555</sup>

De um modo geral, Álvaro Páscoa procurou desenvolver em seus alunos o gosto pela arte, o respeito pelo patrimônio cultural, efetuando assim uma contribuição social importante, através de uma concepção pedagógica que era a antítese das doutrinas acadêmicas e totalitárias de educação. Propôs-se a criar em seus alunos, não apenas um amor isolado por belas artes ou belas obras, mas sobretudo uma consciência exigente e ativa em relação ao meio ambiente, à qualidade da vida cotidiana. A sua administração na Pinacoteca foi feita à imagem de seus ideais e quem o diz são os seus próprios alunos, que com ele compartilhavam por vezes a responsabilidade das decisões:

«Eu me lembro que uma vez chegou num envelope, não me lembro agora da quantia, naquela época era um milhão de cruzeiros, hoje seriam mil reais. Aí chegou para o Álvaro Páscoa aquele envelope, e ele disse, olha só, dinheiro para a

<sup>554</sup> NAZARÉ, Z. Depoimento escrito de Zeca Nazaré. São Paulo, 2004.

<sup>555</sup> PEREIRA, V. Op. Cit., 2004.

gente. Aí veio um bilhete e lá dizia que quem tinha trazido aquele envelope era um emissário do Palácio do Governo, era um bilhete da Dona Violeta dizendo que tinha arranjado aquela verba para a Pinacoteca com o governador. Depois eu soube que o Álvaro aplicou aquilo na Pinacoteca. Não me lembro bem, mas parece que nós fomos até uma marcenaria para comprar aqueles compensados, que ele mandou fazer tudo novo, mandou fazer mais cavaletes. Havia essa transparência bonita, esse desprendimento...»<sup>556</sup>

Conhecido por uns pelo seu Citroen vermelho adaptado especialmente às suas necessidades locomotivas especiais, ou por outros ainda pelo seu inseparável cachimbo a rescender o perfume do *half and half*, de maneira quase indissociável como o fora com a gabardine cinzenta que usava no Inverno português, Álvaro Páscoa não se abatia pela limitação física que também o marcara desde novo. O amigo Gaspar lembra que jamais percebera isto o incomodar, tampouco os alunos mencionam o defeito físico quando o lembram, fazendo-o, se tanto, de passagem. Nem isto lhe impediu de empreender as atividades que imaginava para a Pinacoteca, tampouco para exercer a militância de sua própria obra ou ainda da política cultural do Estado, que viria a assumir.

---

<sup>556</sup> Idem.

## 5.2 A participação na política cultural: da Pinacoteca à Fundação Cultural do Amazonas

Quando chegou em Manaus, Álvaro Páscoa estabeleceu alguns contatos familiares e trabalhou inicialmente no setor administrativo da Fábrica Andrade (de refrigerantes), ao lado do irmão que imigrara com ele. Não ocupou muito tempo esta função, pois em janeiro de 1962 assumia a chefia do setor de pessoal da Real e Benemerita Sociedade Beneficente Portuguesa do Amazonas, posto que só deixaria em outubro de 1968, apesar de seguir mantendo ligações com a casa e seus membros, pois seu pai havia adquirido diploma de sócio-fundador.

Foi durante este período também que iniciou suas atividades no serviço público estadual. Já exercia a atividade docente na Pinacoteca do Estado do Amazonas desde 1965, embora tenha sido nomeado oficialmente apenas em maio de 1966, para um cargo chamado Guia de Museu<sup>557</sup>, momento em que o quadro da nascente instituição havia sido criado. A sua ocupação era na verdade a docência.

Na Pinacoteca exerceu várias funções: foi Chefe de Serviços no período de junho de 1968 a junho de 1970,<sup>558</sup> sempre acumulando a função de docente. Por diversas vezes, assumiu interinamente a direção da instituição, até que em junho de 1970 investiu-se definitivamente do cargo majoritário do estabelecimento, vindo a ser Diretor dos Museus do Estado<sup>559</sup>, o que compreendia a administração da Pinacoteca e do Museu de Numismática. Aí permaneceu até julho de 1975, quando foi designado Assistente de Artes do Teatro Amazonas, onde ficou responsável pelo gerenciamento da galeria de arte do teatro, que promovia exposições temporárias, e também pelo Museu do Teatro que abrigava uma exposição permanente.<sup>560</sup> Nesta ocasião, além de elaborar a parte gráfica de folhetos, programas e catálogos, criou diversos cenários para espetáculos de teatro e balé.

---

<sup>557</sup> Cf. Decreto nº561 publicado no *Diário Oficial do Estado do Amazonas*. Manaus, 28 de maio de 1966, p. 8.

<sup>558</sup> Cf. *Determinação de Serviço nº3* de 29 de Junho de 1968. Gabinete da Diretoria da Fundação Cultural do Amazonas. Manaus, 29 de junho de 1968.

<sup>559</sup> *Portaria nº 08*, de 1º de junho de 1970. Gabinete da Diretoria da Fundação Cultural do Amazonas. Manaus, 1º de junho de 1970.

<sup>560</sup> *Certidão de Tempo de Serviço*. Secretaria de Educação e Cultura/ Subsecretaria de Cultura/Coordenadoria de Promoção Cultural. Manaus, 18 de fevereiro de 1992.

Em novembro de 1977 foi então nomeado Diretor Superintendente da Fundação Cultural do Amazonas<sup>561</sup>, cargo que equivale atualmente ao de Secretário de Cultura do Estado, permanecendo neste posto até maio de 1982.<sup>562</sup>

Foi neste momento em que Álvaro Páscoa influiu de uma forma mais direta na política cultural do Estado, apesar de já o fazer de modo indireto como Presidente da Câmara de Arte do Conselho Estadual de Cultura,<sup>563</sup> órgão encarregado de formular as diretrizes culturais do Estado, do qual foi membro fundador e no qual participou por triênios consecutivos de 1967 a 1976, permanecendo no colegiado depois disso, até 1982, por conta do cargo que veio a ocupar.<sup>564</sup>

Deve-se atempadamente dizer que há dois motivos que justificam a presença de alguém com idéias «esquerdistas» (como era o jargão da época) num cargo de confiança do primeiro escalão da estrutura estadual amazonense, em tempos ditatoriais no Brasil. Primeiramente não se deve esquecer da presença de intelectuais de postura moderada no governo do Amazonas, como foram o historiador Artur Reis e o seu sucessor Danilo Areosa e mais tarde José Lindoso. Mas a dimensão da existência do Clube da Madrugada àqueles dias, considerada renovadora na vida intelectual do estado, foi certamente uma grande força. Como Páscoa tinha uma posição considerável justamente nesta idealização dos parâmetros culturais e tinha uma reconhecida capacidade de influência intelectual, sua nomeação ocorreu sem surpresas no cenário local.

Na sua gestão à frente da Fundação Cultural desenvolveu-se uma ação cultural considerada eclética,<sup>565</sup> que tinha várias frentes de atividade: artes plásticas, literatura, teatro, cinema, folclore e música erudita e popular. Ações bem-sucedidas tomadas em governos passados foram mantidas e ampliadas, o que

---

<sup>561</sup> Cf. *Diário Oficial do Estado do Amazonas*. Manaus, 10 de novembro de 1977, p.2.

<sup>562</sup> A estrutura administrativa, os bens patrimoniais, as atribuições e competências da Fundação Cultural do Amazonas, que permitem a comparação com a atual Secretaria de Cultura do Amazonas, estão definidas na Portaria nº1 de 18 de abril de 1968, do Governo do Estado do Amazonas.

<sup>563</sup> Decreto nº 992 de 9 de setembro de 1967. Publicado no *Diário Oficial do Estado do Amazonas*, Manaus, 13 de novembro de 1967. O Conselho Estadual de Cultura do Amazonas foi criado pela Lei nº616, de 8 de julho de 1967.

<sup>564</sup> Declaração de Fábio Lântulo Ventilari Corrêa, diretor do Conselho Estadual de Cultura/Secretaria da Educação e Cultura. Manaus, 22 de maio de 1981.

<sup>565</sup> GASPAR, J. Op. Cit., 2004

diferia da mentalidade política de então, em que cada gestor começava do zero para marcar sua presença.<sup>566</sup>

Havia uma preocupação pedagógica, de que estas ações culturais pudessem formar cidadãos mais conscientes, tendo exemplos destacáveis. O primeiro a mencionar é aquele motivado pelo convênio da Fundação Cultural do Amazonas com o Ministério da Educação e Cultura. Uma verba considerável foi transferida através de um projeto conjunto intitulado PRODASEC (Programa de Ações Culturais para as populações carentes urbanas). Com isto, Páscoa organizou uma equipe para atuar no bairro do Coroado, nos arrabaldes de Manaus, àquela época uma invasão de terreno público, composto por retirantes do interior do Amazonas e de outros estados. Acompanhada por diversos concertos de música erudita, desenvolveu-se lá também uma feira de artesanato e de artes visuais em geral, pois o propósito de Páscoa era identificar valores culturais do local.<sup>567</sup>

Não menos importantes eram as mobilizações eventuais, neste mesmo sentido, como o Painel de Natal, evento acontecido em 21 de dezembro de 1977 que envolvia a prática de desenho e pintura com crianças de diversas idades, que foram orientadas por artistas plásticos engajados pela Fundação Cultural do Amazonas. Todo o material utilizado nesta atividade (pincéis, tintas, copos, painéis) foi fornecido pela Fundação Cultural, a despeito da grande despesa que isto significava, ainda mais para cofres pouco favorecidos.<sup>568</sup> Num relatório acerca deste evento, algumas observações feitas pelo grupo de avaliação do próprio órgão promotor são elucidativas: «a confiança depositada nas firmas comerciais que se propuseram a apoiar o projeto, no que diz respeito ao custeio dos painéis, foi prejudicada, uma vez que essas firmas não cumpriram o prometido, sendo o projeto prejudicado em 60%. Propomos que esta entidade tenha intercâmbio de atividades culturais apenas com órgãos do Governo ou com firmas que assinem termo de responsabilidade, contratos, etc.»<sup>569</sup> Ainda assim o

<sup>566</sup> PINTO, E.R.F. Op. Cit., 2004; GONDIM, G. *Depoimento de Gilson Gondim*. Manaus, 6 de abril de 2005. Entrevistadora: Luciane Páscoa. 2 fitas cassete, 120', 3 ¾ pps stereo.

<sup>567</sup> GONDIM, G. Op. Cit., 2005.

<sup>568</sup> RIZATTO, B. *Depoimento de Baby Rizzato*. Manaus, 9 de março de 2005. Entrevistadora: Luciane Páscoa. 2 fitas cassete, 120', 3 ¾ pps stereo. Há também um relatório datilografado dos funcionários da Fundação Cultural, que mostra a elaboração do evento e as dificuldades que foram enfrentadas para sua realização.

<sup>569</sup> RELATÓRIO: Painel de Natal. Fundação Cultural do Amazonas. Manaus, 2 de janeiro de 1978.



projeto vingou pela consistência da proposta e do trabalho da equipe que nele atuou. Baby Rizzatto, à época uma componente de confiança de Páscoa na Fundação Cultural e que participou ativamente de tudo quanto lá foi feito, testemunha com quanto esforço as idéias se tornavam realidade:

«...lembro que um dos projetos de autoria do Professor Páscoa era levar a cultura para a rua, para as crianças e adolescentes e nesse dia nós saímos para a Praça da Polícia e tinha banda de música, e tinha estendidos nas calçadas papel jornal e as crianças desenhavam, criavam, pintavam, nós doamos lápis, tintas, foi uma coisa linda. A criançada toda criando. E aquilo não podia ser projeto de administrador só. Aquilo era projeto de um artista que tinha necessidade de ver as crianças entrando nas artes plásticas. Aquilo não podia ser de um burocrata. Mesmo que tenha sido assinado por um burocrata. Mas era de autoria do professor Páscoa, pois tinha que ser um artista para imaginar que as crianças poderiam criar na praça, e não distribuir bombons, balas, botar os meninos para dançarem ao som de musiquinha, não, era uma banda da polícia tocando dobrado, e as crianças criando. E eu lembro que eu carreguei na cabeça caixas, latas com papel, lápis. Num domingo, eu trabalhei com a maior alegria. [...].<sup>570</sup>

Apesar das dificuldades financeiras que a Fundação Cultural do Amazonas estava atravessando nesse período, ao contrário do que aconteceu na época em que foi criada,<sup>571</sup> Páscoa investiu esforços para dar prosseguimento a ações culturais anteriores e ainda promover o desenvolvimento de jovens artistas que continuavam a aparecer, pois a despeito de terem frequentado ou não a Pinacoteca anos antes, precisavam continuar expandindo conhecimentos e

<sup>570</sup> RIZATTO, B. Op. Cit., 2005.

<sup>571</sup> A Fundação Cultural do Amazonas foi instalada em 8 de maio de 1968 com a finalidade de executar a política cultural do Estado. Instituída pelo Decreto nº 1075 de 23 de dezembro de 1967, nos termos da Lei nº 661 de 01 de novembro de 1967, teve a seguinte estrutura administrativa: 1) Gabinete da Diretoria – 1.1 – Assessoria Técnica; 2) Divisão Administrativa; 3) Biblioteca do Estado; 4) Edições Governo do Estado; 5) Museu do Estado – 5.1- Serviço de Numismática, 5.2 – Serviço de Pinacoteca; 6) Teatro Amazonas. In: Portaria nº 01 de 18 de abril de 1968. Fundação Cultural do Amazonas – Gabinete da Diretoria. Manaus, 18 de Abril de 1968.

técnicas. O fato de ter um artista e intelectual na direção da instituição, despertava um sentimento de confiança e respeitabilidade:

«A atuação do Álvaro foi de praticamente dar continuidade ao processo, mas acho que ele pegou a Fundação num período difícil, com pouca verba. Mantinha-se ainda aquele trabalho da biblioteca móvel, o estímulo à edição de alguns livros, e o mais importante de tudo era ter um intelectual e especialmente um artista com esta formação cultural à frente da Fundação, pois ele era uma espécie de representante da cultura e mesmo com as dificuldades de verbas ele impunha uma respeitabilidade à Fundação.»<sup>572</sup>

Mesmo assim, concedeu certo número de bolsas de estudo para que os talentos não estagnassem ou se perdessem, enviando-os para fora do Amazonas para que empreendessem o necessário crescimento.<sup>573</sup> Já não lhe era possível ficar parte do dia a orientar estes e aqueles trabalhos de tantos que ainda apareciam-lhe para pedir a opinião, mas ainda assim fazia a função de professor mesmo que informalmente em muito de suas atividades.<sup>574</sup>

O incentivo também era válido para aqueles artistas que já não residiam em Manaus e que tinham vontade de realizar uma mostra de seus trabalhos em sua terra natal. De um modo geral, artistas locais, subvencionados ou não, que estivessem se aplicando fora, tinham desejo de expor em Manaus. A continuidade da Pinacoteca e suas turmas numerosas haviam constituído referenciais para jovens artistas testarem a recepção de seus trabalhos. E isto havia sido também um dos cuidados de Páscoa, desde o momento que se tornou diretor da Pinacoteca e dos Museus do Estado.

Quando Enéas Valle, outro ex-aluno da Pinacoteca, saiu de Manaus para estudar, comunicava-se do exterior com Páscoa e mesmo anos mais tarde foi deste contato sério que viu o início de sua carreira:

---

<sup>572</sup> PINTO, E.R.F. Op. Cit., 2004.

<sup>573</sup> Um exemplo significativo foi o caso do jovem artista Jair Jacquemont Cantanhede, um ex-aluno da Pinacoteca do Estado, que frequentou o curso de restauração de obras de arte na Universidade Federal de Minas Gerais, em 1979, sob os auspícios da Fundação Cultural do Amazonas.

<sup>574</sup> GASPAR, J. Op. Cit., 2004.

«Deixei Manaus em janeiro de 1968, antes de completar 17 anos. Minha amizade com o Páscoa começou em 1966, época em que também conheci a Regina. Minha primeira exposição individual, em 1976, se deveu a ele.»<sup>575</sup>

Desse modo, por sua ação, o setor de artes plásticas recebeu grande atenção, principalmente no que se referia às exposições e divulgação de obras do acervo da Pinacoteca do Estado. Estas exposições eram feitas tanto nos espaços públicos habituais, tais como o *hall* da Biblioteca Pública, a própria Pinacoteca e a galeria de arte do Teatro Amazonas, assim como em locais particulares de grande circulação pública, como bancos e hotéis; o Novotel de Manaus, por exemplo abrigou desde 1981 exposições diversas da Fundação Cultural do Amazonas em espaço permanente para este fim.

Foi realizada neste período também uma série de exposições temporárias de artes plásticas em convênio com as seguintes casas bancárias: Banco do Estado do Amazonas, Bamerindus, Banco Mercantil de Crédito, Banorte e Banco Itaú. Os quadros que eram selecionados para figurar nas exposições eram devidamente emoldurados sob os auspícios da Fundação Cultural, que somente os entregava para exposição mediante um empenho financeiro. Havia um cuidado museológico em garantir que as obras tivessem uma ficha técnica e um histórico dos artistas expositores. Em todas as exposições deveria constar uma placa da Fundação Cultural do Amazonas com o *slogan* que mobilizava este convênio: «Arte é Investimento».<sup>576</sup> Ficava clara nesta ação a tentativa de vincular economicamente a arte como um produto de investimento do mercado financeiro, o que seria uma saída viável para os artistas e estimulante para compor um mercado de arte ainda não existente no Amazonas.

Álvaro Páscoa teve uma representação importante como curador de exposições. Devido à sua credibilidade, sempre era convidado para organizar as montagens, para escrever em folhetos de apresentação e para proferir conferências. Algumas exposições de grande porte foram levadas para outras

---

<sup>575</sup> VALLE, E. *Depoimento escrito de Enéas Valle*. Rio de Janeiro, 25 de abril de 2004.

<sup>576</sup> Tais informações foram encontradas num memorando que continha uma relação de casas bancárias e as providências a serem tomadas para a montagem das exposições.

cidades brasileiras, como foi o caso de «Arte do Amazonas», realizada no Salão Negro do Senado Federal durante novembro de 1981 em Brasília.

Um dos motivos que o terá levado certamente ao cargo diretivo da cultura do Estado foi o da elaboração de outra montagem significativa o Salão Aberto de Arte, que aconteceu meses antes de assumir a Fundação Cultural, em abril de 1976. Um evento de proposta independente e inovadora, tinha como objetivo reunir a produção artística contemporânea da cidade, como se observa nas palavras do curador: «A intenção do Salão Aberto de Arte foi fazer um levantamento cultural que há muito não se efetivava. Salão Aberto, como o próprio nome diz, não está fechado. Está aberto.»<sup>577</sup> Promovido pela Fundação Cultural do Amazonas, foi inaugurado na quadra de esportes do SESC em Manaus, contou ainda com o patrocínio principal do IGASA, na pessoa de Ronaldo Bonfim. O catálogo da exposição foi elaborado pelo assistente de Álvaro Páscoa na exposição, o artista Zeca Nazaré, que imprimiu um aspecto artesanal e inusitado. De um modo criativo, cada um dos cinquenta artistas expositores escreveu um pequeno texto a respeito de sua produção.

Dentre os participantes, estavam pessoas de diversas idades e concepções estéticas, desde a arte infantil, acadêmica, figurativa, abstrata, artes gráficas, até as propostas conceituais. Na ocasião, o menino Paulo Jacob Filho, com cerca de dez anos, explicou o motivo da escolha da talha:

«porque vejo mais arte, mais trabalho, mais vida do que em qualquer outro tipo de arte, embora eu tenha mais trabalho e às vezes até me acidente. Mas trabalhando com a madeira eu sinto o suor correndo no rosto e com isso eu me realizo tendo à mão um velho formão.»<sup>578</sup>

Obras de artistas tais como Van Pereira, Enéas Valle, Zeca Nazaré, Roberto Evangelista, Ademar Brito, o próprio Álvaro Páscoa, dentre outros conhecidos do público local, figuraram ao lado de muitos até então anônimos. Houve também um espaço para a exposição de cenários e figurinos do Teatro

<sup>577</sup> PÁSCOA, Á. *Salão Aberto de Arte*. Manaus, abril de 1976. (Catálogo)

<sup>578</sup> SALÃO de Arte: da Terapia ao Manjar das Utopias. *A Notícia*. Manaus, 23 de abril de 1976, 1º Caderno, pg. 8.

Experimental do SESC – TESC. O Salão provocou muito debate no meio artístico local, que passou a discutir a reprodutibilidade técnica das obras, a sua desmistificação, a arte como terapia, a arte ingênua, arte ecológica, conceitos artísticos ocidentais que fervilhavam nos ensaios estético-teóricos desde a década de 60. Um exemplo interessante foi a instalação *MANO-MANÁ-manjar das utopias*, de Roberto Evangelista, que consistia numa ceia regional em proposta ecológica, arrumada em pratos e cuias estendidas sobre uma toalha de juta no chão.

O impacto na imprensa local foi imenso, despertando comentários bastante pertinentes:

«O panorama apresentado pelo Salão Aberto de Arte reinventa uma vitalidade artística coletiva que os amazonenses se desacostumaram de ver e sentir desde os últimos anos da década de 60, quando uma avassaladora e indefinida Idade de Aquário sacudia a juventude de todo o planeta afinal transformado numa aldeia global. (...) O oportuno Salão Aberto de Arte reacendeu o vigor de vida do artista amazonense, que ressurge para demonstrar, a lembrança oportuna, que o esquecimento de tanto tempo não conseguiu calar o sonho de horizontes mais abertos do homem da região. O Salão está aberto e vivo, coletivo, para ratificar a certeza do pintor Enéas Valle que acredita que “nós é o pronome mais bonito”. O Salão foi aberto. Amém.»<sup>579</sup>

A diversidade de manifestações artísticas neste Salão repercutiu de modo positivo na cidade e ainda encontrou eco na imprensa carioca:

«O 1º Salão Aberto de Arte, promovido pela Fundação Cultural do Amazonas, foi inaugurado ontem na quadra do SESC, com a presença do Governador Henocho da Silva Reis. A idéia é apoiada pelos artistas José Nazaré, Roberto Evangelista e Álvaro Páscoa – coordenador da mostra, português,

---

<sup>579</sup>Idem.

naturalizado há dezoito anos e introdutor da xilogravura no Amazonas. A exposição conta com artesanato e artes plásticas. Tem por finalidade “conscientizar o amazonense sobre a importância das artes na cultura de um povo” – disse Álvaro Páscoa». <sup>580</sup>

Dentre outras mostras organizadas por Páscoa, merece destaque a do Centenário do Movimento Impressionista, uma exposição de reproduções das obras de Toulouse-Lautrec, Georges Seurat, Edouard Manet, Claude Oscar Monet, Camille Pissarro, Edgard Degas, Vincent Van Gogh, Paul Cézanne, Paul Gauguin e Pierre Auguste Renoir. Foi realizada pela Empresa Amazonense de Turismo- EMANTUR em convênio com a Galeria Teresa Batista (situada na cidade do Porto), em abril de 1974. Além de organizar a exposição, Álvaro Páscoa proferiu conferências sobre o assunto e elaborou um texto para o catálogo da mostra. <sup>581</sup>

Desde esta época já havia uma intenção de Páscoa em estabelecer um intercâmbio cultural luso-brasileiro, e este desejo tornou-se ainda mais contundente durante a sua gestão na Fundação Cultural do Amazonas. Na documentação que se refere à correspondência de trabalho do Superintendente, tem-se notícia de vários contatos estabelecidos com artistas portugueses para apresentarem concertos musicais no Teatro Amazonas, eventos que sempre estariam acompanhados de palestras e conferências temáticas. Houve inclusive reuniões para discutir as comemorações do Centenário de Camões (1980), oportunidade em que foram contactadas algumas entidades portuguesas, tais como o Instituto Camões e a Fundação Calouste Gulbenkian <sup>582</sup>, no ano anterior. O Dia de Camões, também Dia da Comunidade Portuguesa era comemorado anualmente pela Fundação Cultural do Amazonas.

---

<sup>580</sup> MANAUS Abre o seu Salão de Artes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 de abril de 1976.

<sup>581</sup> Cf. Declaração do presidente da EMANTUR (Empresa Amazonense de Turismo), Sinval Andrade Gonçalves. Manaus, 14 de Abril de 1975; *Centenário do Movimento Impressionista (1874-1974)*. Empresa Amazonense de Turismo / Emantur / Galeria Teresa Batista – Porto. Manaus, abril de 1974. (Catálogo de exposição).

<sup>582</sup> A Fundação Calouste Gulbenkian foi contactada mais de uma vez, segundo cópias de cartas a ela endereçadas e dela respondidas, para prestar apoio de variada natureza. O primeiro contato que se tem notícia foi em 1976, antes portanto de assumir a Fundação Cultural, quando à frente do Museu de Numismática, solicita informações para seguir com uma avaliação e organização do acervo que estava sob sua responsabilidade.

Houve também um grande interesse da parte de Álvaro Páscoa em movimentar e estimular o setor folclórico, as festas e os folguedos populares do Amazonas:

«a Quadrilha, Boi, Garrote (boi menor, com crianças e adolescentes) e algumas danças regionais como a Dança do Papagaio, o Pássaro Corrupião, da saudosa dona Esmeralda, do São Jorge, que por sua vez tinha outro grupo folclórico de Carnaval, o Cordão das lavadeiras. Tinha o Cangaço e as Tribos, dos Andirás, Maués, Ipixuna, etc. Surgiram outras agremiações com interesses políticos e financeiros, eram segmentos divergentes, mas vale ressaltar isso: que na gestão de Álvaro Páscoa foi fundada a Associação do Grupos Folclóricos do Amazonas.»<sup>583</sup>

Ao organizar os grupos numa associação, faltava dar-lhes condição para se desenvolverem, pois já perdiam lentamente os espaços de apresentação e com o crescimento apressado da cidade, por obra da Zona Franca de Manaus, tais manifestações tenderiam a desaparecer:

«Teve um trabalho muito importante na gestão do Páscoa que as pessoas não mencionam, já esqueceram e que vale agora ressaltar. Foi a reestruturação do Festival Folclórico do Amazonas [que] vivia entre duas traves do estádio Vivaldo Lima. O povo ficava na arquibancada e os grupos folclóricos ficavam distantes, lá em baixo. Então o Páscoa formou uma comissão para reestruturar o Festival Folclórico: Baby Rizzatto, António Ausier, Lucinha Cabral, Fábio Marques e eu [Gilson Gondim]. Reunimos todos os grupos no Auditório Alberto Rangel. Eles estavam marginalizados, porque o Festival Folclórico nasceu e passou por muitos anos no estádio General Osório. Com a criação do Colégio Militar, o estádio foi fechado e o evento não

<sup>583</sup> GONDIM, G. Op. Cit., 2005.

pôde acontecer mais lá. Após várias reuniões com os grupos folclóricos reinstalamos o festival na bola da Suframa. Houve então uma oxigenação do setor folclórico. Eram cento e poucos grupos. Naquela época fazia-se o boi-bumbá com naturalidade, fazia-se o boi, a quadrilha, as danças regionais, sem o objetivo de vender cerveja, camisa, disco, etc. Era boi-bumbá mesmo, não era desfile de escola de samba.»<sup>584</sup>

A diferença que Gondim faz neste seu depoimento é quanto à defesa de manifestações que de fato representavam o povo do Amazonas e não a reprodução de um espetáculo excessivamente urbanizado e refém da mídia como ameaçava tornar-se já àquela altura o boi-bumbá, a exemplo do carnaval de escola de samba, ambos hoje totalmente desfigurados do seu sentido original e dos elementos que o compunham e bastante distantes do acesso e das propostas populares. Existe mesmo aqui uma possível analogia com o que Lopes-Graça denunciava nas páginas da *Vértice*, quando afirmava ser o fado citadino e lisboeta, e tendo ocupado o posto de representante folclórico nacional em detrimento de outros cantares.<sup>585</sup> Era deste modo que, com a iniciativa de Páscoa o festival folclórico do Amazonas revitalizava-se, na diversidade de sua expressão, com as dezenas de danças e grupos distintos, e na aproximação do evento com a população, sem a distância das conveniências comerciais (especialmente a televisão e a indústria de consumo).

O desejo de conservar e multiplicar a prática folclórica fez então com que se constituíssem também grupos infantis. Páscoa criou o Festival Folclórico Infantil, que teve quatro edições, respectivamente nos anos de 1979, 1980, 1981 e 1982. Premiava-os de alguma forma, sempre que se apresentassem em praças e locais públicos. Percorreu diversos bairros de Manaus à procura de remanescentes de folguedos já em extinção, tentando estimular a sua volta, como a Festa do Divino<sup>586</sup> e as Pastorinhas<sup>587</sup>:

---

<sup>584</sup> GONDIM, G. Op. Cit., 2005.

<sup>585</sup> Valor estético, pedagógico e patriótico da canção popular portuguesa», Fernando Lopes-Graça, *Vértice*, vol. 12, nº69, Maio de 1949, pp.268/278

<sup>586</sup> A Festa do Divino foi instalada primeiramente em Portugal nas primeiras décadas do século XIV e trazida para o Brasil no século XVI. Como é uma comemoração de caráter religioso, possui um calendário móvel, contando-se quarenta dias a partir do Domingo de Ressurreição. Trata-se do período entre a quinta-feira da Ascensão do Senhor (Dia da Hora) e os dez dias subsequentes, até



« [que foi] outro trabalho importante de resgate [da gestão do Páscoa]. Nós andamos na periferia à procura de pessoas envolvidas nas Pastorinhas, oferecemos placas de honra ao mérito, [pois] a sociedade não valorizava, mas estas pessoas eram os folcloristas que continuavam com a sua forma natural de manter a tradição.»<sup>588</sup>

Disseminando estas idéias e apoiando o projeto pelo interior do Amazonas, chegou mesmo a ser considerado patrono de grupos folclóricos, como o Cordão dos Índios Aymorés, da longínqua Vila Alencar, nos limites do município de Tefé, dentre outras evidências de reconhecimento.<sup>589</sup>

O âmbito dos museus recebeu estudo especial durante a sua gestão. Páscoa, desde que ocupou os cargos de chefia correspondentes preocupava-se sobretudo em dispor das coleções do Estado do Amazonas, de modo a torna-las atrativas à visitação pública e seu conseqüente conhecimento e estudo. Num depoimento ao periódico *A Notícia*, em 1975, ele descreveu a importância do acervo, enumerando inclusive quais as peças mais significativas e porque eram assim consideradas, conclamando à sua apreciação.

«a coleção de Numismática, pertencente ao Estado do Amazonas, adquirida por compra em 1900 pela quantia de 300 contos de réis, foi organizada por Bernardo de Azevedo da Silva Ramos. Entretanto, a história do Museu como instituição pública começou oficialmente a 26 de Maio de 1901, quando sob o decreto de nº460, de 30 de Novembro de 1900, o governador do estado Silvério José Nery criou na Imprensa Oficial uma Seção

---

o Domingo de Pentecostes, dia do Divino Espírito Santo. In: CASCUDO, C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Rio de Janeiro: Ediouro, 1972, p.356.

<sup>587</sup> Pastorinhas ou pastoris, eram cantos e louvações entoadas diante do presépio na noite de Natal, aguardando a missa da meia-noite. Representavam a visita dos pastores ao estábulo de Belém, ofertas, louvores e pedidos de benção. In: CASCUDO, C. Op. Cit., 1972. p.682.

<sup>588</sup> GONDIM, G. Op. Cit., 2005.

<sup>589</sup> Há um documento avulso (carta de 31 de maio de 1979, sobre o festival folcórico em Tefé), como um diploma de benemerência, que atesta isto, além de correspondência trocada entre diversos. O mais comum à época era que tais patronos fossem pessoas mais velhas da comunidade ou comerciantes de quem dependessem diretamente.

de Numismática e deu-lhe regulamentação. Atualmente está constituída de 9807 peças, incluindo moedas, medalhas, condecorações, documentos, etc. São peças de quase todos os países do globo. É claro que nem todas as séries são completas, principalmente as de cunhagem mais recente, que são as mais desfalcadas. O número de raridades no entanto chega a impressionar aos mais exigentes numismatas. Existe na coleção um número considerável de peças romanas e gregas cunhadas antes do nascimento de Cristo, cunhadas desde 754 a.C. A coleção brasileira possui peças do Período Colonial, mandadas cunhar na Holanda pelos próprios holandeses que aqui circularam durante o domínio que aquele povo impôs. Entre elas algumas de ouro tão raras que muito colecionador seria capaz do maior sacrifício para adquiri-las. Existe também um número considerável de outras moedas em ouro e os mais diferentes objetos que fizeram as vezes de moedas em outros países e outras épocas, inclusive conchas univalves que circularam na África Central [... segue descrição...] Embora no ano de 1974 o mesmo tenha sido visitado por mais ou menos 1600 pessoas, o amazonense na sua grande maioria desconhece a existência do museu. Nesse sentido apela-se aos professores dos colégios de Manaus que procurem estimular os alunos e orientá-los da importância de uma visita, principalmente dos cursos de História, já que a Numismática é usada como uma das fontes-documento.»<sup>590</sup>

A sua constante preocupação com este acervo fazia com que periodicamente conferisse pessoalmente os dados de relatório que mandava atualizar constantemente sobre os bens artísticos e patrimoniais do Estado; isto levou-o a ser designado mesmo após a sua saída da pasta de titular da Cultura do

---

<sup>590</sup> MUSEU de Numismática de Manaus: um tesouro quase esquecido. *A Notícia*, 10 de Janeiro de 1975

Estado do Amazonas, para que integrasse semelhantes comissões para levantamento e localização de bens.<sup>591</sup>

Desde 1971, Álvaro Páscoa trabalhou num projeto de criação da Divisão de Antropologia dos Museus do Estado. Esta divisão abrigaria as secções de arqueologia (que deveria estar conveniada ao Museu Goeldi de Belém), de artesanato indígena e de audio-visual, cujo acervo enfocaria as atividades artísticas, os costumes e as características da região. A proposta inicial de instalação designava o seu espaço como sendo o andar superior do Museu de Numismática, para que depois fosse abrigado num prédio público juntamente com as outras divisões dos Museus do Estado.<sup>592</sup>

Em 1975, Álvaro Páscoa elaborou um projeto de reorganização dos Museus do Estado. Preocupado com as instalações precárias dos museus e com as condições do acervo, desenvolveu um relatório detalhado da situação deste setor, propondo o seguinte:

- que os Museus do Estado fossem abrigados num prédio de referência histórica que reunisse as condições necessárias, tal como o prédio da antiga Alfândega de Manaus.

- que a Divisão de Numismática tivesse sua coleção reorganizada segundo critérios modernos, com o objetivo de atender a área turística e didática. Deveria ter prioridade a coleção brasileira e portuguesa até a descoberta do Brasil e deveriam ser organizados mapas demonstrativos do país e época em que foram emitidas as moedas expostas. As duplicatas deveriam ser retiradas para venda ou troca por exemplares que faltavam na coleção. A coleção medalhística deveria ser separada da de Numismática e os catálogos e os volumes da biblioteca desta divisão deveriam ser reorganizados.

- que o governo continuasse a adquirir obras de arte para a Divisão da Pinacoteca. Deveria ser instalada uma reserva técnica de obras, um centro de pesquisa em artes com biblioteca especializada, além de ser regulamentada a escola de artes vinculada ao museu.

- que fosse criada a divisão de Antropologia e Arqueologia Indígena, o Museu Histórico, uma Galeria de Arte para fins comerciais e um Salão de

<sup>591</sup> Portaria 021/82/Seduc/SCA/GDS, de 23 de agosto de 1982.

<sup>592</sup>PÁSCOA, A. *Relatório do Diretor do Museu do Estado ao Presidente da Fundação Cultural do Amazonas*. Manaus, 2 de abril de 1971. 2 p.

Exposições para fins educativos, além de um Museu Audio-Visual, com espaço adequado para projeções de filmes e slides sobre a cultura amazonense.

Além destas propostas gerais, Álvaro Páscoa preocupou-se em efetuar inventário e catalogação das obras de arte acolhidas pela divisão da Pinacoteca.<sup>593</sup> Páscoa designou o entalhador Renato Araújo e o museógrafo Gilson Gondim para efetuar o inventário do acervo da Pinacoteca, processo que deveria ser realizado também na Seção de Numismática.<sup>594</sup>

Para além dos museus fixos citados, havia também um museu itinerante. Tratava-se do projeto «O museu vai à escola», que utilizava réplicas de obras de arte significativas, dos principais museus do mundo, adquiridas junto ao governo federal.<sup>595</sup> A coleção, intitulada Didacta, poderia ter montagem fixa na Pinacoteca onde certamente acrescentaria conhecimentos pedagógicos aos seus visitantes. Entretanto, a finalidade que lhe foi dada aqui ultrapassava o espaço oficial de exposições. A Didacta foi enviada a todas as escolas da rede pública, onde permaneceria de 15 a 20 dias em cada uma, cumprindo assim abrangência de público muito maior. Foi organizado um calendário de exposição com respectivas datas e locais e uma equipe comandada por Gilson Gondim, assessor de Páscoa, montava a exibição em cada unidade de ensino, aproximando assim um material histórico-artístico-pedagógico do público infanto-juvenil no local de convívio escolar.<sup>596</sup> De fato, o Museu Didacta foi usado mormente como laboratório de pesquisa dos alunos de História e Educação Artística.<sup>597</sup> Atualmente esta mesma coleção, sob o mesmo nome Didacta, compõe a Galeria Álvaro Páscoa, do Governo do Estado do Amazonas.

Ainda em 1975, Páscoa sugeriu um organograma institucional para os Museus do Estado<sup>598</sup>.

---

<sup>593</sup> Além de catalogar os acervos da Pinacoteca e do Museu de Numismática, Álvaro Páscoa preocupou-se em fazer um inventário das obras de arte do Teatro Amazonas, especificamente das pinturas e painéis do Salão Nobre, da Sala de Espetáculos, do Pano de Boca e *plafond*, conforme consta no anexo do documento de reorganização dos museus do Estado. In: PÁSCOA, A. *Museus do Estado do Amazonas: reorganização*. Manaus, 1975.

<sup>594</sup> ACERVO museológico do Estado é catalogado. *A Crítica*, 14 de outubro de 1977, Caderno Cidade, p.5.

<sup>595</sup> A coleção trazia dados informativos de cada obra e sua localização de origem.

<sup>596</sup> GONDIM, G. Op. Cit., 2005.

<sup>597</sup> Idem.

<sup>598</sup> PÁSCOA, A. *Museus do Estado do Amazonas: reorganização*. Manaus, 1975.

Secretaria de Educação e Cultura

Secretário

Fundação Cultural do Amazonas

Superintendente

Museus do Estado do Amazonas

Diretor Geral

Divisão	Divisão	Divisão	Divisão	Divisão
Numismática	Pinacoteca	Antropologia e Arqueologia	Museu Histórico	Galeria de Arte
Diretor Técnico	Diretor Técnico	Diretor Técnico	Diretor Técnico	Diretor Administrativo

Com o encargo de administrar a Fundação Cultural do Amazonas e seus respectivos órgãos subordinados, Álvaro Páscoa percebeu a carência de espaços culturais adequados na cidade, que crescia cada vez mais. Locais como o Teatro Amazonas e a Biblioteca Pública já não eram mais suficientes para abrigar a demanda de exposições, concertos, recitais, espetáculos de teatro e dança. Como havia sido diretor dos Museus do Estado desde 1971, participou da idealização de um projeto de Centro Cultural Teatral em Manaus, que revitalizaria uma antiga usina de tratamento de água às margens do igarapé dos Educandos.

A recuperação do prédio centenário e sua adaptação para um centro cultural fazia parte da vontade coletiva dos agentes culturais daquele momento. Na primeira metade da década de 70 foi contactado o arquiteto Mário Toledo que elaborou o projeto. As plantas e as maquetes que posteriormente, na gestão de Álvaro Páscoa à frente da Fundação Cultural, seriam encaminhadas para o Senado Federal, para o Ministério da Cultura e para o Serviço Nacional de Teatro. Neste projeto, estava prevista a restauração do prédio e da área onde o mesmo estava implantado, com um estudo de viabilidade para a implantação de dois museus e um teatro de arena. O projeto continha a proposta de um estudo para a

implantação de um porto, de um restaurante e de um estacionamento, além da urbanização geral da área e estudo paisagístico com ajardinamento.<sup>599</sup>

Foram realizados diversos debates sobre este tema nas reuniões do Conselho de Cultura do Amazonas, porém as dificuldades financeiras e a falta de vontade política retardaram a concretização deste empreendimento em pouco mais de uma década. Somente em junho de 1993 o Centro Cultural Chaminé foi inaugurado e aberto ao público, mas sem nenhuma correspondência com o projeto original, permanecendo assim até o momento.<sup>600</sup> Até mesmo a colocação de uma placa para identificação histórica da secular Capela do Pobre Diabo, no bairro da Cachoeirinha, teve de percorrer meandros de burocracia, evidenciando que os mecanismos de preservação de patrimônio arquitetônico revelavam-se rudimentares, por falta de maior conscientização.<sup>601</sup>

Uma atividade inovadora naquela época foi a dos Encontros Ecológicos, promovidos pela Fundação Cultural do Amazonas a partir de junho de 1979. Com o objetivo de difundir a consciência e a educação ambiental, os Encontros Ecológicos tiveram quatro edições (1979, 1980, 1981 e 1982) e envolviam conferências, palestras, exibição de filmes seguidos de debates, exposições, e eram encerradas com o Encontro na Mata, onde os participantes faziam um passeio por uma trilha. Estes encontros eram conveniados com a Fundação União Nacional em Defesa da Ecologia – FUNDE, que teve como presidente a Senadora Eunice Michiles e como superintendente Silvio Beltrão Breckenfeld. Nesta época Álvaro Páscoa atuava como coordenador da Área Região Norte.<sup>602</sup> Dentre os participantes deste movimento, estavam os seus assessores mais diretos e fiéis Baby Rizatto, Gilson Gondim e Armando Lauro Rosas, além de outros nomes engajados especificamente para o projeto, Paulo

---

<sup>599</sup> TOLEDO, Mário. *Proposta de anteprojeto arquitetônico*. Manaus, 7 de Abril de 1976. Carta dirigida ao diretor da Fundação Cultural do Amazonas, José Joaquim Marinho.

<sup>600</sup> A proposta do arquiteto Mário Toledo não foi seguida, visto que foi feita apenas uma adaptação na estrutura interna do prédio, deixando de lado a pertinente idéia de urbanização do entorno com implantação de um porto e com ajardinamento paisagístico. Na condição atual o prédio continua inclusive isolado.

<sup>601</sup> A Capela de Santo Antônio, ou do Pobre Diabo como foi sempre popularmente chamada, já havia atingido o status de Monumento Histórico assim considerada pela Assembleia Estadual do Amazonas, conforme o Diário Oficial de 30 de Junho de 1965, sem que isso tivesse mudado algo em sua existência ou nas pessoas da cidade. Páscoa pretendia identificar estes monumentos para conseqüente política de conscientização e preservação de bens histórico-arquitetônicos. O processo de identificação consta de documentação anexa aos seus relatórios de superintendente cultural

<sup>602</sup> FUNDE – Programa Colibri: IV Semana Nacional em Defesa da Ecologia. Manaus, setembro de 1983.

Alceu, Marta Falcão e Frederico Arruda: «Foi um trabalho pioneiro, surgiu em Junho de 1979, durante a Semana Nacional do Meio Ambiente. As escolas eram visitadas, nós orientávamos os alunos e era uma luta para conseguir que eles fossem liberados para assistir as palestras e participar do evento.»<sup>603</sup>

Só depois de a Fundação Cultural do Amazonas ter conseguido realizar o primeiro encontro, de forma bem sucedida, é que outros órgãos públicos ligados à área se envolveram, como o Instituto Nacional de Pesquisa da Amazônia (INPA), a Universidade Federal do Amazonas (UFAM), o Comando Militar da Amazônia e o Centro Integrado de Guerra na Selva (CIGS), assim como alguns artistas. Na altura do segundo encontro, Páscoa já havia providenciado almoço aos participantes pois a jornada dos encontros estendia-se por todo o dia útil.<sup>604</sup>

«No encontro de ecologia o Páscoa ia na abertura, assistia às palestras, depois ia para a selva. Nós íamos com ônibus, policiamento acompanhando tudo, havia desfiles com [os animais do zoológico do] CIGS, com o Comando Militar da Amazônia e os grupos de escoteiros. Muitos jovens foram motivados a cursar biologia, por exemplo, nessa época»<sup>605</sup>

O evento cresceria ainda mais nos anos seguintes e Páscoa deu depoimento quando as jornadas completaram dez anos «pois essa foi uma semente que ele plantou e que continuou por catorze anos»<sup>606</sup>

Apesar das já mencionadas dificuldades financeiras da Fundação Cultural do Amazonas em sua gestão, Álvaro Páscoa providenciou que fossem encaminhados 517 livros, de autores amazonenses, para a Bienal do Livro em São Paulo, através da Livraria Nacional que representaria o estado. A política do setor literário também envolvia a Feira do Livro, evento anual, em que a secretaria municipal de educação entrava como parceira. A Fundação Cultural, como representante do lado estadual, atuava inclusive na distribuição de vasto catálogo às escolas da rede pública, que foram visitadas uma a uma para consequente

<sup>603</sup> GONDIM, G. Op.Cit., 2005.

<sup>604</sup> Idem.

<sup>605</sup> Idem.

<sup>606</sup> Ibidem.

avaliação sobre sua situação.<sup>607</sup> Neste meio tempo, de modo a manter aquecido o interesse cotidiano pela poesia, foi promovida com regularidade mensal, por vezes semanal, uma leitura de poemas no Auditório Alberto Rangel, atividade coordenada por Jorge Tufic.

Além disso, a Fundação Cultural do Amazonas promoveu outros eventos artísticos, tais como concertos e recitais de músicos de renome nacional, que tinham passagem e estadia custeadas pela entidade.<sup>608</sup> O Teatro Amazonas era constantemente procurado por músicos, orquestras, companhias de teatro e de dança de todo o país, que enviavam cartas pedindo um espaço em sua pauta de espetáculos. Estes artistas vinham a Manaus como convidados da Fundação Cultural. Foi ainda durante a sua gestão que se incentivou o Grupo de Balé do Teatro Amazonas a tornar-se um corpo estável.

Os laços antigos de Páscoa com a atividade teatral fizeram certamente com que ele desse atenção especial aos vários grupos de teatro amador da cidade, pois valorizava o teatro amador por ver nestes grupos experimentais a possibilidade de renovação estética, que chegou a viver ainda em Portugal. Desta maneira destinou verba para que muitos grupos amazonenses pudessem realizar seus espetáculos, tais como o Grupo de Teatro Cristão, dirigido por Adálio Arevaldo França, o Grupo Tororei no Tororó que era dirigido por Raimundo Nonato Tavares Ramos, o Grupo Evolução, dirigido por Osmir Medeiros Filho, o Grupo Teatral Aparecida, dirigido por Ronaldo Castro, o Grupo Universitário de Teatro do Amazonas, dirigido por José Orlando Farias de Lima, o Grupo Rua, dirigido por Maria do Socorro Mafra de Andrade, o Grupo Balateiro, dirigido por Antônio Carlos de Almeida, o Grupo Teatro Popular Parque 10, dirigido por Maria do Socorro Langbeck, além do Grupo Teatro de Emergência, dirigido por Auxiliadora Langbeck. Este último, por sinal é exemplo do respeito e interesse com que eram tratados e atendidos, o que não se repetia com outros dirigentes de órgãos culturais.

Após a montagem de uma peça infanto-juvenil intitulada *Libel, a sapateirinha*, que havia sido encenada no Teatro Amazonas, já em co-produção da

---

<sup>607</sup> Ibidem

<sup>608</sup> É importante ressaltar que a Fundação Cultural do Amazonas custeava as despesas dos artistas que vinham de outras cidades para apresentar espetáculos ou exposições em Manaus, ao contrário do que veio a acontecer nas décadas seguintes, em que os artistas precisaram buscar patrocínio em empresas privadas.



Fundação Cultural, o grupo Teatro de Emergência deparou-se com a cobrança inesperada do aluguel da casa de espetáculos, o que se constituía em débito extraordinário para os artistas:

«O diretor desta casa de espetáculos, sr. Pedro Santiago Amorim, ao ceder o teatro, prometeu aos atores que isentaria a taxa de aluguel em troca da divulgação para o teatro. O grupo cumpriu sua parte e o Teatro Amazonas foi citado em todas as declarações feitas à imprensa, porém, a promessa feita pelo diretor do teatro não está sendo cumprida, visto que está cobrando o aluguel do teatro. O Grupo Teatro de Emergência pede encarecidamente e este órgão [Fundação Cultural do Amazonas] que cubra o preço do aluguel, pois precisam da renda obtida neste espetáculo para futuras montagens.»<sup>609</sup>

A presença de Páscoa no Grupo de Estudos Cinematográficos do Amazonas, que era desde muito um frequentador assíduo de cineclubes e cinema em geral, também pesaram na sua decisão de fomentar a área. Assim o Departamento de Cinema – Cine Clube Humberto Mauro, da Fundação Cultural do Amazonas mantinha programação própria de exibição de películas, principalmente da cinematografia italiana e francesa. As sessões eram sempre lotadas e às vezes duas exhibições noturnas semanais não bastavam, chegando mesmo a ultrapassar à uma hora da manhã<sup>610</sup>. O coordenador da atividade cineclubista, José Gaspar participava do movimento nacional com o fito de integrar as ações locais a parâmetros maiores.<sup>611</sup> Desde a criação do Grupo de Estudos Cinematográficos, Álvaro Páscoa esteve interessado na relação entre o cinema e as artes plásticas. Em 1965, surgiu entre os membros do GEC uma preocupação maior com o cinema educativo. Foi criada nesta época o Serviço de

<sup>609</sup> LOPES, Maria do Perpétuo Socorro Langbeck. Carta ao Superintendente da Fundação Cultural do Amazonas. Manaus, 26 de abril de 1978.

<sup>610</sup> GONDIM, G. Op. Cit, 2005.

<sup>611</sup> Em fevereiro de 1978, foi realizado em Caxias do Sul (RS) a XII Jornada Nacional de Cine Clubes e nesta ocasião a Fundação Cultural do Amazonas enviou o coordenador do cine clube Humberto Mauro, José Pereira Gaspar, para representar a instituição. O seu relatório de viagem aponta a atuação da Fundação Cultural nesta área.

Cinema Educativo como um departamento da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Amazonas, através do Decreto nº 32 de 8 de setembro de 1965.

Um exemplo deste interesse pode ser notado durante o Ciclo de Filmes Sobre Arte, promovido em conjunto pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Serviço de Cinema Educativo, Grupo de Estudos Cinematográficos e Departamento de Turismo e Promoção em maio de 1967, que foi apresentado como atividade complementar ao curso de Desenho e Pintura da Pinacoteca Pública do Estado.<sup>612</sup> O programa foi elaborado da seguinte maneira:

«1. **Arte Antiga** ( Dia 16.05.1967 - terça-feira)

Itália: *Monumentos da Cultura Romana*, de Luigi de Gianni, 10', versão espanhola.

Bulgária: *Sobreviveram aos Séculos*, de Konstantin Kostov, 10', versão espanhola.

Bulgária: *O Mosteiro de Rilla*, de Luigi de Gianni, 20', versão espanhola.

Itália: *A Cultura na Época da Renascença*, de Luigi de Gianni, 10', versão espanhola.

(Dia 20.05.1967 – sábado)

Tchecoslováquia: *A Renascença na Eslováquia Central*, de Pavel Miskuv, 20', versão espanhola.

Bulgária: *A Cultura dos Trácios*, 10', versão espanhola.

Tchecoslováquia: *Plástica Medieval*, de Jozef Zachar, 15', versão espanhola.

Iugoslávia: *A Arquitetura Medieval na Sérvia e Macedônia*, 15', versão inglesa.

2. **Pintura** - Dia 23.05.1967, terça-feira

França: *Miserere* (Rouault), 15', versão francesa.

Tchecoslováquia: *O Pintor Jan Zrzavy*, 20', versão portuguesa.

---

<sup>612</sup> Entre 1966 e 1967, Álvaro Páscoa foi diretor vice-presidente do Grupo de Estudos Cinematográficos e possivelmente elaborou esta atividade conjunta com a Pinacoteca.

Bélgica: *O Mundo de Paul Delvaux*, de Henri Stork, 10',  
versão francesa.

França: *Toulouse-Lautrec*, 20', versão francesa.

Dia 25.05.1967, sábado

Tchecoslováquia: *O Mundo de Bohdana Kopecko* de J, Siki,  
20', versão portuguesa.

Bélgica: *Magritte ou a Lição das Coisas*, de Jacques del Corde,  
20', versão francesa.

França: *Gauguin*, de Alain Resnais, 15', versão francesa.

França: *Van Gogh*, de Alain Resnais, 15', versão francesa.

3. Escultura – Dia 30.05.1967, terça-feira

Polônia: *A Obra do Mestre Wit Stwosz*, 20', versão francesa.

Iugoslávia: *Entalhes*, 15', versão espanhola.

Polônia: *Palácio em Lazienski*, de Bohdan Moscicki, 20',  
versão francesa.»<sup>613</sup>

Este tipo de programação, já mostrava a participação indireta de Álvaro Páscoa na política cultural do Estado. Em 1967, durante o Seminário de Revisão Crítica da Cultura no Amazonas, a Comissão de Cinema<sup>614</sup> sugeriu a criação do Serviço Estadual de Cinema com duas seções: seção de recursos audiovisuais e seção de cinema de arte. O Serviço Nacional de Cinema deveria englobar o Serviço de Cinema Educativo, além de colaborar financeira e tecnicamente com grupos e pessoas que fizessem cinema no Estado.<sup>615</sup>

No período de maior repressão do regime militar, Álvaro Páscoa foi chamado juntamente com outros membros do GEC à Polícia Federal, para dar explicações sobre o filme de Luís Buñuel, *L'Âge D'Or*, um diretor reconhecidamente comunista. Como as atividades cineclubistas eram muitas vezes

<sup>613</sup> CICLO de Filmes de Arte. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/ Departamento de Cultura – Cinema Educativo/ Grupo de Estudos Cinematográficos / Departamento de Turismo e Promoção. Manaus, Auditório Alberto Rangel, maio de 1967. (Programa).

<sup>614</sup> Esta comissão era formada por José Joaquim Marinho, Roberto Kahané e Álvaro Páscoa. In: SEMINÁRIO de Revisão Crítica da Cultura no Amazonas. Secretaria de Educação e Cultura/ Departamento de Cultura. Manaus, agosto de 1967. Relatório Geral.

<sup>615</sup> SEMINÁRIO de Revisão Crítica da Cultura no Amazonas. Op. Cit. 1967.

visadas pela censura, membros da Polícia Federal haviam assistido o filme, mas não entenderam qual seria o conteúdo subversivo. Contornando sempre de algum modo, ele defendeu a manutenção ativa e vanguardista da programação do Cineclube Humberto Mauro, especialmente quando esteve à frente da Fundação Cultural.

Após o término de sua gestão em 1982<sup>616</sup>, Páscoa retornou ao cargo de Programador de Artes da mesma instituição até 1994, ano em que se aposentou do serviço público, sem necessariamente ter realizado tudo quanto imaginou e muitas vezes tendo que ver terceiros se favorecerem indevidamente de suas idéias: «Ele [Páscoa] tinha uns projetos muito bonitos, e eu não sei se as pessoas hoje ainda se lembram disso, porque muitas pessoas se arvoraram a assinar projetos que eram criados pelo professor Páscoa.»<sup>617</sup>

Afinal, talvez tenha sido a contrapartida do ambiente político dos tempos ditatoriais para aceitar «um esquerdista, [que] tinha umas idéias muito avançadas».<sup>618</sup>

Ainda mais porque «não era aquele secretário de segundo escalão que vivia no gabinete do Governador»,<sup>619</sup> conforme lembra Baby Rizzato: «e eu acho que em todo o tempo que trabalhei com ele, se ele foi ao gabinete do governador ou ao gabinete do secretário de educação ao qual a Fundação era subordinada, foi umas três vezes. E não era pela dificuldade física que ele tinha de subir e descer

---

<sup>616</sup> Um esboço datilografado, da época, lista as atividades da Superintendência Cultural do Amazonas entre 1977 e 1982. No campo das publicações consta a edição de livros de autores locais ou sobre a região, a aquisição e distribuição de livros para a manutenção de bibliotecas em escolas e na Biblioteca Pública, além do fomento a duas séries de publicações, uma chamada Documento e outra em parceria com um órgão estadual chamado Icoti. Nas artes plásticas estão os mencionados painéis de Natal e Infantil, além das exposições e do projeto o Museu vai à Escola, baseado no Museu Didacta e Manaus Antiga (com reproduções fotográficas). Igual apoio para circulação pelos bairros da capital (incluindo escolas, asilos e orfanatos) e municípios do interior obteve o setor do teatro, além do projeto do Teatro Chaminé, que esperava-se ver logrado. O apoio a grupos de fora envolveu entretanto não somente os de cunho teatral como os musicais. Houve ainda, ao lado dos concertos subvencionados, o estímulo ao setor da música popular e folclórica com festivais e concursos. A atenção com o folclore incluiu as ações mencionadas e mais uma feira de cultura, de temática livre para a captação de manifestações diversas. Quanto ao Cinema, houve a manutenção do Cineclube Humberto Mauro e a circulação de filmes por escolas e municípios. Os demais aspectos como a Ecologia, e o apoio à identificação histórica de logradouros e monumentos é como o descrito ao longo deste capítulo. Por fim a menção às Bibliotecas Volantes, que circulavam pelos bairros, e as palestras e cursos de natureza variada sobre uma área cultural, ora voltando-se ao grande público, ora a públicos específicos ou para a formação de quadros.

<sup>617</sup> RIZATTO, B. Op. Cit., 2005.

<sup>618</sup> Idem

<sup>619</sup> Ibidem

escada, não. É porque ele não era subserviente. Ele cansou de discutir ordens do governador e determinações do secretário»<sup>620</sup>

Isso só já bastaria para mostrar que praticara uma postura ética e moral em concordância com as idéias que sempre defendeu e fazia isso em meio ao regime ditatorial brasileiro como se fosse possível mudar a mentalidade dominante à sua volta, de cariz fascista: era curiosamente uma pessoa que lutava, de dentro, se assim se pode dizer, contra tal regime. Talvez o seu prestígio e a teia de relacionamentos tenham lhe preservado de perseguições. Mas afinal, crença, ideal, homem e ação, foi tudo sempre lembrado de modo inequivocamente verdadeiro:

«A Fundação Cultural do Estado do Amazonas, sob o comando do Professor Álvaro Páscoa, adotou o que nos parece ser a mais correta filosofia administrativa: em vez da proteção a alguns grupos seletos de público necessariamente restrito, está tentando despertar na população amazonense maiores sensibilidades artísticas, não só para descobrir eventuais talentos como, o que é mais importante para criar no Amazonas, público vasto que possa até, quem sabe, em futuro próximo, permitir a profissionalização de artistas dos mais variados gêneros. Trabalhando firme e com serenidade, sem buscar badalações, discreto como é o seu feitio, o Professor Álvaro Páscoa, juntamente com os seus diretores, estão imprimindo novos rumos positivos, executando a política que há muito se reclamava e, só agora, vem sendo seguida em toda plenitude. O reconhecimento público do trabalho do Professor Álvaro Páscoa, além de suprir, com profundidade, a lacuna reclamada, cumpre com o dever de justiça de aplaudir o mérito a quem efetivamente o possui. Ao mesmo tempo, chama a atenção do povo para que, conhecedor das transformações verificadas, saiba de sua importância e possa colaborar de maneira mais eficaz nas promoções a ele dirigidas. É altamente positivo que a Fundação Cultural do Amazonas

---

<sup>620</sup> Idem

esteja agora voltada para a popularização – mas não a vulgarização da cultura – derrubando os mitos olímpicos que acham que não devem descer do seu pedestal de enfado para os duros embates da vida, tal como ela é. Os serviços do Professor Álvaro Páscoa e de sua equipe não poderão ser dimensionados agora, mas o futuro os demonstrará cabalmente.»<sup>621</sup>

---

<sup>621</sup> O Acerto de Páscoa. *A Crítica*. Manaus, 21 de abril de 1978, Caderno Opinião, p.4.

## **Capítulo VI**

### **A Obra**

A obra de Álvaro Páscoa compreende um período que se estende desde a sua adolescência, na primeira metade da década de 30 até a primeira metade da década de 90. Das obras feitas em Portugal, ou seja, até 1958, restam muito menos exemplares do que as realizadas no Brasil, entre 1959 e 1997, precisamente. Talvez relacionado a isso a etapa lusitana revela-se menos expressiva, uma vez que está composta dos primeiros estudos em escultura sobre madeira, metal martelado, marfim (e até mesmo em casca de noz), evidenciando uma fase de experimentos dos quais sobressaem-se alguns itens mais elaborados. A produção feita no Amazonas é por sua vez numerosa, mas que também envolve lapsos, ainda que estejam francamente definidos os suportes e técnicas de que fez melhor uso.

No período de 1959 até 1970, o artista dedicou-se à obra gráfica, nomeadamente a xilogravura e o desenho. Acredita-se que a escolha destas linguagens estivesse relacionada com a sua participação ativa no Clube da Madrugada, pois nesta fase ele contribuiu com suas ilustrações tanto para o Suplemento Literário *Caderno Madrugada*, quanto para diversas obras literárias de autores que poderiam estar ligados direta ou indiretamente ao movimento. Outro ponto relevante de aproximação do artista com esta técnica remete ao despertar do interesse em Portugal na década de 1950 pela gravura em madeira. O aparecimento da Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses em meados da década mencionada impulsionou a produção artística e promoveu diversas exposições. Alguns artigos na revista *Vértice*<sup>622</sup> apontam o crescente interesse pela gravura, por se tratar de uma modalidade que até aquele momento não havia encontrado lugar no ensino oficial de Belas Artes, além de ser uma técnica que possibilitava uma difusão rápida e acessível, aproximando cada vez mais a arte do público.

Álvaro Páscoa desenvolveu pontualmente desenhos em sanguínea, nanquim e pastel seco. Estes desenhos muitas vezes eram realizados como estudos ou fragmentos de um projeto maior, que poderia ser uma talha ou uma escultura em madeira. Observa-se que existe um relação formal entre muitos desenhos de cabeças de caboclas e cabeças de índias com várias esculturas tridimensionais

<sup>622</sup> SANTOS, Armando Viera. A Propósito duma Exposição de Gravuras Modernas. *Vértice*, vol. XIII, nº. 113, Coimbra, janeiro de 1953, p.31-37; SOARES, Manuel Gomes. Primeira Exposição de Gravura Portuguesa. *Vértice*. Vol. XVII, nº. 166. Coimbra, julho de 1957, p.410-412.



(bustos ou cabeças) em madeira, o que pode estabelecer uma conexão entre estes estudos e um projeto final. Posteriormente, mais interessado em pesquisar os volumes e as texturas, dedicou-se à talha, entre a década de 1970 e 1980. Como são trabalhos de dimensões maiores e alguns deles feitos sob encomenda, foram realizados minuciosos estudos em papel antes da realização final na madeira. Tem-se notícia de que o artista produziu um número reduzido destas peças, em relação à sua obra gráfica, por exemplo. Na década de 1980 Páscoa retomou os desenhos com pastel seco, sua técnica preferida na utilização de cores. No final dos anos 80 até cerca de 1993, dedicou-se apenas ao desenho e à talha.

Atualmente sua obra está distribuída em coleções particulares no Brasil e em Portugal, figurando também em acervos públicos no Amazonas e em Roma. No Brasil, foram localizadas obras no acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas, no Museu do Porto - Portobrás, no pátio do Colégio Militar de Manaus e em coleções particulares, na capital amazonense, no Rio de Janeiro, em Brasília e em São Paulo. Nas coleções portuguesas há ainda algumas peças nas cidades do Porto e Espinho, contando-se finalmente ainda com as peças litúrgicas que estão no Vaticano, posto que para aí foram enviadas por terem integrado um congresso eucarístico brasileiro. Sabe-se entretanto da existência de muitas peças que estão desaparecidas, especialmente as esculturas feitas para logradouros públicos em Manaus, nomeadamente o *Busto de Agnelo Bittencourt* e o *Monumento a Gonçalves Dias*, das quais ainda se conservam imagens. Mas a rotatividade de esculturas em madeira e de desenhos em pastel seco parece ter sido mais intensa, contabilizando maior número de exemplares a perder-se de vista, sendo que até o presente momento não foi possível localizar o paradeiro de todas as obras.

Sua obra é fundamentada a partir de uma figuração sobretudo humana, ou que remete ao Homem, de pendor neo-realista e expressionista, personagem essa por vezes isolada em seu mundo interior, por vezes ligada ao seu ambiente de origem, em cenas de trabalho e em cenas de costumes. Em determinados momentos, a figura humana é representada como símbolo de uma coletividade, onde é possível vislumbrar os traços fisionômicos de uma identidade cabocla; certas obras refletem o personagem humano em uma atitude, seja diante do seu trabalho, ou diante da natureza, que neste caso não é somente decorativa ou acessória da composição.

Assim como os temas dos expressionistas alemães são geralmente ligados à crônica da vida cotidiana (a rua, as pessoas, os cafés, etc.) e aos problemas existenciais, na obra de Páscoa surge o ambiente doméstico e laboral das pessoas simples do Amazonas.<sup>623</sup> Outro tema que aparece obsessivamente nas obras expressionistas e que pode ser visto com frequência na obra de Álvaro Páscoa, já no Brasil, é o sexo, a relação homem-mulher que funda a sociedade, sendo que a sociedade deforma esta relação tornando-a perversa e alienante. A deformação aqui não é a caricatura da realidade: é a beleza que passa da dimensão do ideal para o real, tornando-se fealdade.<sup>624</sup>

A poética expressionista permaneceu idealista, mas é a primeira poética do feio: feio que não é senão o belo decaído e degradado. Somente a arte como trabalho criativo pode converter em belo o que a sociedade perverte em feio. Este, aliás, um dos pontos em que aparentemente o Neo-Realismo aproximou-se do Expressionismo, assim como pela figuração, às vezes distorcida, e pela valorização da denúncia social, associada a elementos laborais ou de identificação de classe. E como no Neo-Realismo o artista não apenas reproduz o mundo à sua volta, pois ele o faz imbuído de sua carga ideológica que permite ligação ao ambiente social, pode-se perceber que justamente por estes elementos de aproximação, fundamentados no seu ideário comum, mas também no particular de ambos, formou-se a dimensão poética da obra de Álvaro Páscoa.

Desse modo, as tendências expressionistas e neo-realistas foram introduzidas no Amazonas através da obra de Álvaro Páscoa, com um bom acolhimento pela intelectualidade local. Seu perfilhamento estético, comprovou-se através de seus interesses culturais diversificados, como o estudo da poesia portuguesa clássica e contemporânea, do teatro e do cinema. Além disso, Páscoa foi responsável pela introdução da gravura no ambiente amazonense, meio técnico de reprodução considerado pelos artistas neo-realistas portugueses imprescindível na tarefa de levar a arte ao povo.<sup>625</sup> Contudo, o gênero preferido do artista foi a escultura e nisto ele se aprofundou. Os artistas que conviveram com ele no Brasil, sempre o souberam:

---

<sup>623</sup> O Expressionismo não se limitou à Alemanha, obviamente, mas expandindo-se para a Europa setentrional e central, para os Estados Unidos, México e Brasil, não se manifestou em grupos organizados, mas em poéticas individuais, para ser reintroduzido mais tarde, sobretudo nos anos 60.

<sup>624</sup> ARGAN, Giulio Carlo. Op. Cit. p. 240.

<sup>625</sup> POMAR, J. O Pintor e o Presente. *Seara Nova*, nº 1015, Lisboa, 11 de janeiro de 1947, p.20.

«Antes de tudo, o Álvaro era um escultor. A madeira era a matéria prima da obra dele. Conheci muitas gravuras dele. Mas ele falava muito da escultura, transmitia teoricamente os fundamentos da escultura, principalmente sobre materiais e fundições. Ele falava que a escultura deveria ser algo tátil, que poderíamos julgá-la ao fechar os olhos e tocá-la. Esse caráter sensual era próprio da escultura. Dizia também que o escultor tem de romper grandes matérias, grandes espaços»<sup>626</sup>

Entretanto ele começou com os esboços e desenhos em crayon, pastel, elaborando inclusive os projetos de suas esculturas e muitas vezes estes trabalhos bidimensionais, que nunca deixou de fazer, acabavam por serem também vendidos ou mesmo dados e dispersaram-se em semelhante proporção:

«Acompanhei de perto o seu trabalho. Apesar de ser mais velho que eu, fizemo-nos bons amigos. Logo me atraiu nele a erudição e o bom gosto estético, a sensibilidade e a forma serena de ver as coisas e lidar com as pessoas. Possuo vários trabalhos seus, em pastel, cera e crayon»<sup>627</sup>

Atraído pela possibilidade de dar vida à matéria bruta, começou a trabalhar minuciosamente, desde cedo, com miniaturas em marfim e madeira. Esta escolha pode ser explicada em parte pelos malefícios de saúde do artista, que se agravou aos vinte anos e comprometeram sua locomoção a partir daí. Consequentemente passou também a ter dificuldades para movimentar grandes blocos de mármore, granito ou mesmo de madeira, e isto pode tê-lo inibido a princípio. As miniaturas em marfim, criadas na década de 40, possuem um intenso cuidado formal, volumetria, delicadeza de traços, valorização dos aspectos clássicos da figura humana com excelente acabamento técnico.

<sup>626</sup> PEREIRA, V. Op. Cit., 2004.

<sup>627</sup> FARIAS, E. Op. Cit., 2004.

Um *Dorso Nu* em dente de cachalote [c.1940]<sup>628</sup>, mostra algumas das preocupações com a anatomia, com o equilíbrio, e principalmente com o polimento final, que se revelou excelente. Nesta peça o artista estabeleceu um diálogo com o tema das odaliscas de Velásquez e Ingres. Estas características podem ser notadas também na miniatura *Cabeça de Mulher*, em marfim [c.1945].<sup>629</sup> O tratamento dos volumes já mostra maior desenvolvimento técnico, inclusive a preocupação com a luz, que insere dinamismo na escultura. Estas peças pareciam até manter certos sinais de identidade com o autor, pois há mesmo quem as tenha associado com suas características:

«Suas pequenas e singelas figuras esculpidas em marfim chamavam tanta atenção quanto seu próprio porte sereno e silencioso sobre as muletas, sua voz baixa, seu sorriso franco, sentindo-se sua presença, antes de vê-lo, pelo cheiro do fumo do cachimbo.»<sup>630</sup>

A figura humana nesta fase inicial obedece a padrões clássicos de equilíbrio, linearidade e clareza, pois geralmente são experimentações do artista e expressam um desejo de afirmação técnica e formal. Em outra pequena escultura, uma *Vênus*<sup>631</sup> em marfim do mesmo período formativo, é possível observar o estudo de volumes através dos panejamentos. O dinamismo, obtido através da leve inclinação da cabeça e do uso de linhas diagonais na estrutura da obra torna evidente o domínio técnico e a preocupação formal do artista.

O contato com os blocos de madeira que utilizou em seus primeiros trabalhos, levaram-no a se identificar com a talha, gênero artístico específico do norte de Portugal. Apesar da talha portuguesa estar quase sempre vinculada à arte sacra, Álvaro Páscoa desenvolveu ali cabeças, rostos e até mesmo pequenas esculturas sacras, embora ele não tivesse credo religioso. Desta fase, sobreviveu

<sup>628</sup> Escultura em Marfim, 18 x 4 x 6cm. c.1940. Acervo da Família Páscoa (Manaus, Brasil).

<sup>629</sup> *Cabeça de Mulher*, escultura em marfim. Base em madeira, 7 x 9,5 x 5cm. Altura 15cm. c.1945 Acervo da Família Páscoa. *Dorso Nu*, escultura em marfim, 18 x 4 x 6cm. C.1940. Acervo da Família Páscoa. O artista tinha um afeto especial por estas peças, pois em várias ocasiões manifestou o desejo de que elas permanecessem no acervo familiar.

<sup>630</sup> ALHO, G. Op. Cit., 2004.

<sup>631</sup> Escultura em marfim com base em madeira, 7cm de altura, Base: 4,5 x 4,5 x 4,5cm. C.1940. Coleção Judite Marques. (Porto - Portugal)

um crucifixo<sup>632</sup> entalhado em buxo, além de alguns desenhos de figuras de santos e outros personagens religiosos, tais como o *Evangelista*<sup>633</sup>, desenho em grafite datado de 1941. No *Crucifixo*, o corpo de Cristo foi esculpido com cuidado simétrico e postura hierática, revelando algumas preocupações «acadêmicas» do artista nesta etapa. Mesmo assim, no aspecto anatômico existe um pendor dramático enunciado na tensão corporal e nas feições sofridas.

No final da década de 40 suas obras passam a refletir seu envolvimento com os assuntos políticos e sua consequente preocupação social. Deste momento pode-se citar a talha *A Morte Liberta o Prisioneiro*<sup>634</sup>, de 1957, que pode ser considerada uma obra de transição, pois nesta talha figuram dois rostos. Na parte inferior um rosto masculino representa o prisioneiro, com feições marcadas pela dor. Neste ponto, observa-se que o artista exerceu mais força com as goivas, buscando maior expressividade e impacto dramático. Na parte superior, em diagonal, tem-se um rosto feminino que simboliza a morte, entalhado de modo mais suave e com traços mais lineares que proporcionam uma feição mais clássica. A organização geométrica nesta figura é mais acentuada, tanto nas linhas ininterruptas do cabelo quanto na distribuição formal do rosto. O contraste é obtido através das diferentes texturas empregadas nos personagens, pois a imagem da morte recebeu um polimento mais forte e a do prisioneiro tem sua superfície esculpida em linhas sinuosas e concavidades. No verso da talha, vê-se uma inscrição do autor que confirma o cunho ideológico de sua obra: «À morte do preso político Joaquim Lemos Oliveira».<sup>635</sup>

No decorrer da década de 50, o artista criou mais obras de temática neo-realista sem deixar de lado suas preocupações formais. O desenho *Sem Título*<sup>636</sup>, de 1956, é um interessante estudo da figura feminina com grande ênfase linear e suavidade, que se aproxima da obra de Manoel Ribeiro de Pavia<sup>637</sup>,

<sup>632</sup> *Crucifixo*, escultura e entalhe em buxo, 14,5 x 9cm. c.1940. Coleção Judite Marques. (Porto - Portugal).

<sup>633</sup> Grafite sobre papel, 1941, 20 x 15,5cm. Coleção Emília e António Cunha (Porto - Portugal)

<sup>634</sup> Talha em buxo, 23 x 38cm, 1957. Coleção Emília e António Cunha (Porto - Portugal).

<sup>635</sup> Emília Cunha é prima do artista, casada com António Cunha, amigo com quem compartilhou seu ideal comunista, pois o mesmo trabalhou no jornal *O Primeiro de Janeiro* e esteve ligado ao movimento sindicalista no Porto.

<sup>636</sup> Nanquim sobre cartão, 1956, 17,5 x 15cm. Coleção Emília e António Cunha.

<sup>637</sup> Manoel Ribeiro de Pavia (1910-1957), distinguiu-se sobretudo como desenhista, gravador e ilustrador. Artista português paradigmático do movimento neo-realista, criou uma tipologia de figuras humanas, onde um cânone da beleza campesina acompanhava a defesa dos trabalhadores rurais. Sua morte trágica em condições miseráveis causou grande comoção na época. In: ARTE

especificamente das ilustrações que este havia publicado em 1950, num álbum denominado *As Líricas*.<sup>638</sup> A utilização de poucos traços continuados favorecem a idéia estrutural do artista, de volume e leveza.

Uma das primeiras obras de aspecto neo-realista é um desenho que representa várias figuras femininas trabalhando, carregando areia. Em *Sem Título*<sup>639</sup> (1958), um desenho de sequência narrativa, há referência às mulheres que trabalhavam nas praias de Espinho, num dos serviços considerados mais duros que era o transporte de areia. Nesta obra, todo o realce é conferido ao conjunto representando o trabalho, pois detalhes de fisionomia são quase ignorados. O que importava agora era a representação da condição humana, e neste caso, uma condição opressiva. Parece ter sido por volta deste tempo que começou uma nova fase na qual percebe que sua técnica já está mais segura e sente-se livre para expressar suas inquietações. Neste momento, o conteúdo social começou a dominar a temática de seus trabalhos.

Quando chegou em Manaus em 1958, Álvaro Páscoa começou a observar os costumes, as crenças, o trabalho e as feições características da população. Desse modo, o caráter social de sua obra tornou-se ainda mais acentuado, reunindo o sentimento neo-realista aos parâmetros expressionistas. O tema central deste ponto em diante será sempre o Homem e sua condição. Dentre outros aspectos iconográficos, a figura humana muitas vezes surge assexuada, mas depois é fixada na mulher e na sua luta pela sobrevivência, ou então nas condições de vida e de sustento, nas expressões humanas mais primitivas. Muitas vezes o ambiente é mencionado como um lugar onde a natureza tem uma força descomunal e submete o ser humano. Além disso, a pobreza e o isolamento compõem muitas de suas criações.

Neste estágio passou a interessar-se pelas madeiras da região iniciando vários experimentos técnicos. Logo que se integrou ao Clube da Madrugada, passou a contribuir com suas xilogravuras<sup>640</sup>, técnica introduzida por ele no

---

Portuguesa nos anos 50. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Câmara Municipal de Beja, 1992, p. 112.

<sup>638</sup> Trata-se de um conjunto de quinze desenhos de Manuel Ribeiro de Pavia publicados em álbum em 1950 pela Editorial Inquérito, com um texto do poeta José Gomes Ferreira.

<sup>639</sup> *Sem Título (Carregadoras de areia em Espinho)*, naquim sobre papel, 19 x 28,5cm. 1958, Coleção Augusto Marinho da Mota (Espinho, Portugal).

<sup>640</sup> A madeira é o suporte de impressão mais antigo que se conhece. A xilogravura foi uma técnica muito utilizada desde os séculos XV e XVI. Sobre um bloco de madeira, traça-se o desenho invertido, rebaixando-se as partes brancas da estampa por meio de instrumentos cortantes - faca,

ambiente artístico e acadêmico do Amazonas. Sua obra gráfica, dispersa pelos jornais e pelos livros que ilustrou, reúne um vasto conteúdo expressionista, neo-realista, abstrato-geométrico e também simbolista. Grande parte destas xilogravuras acompanharam poemas, mas outras foram criadas de modo independente. Com esta produção gráfica logo encontrou seus interlocutores: «Através de Álvaro Páscoa conheci melhor os trabalhos que se faz com ferramentas, como a xilogravura e a escultura, mesmo sem me aventurar nesta última, pois na época eu trabalhava mais com ilustração e desenho a bico de pena.»<sup>641</sup>

Produziu intensamente xilogravuras durante a década de 60,<sup>642</sup> voltando a esta técnica pontualmente nos 70 e 80. Os estudos formais, os contrastes entre luz e sombras e a deformação expressionista estão contidos nestas obras. Neste caso é bastante apreciável a trilogia composta para o livro do poeta Elson Farias<sup>643</sup>, *Três Episódios do Rio*.

Cabe primeiramente ressaltar que a obra gráfica de Álvaro Páscoa é tão significativa quanto sua obra escultórica, pois nela residem os elementos para a compreensão pictórica tridimensional bem como para a influência direta na pintura de seu discípulo Hahnemann Bacellar.

Esta trilogia divide-se em *A Adolescente Desaparecida*<sup>644</sup>, *Os Recém-Casados*<sup>645</sup> e *A Tragédia da Moça e o Peixe*<sup>646</sup>, com os respectivos poemas do mesmo título. Estas obras foram executadas em 1965 e Álvaro Páscoa interpretou o aspecto trágico e dramático dos episódios relatados para compor as xilogravuras dentro da estética expressionista. Neste caso, a interpretação plástica dos poemas não obedece integralmente à narrativa poética.

---

goiva, formão, buril -, ficando em relevo as linhas e as áreas que recebem tintas para impressão. Na xilogravura trabalha-se a **madeira de fio**, que é o corte da madeira no sentido longitudinal do tronco; muitos gravadores deixam visíveis os veios da madeira. Outra possibilidade é o trabalho na **madeira de topo**, em que o corte é transversal ao eixo do tronco; os gravadores elegem a madeira de topo devido a sua dureza e uniformidade, pois as fibras não aparecem. In: COSTELLA, Antonio. *Introdução à gravura e história da xilogravura*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1987.

<sup>641</sup> ALHO, G. Op. Cit., 2004.

<sup>642</sup> Esta intensa produção logo nos primeiros anos de sua residência no Brasil levam a conjectura a hipótese de que teria obtido maiores contatos em Portugal, assim como praticado mais estas técnicas, o que até o momento não se pode ainda comprovar.

<sup>643</sup> FARIAS, E. *Três Episódios do Rio*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1965.

<sup>644</sup> Xilogravura, 1965, Mancha: 17 x 10cm. Coleção Particular. Publicada em: FARIAS, E. *Três Episódios do Rio*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1965.

<sup>645</sup> Idem.

<sup>646</sup> Ibidem.

Em *A Adolescente Desaparecida*, o respectivo poema relata o costume interiorano de uma menina que levanta-se cedo e vai buscar água no rio, ainda tomada pelo sono. Numa manhã, a menina desapareceu e nunca mais voltou, tornando seu paradeiro um mistério absoluto. Há uma menção à lenda do boto e portanto, à perda da virgindade:

«...andava de boca em boca  
que foi o boto que a roubou,  
as mulheres lamentavam  
a mulher que se apagou ...»<sup>647</sup>

Fato corriqueiro no interior, cuja natureza opulenta sobrepõe-se à vida humana, o poema destaca o aspecto naturalista e lendário do cotidiano. A xilogravura mostra-nos uma mulher com um corpo curvilíneo e iluminado parcialmente, e num segundo plano o rio. Com poucas linhas produzidas através da goiva, o artista obteve contrastes e sugeriu as formas femininas com a marcante feição cabocla. Ao chegar em Manaus, Álvaro Páscoa impressionara-se com a compleição física da mulher regional, com seus corpos arredondados e cheios. É interessante notar que as feições retratadas são na verdade de uma mulher cafuza, pois sabe-se que o artista desenhava seus esboços a partir de modelos que reunissem traços indígenas e negros. O corpo da mulher está reclinado em pose de odalisca e é tocado pela luminosidade que emana do rio, onde as linhas estão mais próximas e revelam o movimento do banzeiro. Os baixos-relêvos que mostram a luz no corpo da jovem são de grande economia formal, porém expressivos na medida em que conservam os traços das operações manuais, que implicam atos de violência sobre a matéria, exibindo rigidez e angulosidade nas linhas, além de se aproveitar a direção dos veios da madeira. A plasticidade e o movimento da composição são proporcionados pelo domínio técnico do artista, que alterna traços delicados com golpes violentos da goiva.

A técnica da xilogravura é arcaica, artesanal, popular, profundamente arraigada na tradição ilustrativa, que tem por objetivo a rápida comunicação e difusão. A opção do artista por esta técnica pode explicar sua orientação

---

<sup>647</sup> FARIAS, E. Op. Cit. 1965, p. 6.



ideológica vinculada ao Neo-Realismo e mais especificamente ao Expressionismo, pois estes últimos relacionaram-na (a xilogravura) ao trabalho humano e à cultura prático-operacional das classes trabalhadoras. Deve-se lembrar que a origem da estrutura da imagem pictórica e plástica dos expressionistas alemães está nas gravuras em madeira, cuja técnica foi revitalizada a partir do grupo *Die Brücke*.<sup>648</sup>

Outro traço expressionista em *A Adolescente Desaparecida* é a luminosidade pontual, barroca, que se relaciona com os dois planos composicionais e seus três espaços: os planos que dividem corpo e rio e os espaços delimitados pelo corpo da jovem, o rio e a terra. O gesto reclinado, o olhar em direção das águas, a luz que envolve os dois elementos sugerem a fusão mulher-natureza, como modo autêntico de vida. Em função de sua importância para a fertilidade, o rio costumava ser venerado como divindade pelos povos antigos, que viam-no como um deus masculino. Sua fluidez simboliza o tempo e a transitoriedade, mas também a constante renovação. A psicanálise vê na água sobretudo um símbolo do feminino e das forças do inconsciente<sup>649</sup>. Nesta xilogravura a mulher deixa-se banhar pelas águas e retorna à matéria-prima, à água que remete ao infinito e aos primórdios de todo o devir.

A figura feminina inserida na paisagem adquire outros significados, ao examinar-se a iconografia sobre o culto da vida e o primitivismo. A nudez da mulher pode representar as formas de encantamento amoroso ou o despojamento e a inocência. Nesta trilogia, as formas do nu são comparáveis ao quadro de Henri Matisse, *A Alegria de Viver*<sup>650</sup>, sobretudo pela leveza da linha e do movimento, além dos gestos e das posições de descanso. Na obra de Matisse pode-se observar a composição simplificada da figura humana, elaborada com certa economia de traços, elementos também presentes na obra de Álvaro Páscoa.

Em *A Adolescente Desaparecida*, a relação entre o corpo da mulher e a paisagem, que neste caso é formada pelo rio e pela terra, remete-nos à harmonia dos elementos da natureza. A sensualidade do corpo feminino arredondado e de pose reclinada, evoca o erotismo, que é apenas sugerido. O rosto marcado e sofrido não remete à adolescente, e sim à adolescente que dá lugar à mulher, pois

<sup>648</sup> ARGAN, G.C. Op. Cit., 1996. p. 238.

<sup>649</sup> LEXICON, H. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1990.

<sup>650</sup> *La Joie de vivre (A alegria de viver)*, cerca de 1905-06. Óleo sobre tela, 174 x238cm, Merion (Pa.), Barnes Foundation.

a menina do poema foi deflorada e já não existe mais. Desse modo, a carga social e dramática está presente no aspecto psicológico da perda da virgindade e da inocência.

Na xilogravura, *Os Recém-Casados*, vê-se dois corpos sentados, nus, dispostos simetricamente, um em frente ao outro. O corpo do lado esquerdo é uma figura masculina e o do lado direito, uma figura feminina. Existem dois planos nesta obra marcada por figuras e fundo. O fundo parece ter a mesma textura utilizada na representação da água que então remete novamente à imagem do rio. Os corpos se entrelaçam num carinho e nota-se o gesto do cafuné nos cabelos da mulher, gesto que adquire uma conotação social e psicológica. Aqui, os personagens escondem seus rostos e sua identidade em seus corpos. Percebe-se uma luminosidade mais distribuída nos corpos, ao contrário da obra anterior, onde a sombra predomina e a luz é pontual.

A claridade está presente de modo mais uniforme que as sombras, assim como a textura explorada no rio estabelece uma unidade com a obra anterior. Os efeitos de contraste bicromático, o contorno das figuras bem delineado ora em branco, ora em preto, remetem às características expressionistas, pois toda a função estrutural da obra é expressiva, tanto o lugar ocupado pelas figuras humanas, como a paisagem planificada em torno delas.

A nudez, o gesto afável, a visão unificada dos corpos, denotam o acasalamento, como é descrito no poema:

«...Possessos dessa alegria  
davam gritinhos de frio,  
mergulhava ele no fundo,  
ela ria, ria e o rio  
possuía-os inteiros  
feito peixes no baixio  
Ele a abraçava e ela dava  
Todo o corpo a abraçar,  
Durante mais de duas horas  
Nesse banho singular  
Eles viviam sem medo

O poema relata um aspecto muito comum no interior do Amazonas, relacionado ao isolamento geográfico do lugar e ao desprendimento das convenções sociais e religiosas. Era muito comum em vilas isoladas do interior, demorar muito para aparecer padres e celebrar casamentos, de modo que as pessoas se amasiavam e tinham seus filhos, até que um dia chegava o padre e preparava o casamento de todos. Após o casamento religioso, os recém-casados dirigiam-se ao rio, que era uma referência ao erotismo e um convite ao sexo.

A xilogravura enfatiza o banho dos recém-casados, evocando o erotismo e a languidez inocente. O primitivismo é abordado em seu aspecto psicológico e formal. A vida difícil e isolada do interior faz com que as pessoas tornem-se rudes para sobreviver ao ambiente. Em *Os Recém-Casados*, as pessoas são o reflexo de sua carga erótica e precisam deste elemento para sobreviver à brutalidade da vida.

É interessante notar as deformações leves aplicadas nos corpos, com membros fortes e rígidos, provavelmente adquiridos através do trabalho. Esta obra possui um movimento circular intenso, pela posição inclinada dos corpos cujas formas se misturam. O tema remete à obra de Matisse mais uma vez, principalmente pela composição curvilínea e sensualista dos corpos.

Em *A Tragédia da Moça e o Peixe* vê-se o ápice da dramaticidade da trilogia. A obra divide-se em três planos, a figura feminina, o rio e a terra. A figura feminina está sentada e inclinada, com as mãos na cabeça num gesto de choro e desespero, numa composição distante do ideal clássico de beleza. A visão crua e enfática da realidade, são elementos constitutivos da poética de Álvaro Páscoa, possivelmente proporcionados pela leitura das obras de autores ultra-realistas como Émile Zola e neo-realistas como Alves Redol durante a sua juventude, dentre outros.

Os aspectos expressionistas são evidentes, tanto na rusticidade das formas, no contraste entre luz e sombra, no forte contorno dos objetos e no *pathos* psicológico, presente no vigor doloroso do corpo representado. Quando observa-se numa obra a forma e o conteúdo expressionista é possível identificar o *pathos*, que traz em sua etimologia um sentido de dor profunda. A origem deste termo é

---

<sup>651</sup> FARIAS, E. Op. Cit., 1965. p.12-13.

grega e significa sofrimento, pena e dor. Nesta obra o artista reconhece a dor de outrem, o sofrimento humano, que é o cerne da preocupação social durante os anos 60, uma época em que o Brasil mergulhou numa noite negra que durou mais de vinte anos, deixando seqüelas irremediáveis. Fatos como o Golpe Militar de 1964, a Guerra do Vietnã, a fome, a miséria e a tortura tocaram profundamente o artista.

Já o poema homônimo aborda de um modo naturalista o trabalho feminino e descreve a formosura da jovem que lava roupas na margem do rio sob uma ponte, com botos que brincam ao longe. No decorrer de suas tarefas, lavar e estender a roupa num sol escaldante de meio-dia, acontece a tragédia:

«...Um grande mapa de sangue  
sobre as tábuas se esvaía,  
um grito de dor cortado,  
pelo vento se partia,  
o peixe liso passava  
rente á ponte que se havia  
coberto da luz e lágrima  
que dos olhos lhe descia  
pobre Eulália que era virgem  
e que não mais o seria!  
O peixe feriu-lhe o sonho  
No corpo que se perdia...»<sup>652</sup>

No poema tem-se a referência à lenda do boto e novamente retoma-se o tema da perda da virgindade, desta vez mais explícito que no primeiro poema. No primeiro poema, suspeita-se que o boto levou a adolescente consigo, mas aqui o desvirginamento é explícito. A xilogravura de Álvaro Páscoa omite propositalmente a figura do peixe (que integra a relação com o rio e a natureza), mostrando o aspecto trágico na pose e no gesto desesperado de choro, no movimento dramático do corpo da jovem, representado com distorções e simplificações anti-naturalistas e expressionistas, remetendo ao conceito sexuado

<sup>652</sup> FARIAS, E. Op. Cit., 1965. p. 17-18.

de natureza presente na construção do primitivismo. Apenas as conseqüências sociais do desvirginamento são representadas, num universo brutal onde a vida acontece em função do rio, que simboliza ao mesmo tempo a fertilidade e a morte.

Nas três obras abordadas, o conceito do primitivo está relacionado ao erotismo e à natureza, simbolizados pelas representações femininas e pelo rio, elemento que estabelece a associação temática e psicológica das xilogravuras, colaborando para que estas obras tenham uma certa atmosfera surrealista.

Desse modo, o relato de um universo primitivo e autêntico pode ser notado com maior ou menor frequência nas obras de Álvaro Páscoa, em cuja poética manifestou suas visões de mundo.

No conjunto de sua obra gráfica, pode ser observada a condição humana e sua luta pela sobrevivência, na paisagem rural e no ambiente urbano. Estas características também podem ser vistas na xilogravura *Mãe Embalando Filho*<sup>653</sup>, obra que pertence ao acervo da Pinacoteca Pública do Estado do Amazonas. Nota-se uma relevante aproximação temática e formal do desenho nº11- *Maternidade*, de Manoel Ribeiro de Pavia, publicado no já citado álbum *As Líricas*.<sup>654</sup> Em *Mãe Embalando Filho*, a figura humana é representada em seu aspecto dramático, com evidência para os traços caboclos e a deformação sistemática do corpo. A figura materna tem seus braços e pernas agigantados, e a posição em que está representada apenas sugere a existência da criança que está protegida em seus braços. Neste caso a ênfase é dada ao sentimento e à atitude humana isolada, pois o ambiente praticamente desaparece.

Já em *Igreja de São Sebastião*<sup>655</sup>, (pertencente ao mesmo acervo) nota-se uma paisagem urbana, onde é possível verificar o apuro técnico e a firmeza do desenho de Álvaro Páscoa, a precisão dos aspectos arquitetônicos e a exploração dos contrastes. Outra xilogravura que evoca a paisagem urbana é *Clube da Madrugada*<sup>656</sup>, onde estabelece um diálogo formal com a pintura metafísica de Giorgio de Chirico, representando uma figura humana nostálgica na solidão da noite numa praça deserta com uma longa série de janelas com arcos

<sup>653</sup> *Mãe embalando filho*, xilogravura, 1967, Mancha: 23 x 12 cm. Coleção Pinacoteca do Estado do Amazonas.

<sup>654</sup> PAVIA, M.R. *As Líricas*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1950.

<sup>655</sup> Xilogravura, 1967, Mancha: 15 x 22cm. Coleção Pinacoteca do Estado do Amazonas.

<sup>656</sup> Xilogravura, 1961. Mancha: 10 x 16cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado inicialmente no «Caderno Madrugada» de *O Jornal*, Manaus, 17 de setembro de 1961. Posteriormente foi publicada em: TUFIC, J. *O Clube da Madrugada: 30 anos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1984.

romanos, provavelmente um citação das arcadas oitocentistas de *Mistério e Melancolia de uma Rua*<sup>657</sup>, de Chirico. O personagem e sua sombra, a sequência de janelas, a árvore e a iluminação oblíqua criam nesta obra uma atmosfera romântica e surrealista, despertando tanto a sensação do vazio quanto de inquietação.

Álvaro Páscoa também dedicou-se ao desenho, fazendo-os com grafite, sanguínea, ou bico de pena a nanquim. Neste sentido desenvolveu várias ilustrações para livros, onde a linearidade do traço e a leveza da forma alternam-se com a exploração da textura. No desenho *Ajuricaba*<sup>658</sup>, de uma série de bicos de pena dos anos 70, o artista utiliza uma linha contínua e pouquíssimos detalhes para representar a figura humana acorrentada. Mesmo com esta economia formal, percebe-se o sentimento de opressão do personagem heróico representado.<sup>659</sup> Já na obra *A Primeira Folha*<sup>660</sup>, de 1984, o artista experimenta o jogo de texturas e de sombras, utilizando elementos das memórias do outono em sua terra natal.

Um outro elemento interessante em sua obra é a paisagem, com os detalhes da vegetação amazônica. A vegetação em muitos casos torna-se um personagem emancipado, que predomina a composição tanto quanto a figura humana, independente das relações formais entre figura e fundo. Na ilustração inspirada numa gravura em *Voyage au Brésil de Mme e M. Agassiz*<sup>661</sup>, o artista estabelece uma composição detalhada que intercala vegetação e casario, com uma linearidade firme. Neste caso, há uma separação em três planos, sendo o primeiro formado pelas folhas de «costelas de Adão», antúrios e vegetação rasteira, o

---

<sup>657</sup> *Mistério e Melancolia de uma Rua*. 1914, Óleo sobre tela, 85 x 69cm. Coleção Resor, New Canaan, Connecticut.

<sup>658</sup> *Ajuricaba*, desenho a bico de pena, 1976. In: FARIAS, E. *Imagens*. Manaus: Conquista, 1976, p.61.

<sup>659</sup> No século XVIII, a tribo indígena dos Manaós controlava a região do rio Negro e dominava outras tribos menores. Durante um tempo trocaram indígenas cativos por ferramentas, armas e tecidos. Até que um de seus líderes, Huiuebene, foi morto pelos portugueses, em decorrência de um desacordo sobre o preço dos indígenas. Seu filho, Ajuricaba, não aceitava esse tipo de comércio e vivia longe da aldeia. Ao saber da morte do pai, resolveu voltar e vingá-lo, desencadeando diversos ataques contra os portugueses naquela região, com armas fornecidas pelos holandeses. Em princípio tentou-se um acordo de paz, por intermédio dos jesuítas, mas Ajuricaba não estava apaziguado e continuou a atacar. Após tenaz resistência, foi aprisionado e, ao ser conduzido para Belém, onde seria julgado, preferiu a morte à escravidão, jogando-se, ainda acorrentado, nas águas do Rio Amazonas. Até hoje seu nome é um símbolo da resistência indígena na Amazônia. In: SOUZA, M. A Guerra popular de Ajuricaba. *Porantim*. Brasília: julho de 1979, p.9.

<sup>660</sup> Desenho pertencente à coleção particular, também ilustrou o poema homônimo de José Gaspar. In: GASPARG, J. *Cantos do Acaso*. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1984.

<sup>661</sup> Bico de pena sobre papel. Publicado em: FARIAS, E. *Imagens*. Manaus: Conquista, 1976.p.73.

segundo por folhas de bananeira, a casa de madeira, e o terceiro plano mais distante, pelo casario e pela vegetação menos detalhada.

Numa série de ilustrações desenvolvidas para o Atlas Comercial do Amazonas em 1967, foi utilizada uma técnica descritiva semelhante. Aqui, o artista demonstra sua habilidade de desenhador enfatizando isoladamente a natureza e o homem da região. São sete desenhos feitos a bico de pena, ordenados em dois grupos: um referente aos aspectos da natureza amazônica, tais como *Palmeira*<sup>662</sup>, *Jacaré*<sup>663</sup>, *Madeiras*<sup>664</sup> e *Paisagem*<sup>665</sup>, e outro que descreve o Homem e seu ambiente, em cenas de trabalho, tais como *Caboclo*<sup>666</sup>, *Cena de Pesca*<sup>667</sup> e *Caboclos Pescando*<sup>668</sup>. Nestes desenhos, observa-se que o artista teve uma preocupação formal minuciosa e um cuidado narrativo inspirado dos viajantes oitocentistas que davam a conhecer o Brasil, e também a Amazônia, ao mundo e aos próprios brasileiros. Pouca ênfase é dada ao rosto dos personagens masculinos, pois a intenção de Páscoa foi fixar a atitude do homem diante de seu trabalho. Eis aqui presentes novamente os elementos neo-realistas.

Outra abordagem da natureza empregada por Páscoa é a utilização da paisagem com o aspecto decorativo e primitivista. A paisagem aqui é representada como um personagem que tem força suficiente para subjugar o Homem. Estas características estão presentes na série de xilogravuras que ilustram o livro de Hilgard O'Reilly Sternberg, *A Terra e o Homem nos Trópicos*<sup>669</sup>, especificamente as seguintes: *Caboclo na Canoa*<sup>670</sup>, *Paisagem com Palafita*<sup>671</sup>, *Paisagem com Pássaros*<sup>672</sup> e *Descanso na Rede*<sup>673</sup>. Mais uma vez observa-se o diálogo formal com a obra de Matisse. Em *Caboclo na Canoa*, a figura humana que está remando provavelmente num igapó, mistura-se com a vegetação, sem uma separação entre figura e fundo, com exploração variada de texturas e movimento. É a

<sup>662</sup> Nanquim sobre papel, 1967. Mancha: 13,5 x 9cm. Coleção Particular. Bico de Pena publicado no Atlas Comercial de Manaus, 1967.

<sup>663</sup> Idem, 1967. Mancha: 13 x 13cm.

<sup>664</sup> Idem, 1967. Mancha: 10,5 x 15cm.

<sup>665</sup> Idem, 1967. Mancha: 14,5 x 15cm.

<sup>666</sup> Idem, 1967. Mancha: 13,5 x 15cm.

<sup>667</sup> Idem, 1967. Mancha: 11,5 x 12cm.

<sup>668</sup> Idem, 1967. Mancha: 12,5 x 15cm.

<sup>669</sup> STERNBERG, H. O. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1965.

<sup>670</sup> Xilogravura, 1965. Mancha: 15,5 x 10cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado em:

STERNBERG, H. O. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1965. p. 41.

<sup>671</sup> Idem, 1965. Mancha: 15,5 x 10cm, p.23.

<sup>672</sup> Idem, 1965. Mancha: 16 x 10cm, p.33.

<sup>673</sup> Idem, 1965. Mancha: 15,5 x 10cm, p.69.

representação da solidão do homem diante da imensidão da paisagem, o ambiente dúbio e mágico da floresta<sup>674</sup>, onde este homem pode encontrar-se com seus medos, crenças e superstições. Em *Paisagem com Palafita*, o artista realiza um efeito de contrastes de luz e sombra, com destaque para o efeito das linhas entrecortadas. Porém, reúne todos os elementos figurativos e decorativos numa mesma escala de valores. Os personagens aqui são justamente e a moradia que evidencia a pobreza material e a precariedade da existência humana. Em *Descanso na Rede*, o decorativismo surge numa composição com estrutura geométrica bem elaborada: com poucos traços, sugere arabescos e ornamentos geométricos na rede, além de contornar os volumes das madeiras da palafita. É muito perspicaz a solução que Páscoa oferece ao definir a linha do horizonte, que marca a divisa entre vegetação, rio e céu, com simplicidade formal. Deve-se observar que a mulher na rede está representada numa atitude indolente, que pode ser uma caracterização da passividade e da indiferença do caboclo em relação à natureza e ao universo em que está inserido.

Em *Paisagem com Pássaros*, o artista novamente vale-se dos efeitos de contraste para representar uma paisagem dividida em dois planos: no primeiro, uma árvore tomada por pássaros, fato corriqueiro na região, e no segundo plano, um povoado e a floresta. O destaque formal da árvore com os pássaros, que parecem observar o povoado ao longe, sugere uma aproximação com determinada cena do filme *Os Pássaros* (1963) de Alfred Hitchcock. Talvez aqui seja uma citação ao filme e ao simbolismo que ele aborda: o confronto entre o homem e seu instinto, sua ferocidade, aqui representada pelo animal. O pássaro sempre foi associado ao céu por sua natureza volátil, e é considerado como intermediário entre o céu e a terra, como a personificação do que é imaterial, sobretudo da alma. No taoísmo, por exemplo, representavam-se os imortais como pássaros.<sup>675</sup> Muitas religiões concebem os seres celestiais com asas ou semelhantes a pássaros, relacionando-os com o destino e com a imortalidade. Nesta xilogravura, os pássaros povoam a Árvore do Mundo na qualidade de seres intermediários, psico-espirituais ou almas dos mortos, de acordo com diversas mitologias do Ocidente. A Árvore do Mundo é vista como sustentáculo do universo: folhas e ramos dessas

<sup>674</sup> A floresta é sempre considerada um símbolo do inconsciente, é o local onde vivem os animais selvagens que correspondem aos nossos instintos e onde podemos nos deparar com o desconhecido. In: LEXIKON, H. H. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1997, p.99.

<sup>675</sup> LEXIKON, H. Op. Cit. 1997, p. 99.



árvores cósmicas são geralmente habitados por animais mitológicos, pelas almas dos mortos ou pelos que ainda não nasceram, quase sempre sob a forma de pássaros.<sup>676</sup>

Outro tema que Páscoa trata em algumas xilogravuras é o homem em luta. Pode-se destacar aqui duas obras: *Os Lutadores*<sup>677</sup> e *Cabanos*<sup>678</sup>. A atitude de luta pode ser interpretada como combate entre a ordem e o caos na psiquê masculina. O espírito de competição, demonstração de força e brutalidade, predomínio do irracional, podem ser alguns elementos relacionados ao tema. Em *Os Lutadores*, percebe-se a ênfase na deformação da figura humana, pois os corpos dos personagens expressam agressividade. O jogo de luz e sombra acentua o aspecto dramático da cena, e ressalta a força física das figuras masculinas que estão armadas com punhal. Um confronto individual provocado por vingança, um acerto de contas, são elementos que podem ser evocados aqui. Já em *Cabanos*, observa-se vários corpos em movimento, somando forças, lutando por uma causa coletiva comum. As figuras estão todas com seus rostos escondidos, são representados de costas, empunhando as armas para travar mais uma batalha. São os insurretos cabanos, líderes de um movimento popular revolucionário que envolveu sobretudo os moradores pobres das cidades e dos vilarejos ribeirinhos. A rebelião ocorreu no Pará entre 1835 e 1840, sendo considerada um das mais importantes revoltas da período regencial brasileiro. Na composição desta xilogravura, a movimentação das figuras parece extrapolar os limites da mancha. A luta armada, a angústia e a dor remetem ao ambiente no qual a obra foi executada: um momento de grande repressão no Brasil.

Em relação à pintura, o artista sempre preferiu o desenho colorido a pastel seco. Dominava perfeitamente esta técnica que muitos artistas consideram ingrata, pela paciência que exige. Utilizou um cromatismo específico, com tendência para os tons frios (verde, azul) alternados com tons terrosos e quentes (vermelho, marrom, ocre). As mulheres caboclas predominam nas obras realizadas nesta técnica. Elementos do cotidiano destas mulheres também são representados, sejam eles redes, o interior das palafitas, ou mesmo alguns aspectos

<sup>676</sup> Idem. p. 25; 154.

<sup>677</sup> Xilogravura, agosto de 1961. Mancha: 10 x 16cm. Coleção Particular. Publicada no «Caderno Madrugada» de *O Jornal*, Manaus, 8 de outubro de 1961.

<sup>678</sup> Xilogravura, 1965. Mancha: 10 x 16. Coleção Particular. Publicado em: REIS, Gustavo Moraes Rêgo. *A Cabanagem*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, Série «Torquato Tapajós», 1965.p.93.

decorativos referentes à vegetação regional. As feições femininas não são idealizadas, mas sim abordadas com realismo psicológico e tratadas formalmente com a deformação expressionista. No quadro *Pesadelo da Cunhantã*<sup>679</sup> percebe-se o contraste cromático e o aspecto simbólico: uma menina sonha com monstros. Os monstros representam além do sobrenatural e do fantástico, o maravilhoso. Para Omar Calabrese,<sup>680</sup> a etimologia da palavra monstro esclarece dois significados: *Monstrum* - a espetacularidade, proveniente do fato de que o monstro apresenta-se para além de uma regra; *Monitum* - o mistério, causado pelo fato de sua existência fazer pensar numa advertência oculta da natureza. Todos os protótipos de monstros são concomitantemente maravilhas e princípios enigmáticos, que desafiam dois campos de especulação que constituem a experiência humana: o domínio da objetividade (o mundo exterior) e da subjetividade (o mundo espiritual, interior). Os monstros desafiam a regularidade da natureza e a inteligência humana, são sempre excedentes ou excessivos em grandeza ou pequenez. Imperfeito e monstruoso é aquilo que ultrapassa os valores medianos de uma sociedade. Podem ser neste caso a personificação dos medos relacionados ao mundo exterior, à realidade social, juntamente com os aspectos ameaçadores da própria personalidade. Nestas pinturas a pastel, assim como também em alguns desenhos e xilogravuras, as pessoas adquirem uma singularidade específica, pois em sua solidão elas parecem tomadas de súbita grandeza. São personagens com uma presença densa, porém com uma experiência de vida marcada pela pobreza e pelo isolamento.

Estas obras conseguiram repercussão na época:

«Vejo no seu trabalho a maturidade do artista através do convívio com as formas clássicas, mas também cativado pela cor, pela luz e pelos volumes do mundo amazônico, a figura humana e os seus sentimentos. Ele era muito exigente e criterioso com as obras que produzia.»<sup>681</sup>

<sup>679</sup> Pastel sobre cartão, s.d. 34 x 35cm. Coleção Elson Farias. (Manaus, Brasil)

<sup>680</sup> CALABRESE, O. *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 106.

<sup>681</sup> FARIAS, E. Op. Cit., 2004.

Outro tema que surge dentro da representação deste universo feminino, é a sexualidade. Pertencente a uma série erótica, o pastel *As Amigas*<sup>682</sup>, de 1985, mostra duas mulheres abraçadas e numa sugestão de ato amoroso, seus corpos sinuosos estão entrelaçados.<sup>683</sup> Vistas de uma perspectiva aérea, estas figuras receberam um tratamento monocromático nos corpos e um colorismo mais vibrante nas cabeças. A representação da mulher refere-se à *anima*, o elemento feminino da psicologia masculina. *Anima* é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do Homem: os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, o relacionamento com o inconsciente.

Nas manifestações individuais, o caráter da *anima* de um homem é geralmente determinado por sua mãe. Para Joseph Henderson<sup>684</sup>, a *anima* possui dois aspectos: o benévolo e o maléfico. Uma manifestação negativa da *anima* na personalidade de um homem é revelada na maneira como este observa a vida, se de modo rancoroso, ou excessivamente sentimental. A projeção da *anima* de forma arrebatadora e repentina leva o homem a apaixonar-se por uma mulher idealizada. O aspecto positivo e vital da *anima* é o papel de comunicação que assume, como mediadora entre o mundo interior e o *self*, que representa a totalidade da consciência. Quando a tendência lógica do homem mostra-se incapaz de discernir fatos escondidos em seu inconsciente, a *anima* ajuda a identifica-los. A *anima* apresenta quatro etapas de desenvolvimento. O primeiro estágio representa o relacionamento instintivo e biológico e pode ser simbolizado por Eva. No segundo estágio a *anima* personifica um nível romântico e estético, também caracterizado por elementos sexuais e pode ser representado por Helena, de *Fausto*. No terceiro estágio, o amor (eros) é elevado à grandeza da devoção espiritual e pode ser exemplificado pela Virgem Maria. O quarto estágio é o alcance da sabedoria que transcende a pureza e a santidade, como a deusa grega da sabedoria Atenéia.<sup>685</sup> Neste quadro a *anima* está representada no segundo estágio.

---

<sup>682</sup> Pastel seco sobre cartão, 1985.30 x 42,5cm. Coleção Joaquim Marinho (Manaus, Brasil)

<sup>683</sup> O tema do amor homossexual feminino já aparece na pintura realista do século XIX, com o polêmico quadro *The Sleepers* (1866) de Gustave Courbet. Toulouse-Lautrec também detém-se neste tema em várias composições.

<sup>684</sup> HENDERSON, J.L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, C. *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996., p 121.

<sup>685</sup> Idem.

A significação da *anima* tem a função positiva de guia interior. Quando o homem representa as fantasias, expectativas, humores e sentimentos enviados por sua *anima*, pode fixá-las através da manifestação artística. A atitude masculina em relação à mulher sempre foi contraditória, oscilando da atração à repulsão, da admiração à hostilidade. Da idade pré-histórica até a época romântica, a mulher foi sempre exaltada. De início, deusa da fecundidade, imagem de natureza inesgotável, canal de graça e bondade suprema (Virgem Maria). Muitos exemplos literários mostraram a *anima* como guia e mediadora do mundo interior, como o «Eterno Feminino» do *Fausto* de Goethe.<sup>686</sup>

A veneração do homem pela mulher foi contrabalanceada ao longo das eras pelo medo que ele sentiu do outro sexo, particularmente nas sociedades de estrutura patriarcal. Para Jean Delumeau as raízes do medo da mulher no homem são mais numerosas e complexas do que pensara Freud, que apontava a causa do medo pelo temor da castração<sup>687</sup>. Freud notava que o sexo feminino era obscuro, difícil de estudar de modo analítico. Outro fato que inspirava medo era o mistério da maternidade, fonte de tabus, terrores e ritos. A mulher sempre foi creditada nas civilizações tradicionais, do poder de profetizar e de prejudicar com receitas misteriosas.<sup>688</sup>

Em razão de suas raízes profundas, a incompreensão entre os dois sexos pode ser definida pelo enigma que a mulher representa. Para o homem, a mulher é contradição viva, ambiguidade que dá a vida e anuncia a morte. No inconsciente masculino, a mulher desperta a inquietude, tanto pelo julgamento da sexualidade masculina quanto pelo desejo insaciável de se apoderar dele, mantendo-o preso.<sup>689</sup>

Na mitologia os exemplos fatais de *anima* são vários, como as Lorelei do Reno, espírito das águas cujo canto seduz o homem conduzindo-o à morte. Nas lendas amazônicas encontra-se equivalente representação com a figura da Iara<sup>690</sup>.

---

<sup>686</sup> Idem, p.123.

<sup>687</sup> DELUMEAU, J. *História do Medo no Ocidente (1300-1800)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. p.311.

<sup>688</sup> Idem, p.312.

<sup>689</sup> Ibidem.

<sup>690</sup> Iara é o nome convencional e literário da Mãe D'Água. De acordo com Câmara Cascudo, a Mãe d'Água é no Brasil a equivalente da sereia européia que canta para atrair o enamorado que morre afogado querendo acompanhá-la. Este é um dos mitos mais conhecidos e também dos mais confundidos da região amazônica. A Iara é uma linda mulher morena, de cabelos negros e olhos castanhos. De beleza ímpar, os que a vêem nua a banhar-se nos rios não conseguem dominar seus desejos e atiram-se nas águas e nem sempre voltam ao mundo dos vivos. Dizem os índios, que é

Na talha *A Morte de Ajuricaba*<sup>691</sup>, Álvaro Páscoa representou o herói indígena no momento em que morre afogado no rio e está sendo levado pela Mãe d'Água.<sup>692</sup> Nesta obra, o artista representa as duas figuras míticas com os corpos entrelaçados e flutuando no fundo do rio, cercados de cipós e plantas. O herói tem seu corpo desfalecido e relaxado, contrastando com a Mãe d'Água é representada em movimento e com certa tensão. Sua grande cabeleira, símbolo de seu poder sobrenatural, pode ser confundida com as plantas, adquirindo um aspecto fantástico. A ação que se passa dentro das águas compreende uma expressão misteriosa e ambígua, pois não se define a essência da atitude de carregar, se é protetora ou destruidora. A *anima* destruidora também pode ser representada como uma travessia para o desconhecido, neste caso, o inconsciente.

Ainda relacionados à representação feminina, existem diversas obras de Álvaro Páscoa: são desenhos em sanguínea, em carvão, ou em pastel seco e esculturas e entalhes. O trabalho de escultura desenvolvido pelo artista em Manaus segue a mesma poética adotada na obra bidimensional. A variedade de tipos de madeira existentes na região, possibilitou vasta experimentação ao artista. Existem inúmeras cabeças de índias e cabeças de caboclas feitas em itaúba amarela, itaúba preta, macacaúba, cedro, angelim, mogno, aguano, violeta, pau-rainha, dentre outras madeiras da região. Álvaro Páscoa recebia uma amostragem de tipos de madeira e muitas vezes fazia trabalhos com pequenos pedaços, sem intenção comercial, apenas como experimentação do suporte que seria mais adequado às suas expectativas de criação. Nas esculturas em madeira e nas esculturas em metal, com destaque para os relevos em bronze, as composições de Páscoa elegem as formas femininas.

Os desenhos coloridos em pastel seco são mais suaves e líricos, como é o caso de *Sem Título (Cabocla com Busto Nu)*<sup>693</sup>, em que parte do corpo da menina é delicadamente desenhado em tons terrosos, os traços fisionômicos bem delineados e que contrastam com o azul claro do rio em segundo plano. A luz alaranjada de sua pele se reflete nas águas, assim com o tom azul-cinza do rio está

---

tão linda que ninguém resiste ao seu encanto e costuma arrastar as pessoas com seu canto mágico para o fundo das águas. In: CASCUDO, L.C. Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972, pp. 447; 532-533.

<sup>691</sup> Talha em mogno, 65 x 127cm. c.1985. Museu do Porto de Manaus – Portobrás.

<sup>692</sup> Álvaro Páscoa esculpiu uma figura feminina referente à Mãe d'Água. Ver: *Mãe D'Água*. Escultura em violeta, 67cm de altura. 1967. Coleção Joaquim Marinho (Manaus, Brasil).

<sup>693</sup> Pastel seco sobre cartão, 23x 31cm, s.d. Coleção Francisco Marinho. (Manaus – Brasil)

espelhado em seus cabelos negros. Os contornos arredondados e voluptuoso inspirados em Pavia e em Matisse ganham sentido tridimensional. Álvaro Páscoa desenvolveu um composição de determinados tipos de rostos femininos, frutos de uma aguda observação dos traços mestiços.

Seguindo este exemplo, pode-se citar os desenhos *Cabeça de Cabocla*<sup>694</sup>, *Rosto de Cabocla*<sup>695</sup>, que podem ser observados em conjunto com as esculturas *Cabeça de Cabocla*<sup>696</sup>, *Cabeça de Índia*<sup>697</sup>, um detalhe de *Escadaria do Mercado (Rosto de Cabocla)*<sup>698</sup> e *Cabeça de Cabocla*<sup>699</sup>. Todas estas esculturas possuem características formais semelhantes, tais como a cabeça levemente reclinada com os olhos fechados ou direcionados para baixo, numa atitude introspectiva ou submissa, a linha dos cabelos que acompanha a textura e o veio da madeira e as formas arredondadas. O mesmo procedimento foi usado na xilogravura *Cabocla*<sup>700</sup>, que pode ser um fragmento ou estudo preliminar de obras maiores, como no detalhe de *Escadaria do Mercado*. Uma pintura a pastel que difere destas anteriores não apenas pelo tema, é o *Retrato de Moacir Andrade*<sup>701</sup>, que possui um estudo de cores contrastantes e o efeito de textura muito semelhante àquele empregado nas xilogravuras, conservando o realismo psicológico.

Dentre suas obras pictóricas, destaca-se o painel *As Forças Armadas e a Integração da Amazônia* (1972)<sup>702</sup>, que é uma pintura mural em azulejos coloridos com grandes dimensões (8,19m x 7,28m) instalada em logradouro público, junto ao Colégio Militar de Manaus. A obra possui uma sequência narrativa, que mostra vários aspectos do trabalho humano. A atividade no seringal, o trabalho feminino (índias com o pilão), o aprendizado da leitura, e o esforço físico dos militares aparentam uma harmonia pacífica. Porém, algumas figuras humanas estão com os rostos propositalmente escondidos, talvez como uma referência ao sentido da coletividade e do anonimato, mas certamente como

<sup>694</sup> Pastel seco sobre cartão, 14 x 16,5cm. Acervo da Família Páscoa. (Manaus, Brasil)

<sup>695</sup> Sanguínea sobre papel, 1970. 24 x 33,5cm. Acervo da Família Páscoa. (Manaus, Brasil).

<sup>696</sup> Escultura em itaúba preta, 30 x 27 x 22cm. 1967. Coleção Moacir Andrade (Manaus, Brasil).

<sup>697</sup> Madeira esculpida, c. 1976. Coleção Saul Benchimol (Manaus, Brasil).

<sup>698</sup> Talha, painel em aguano, 1974. 400 x 300cm. Coleção Saul Benchimol (Manaus, Brasil).

<sup>699</sup> Madeira entalhada, 34 x 19cm, 1962. Coleção Saul Benchimol. (Manaus, Brasil)

<sup>700</sup> Xilogravura, 1965, Mancha: 10 x 16cm. Coleção Particular. Publicado em: STERNBERG, H. O. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1965. p.41.

<sup>701</sup> Pastel seco sobre papel, 30 x 40cm, 1966. Coleção Moacir Andrade (Manaus, Brasil). Contém a seguinte inscrição: «Para Dona Graciema, do Álvaro Páscoa»).

<sup>702</sup> Cerâmica colorida, 1972, 819 x 728cm.

uma indicação dos trabalhadores silenciados pela força das armas. Os corpos possuem um contorno formal bem definido, e o gestual e a postura do caboclo é acentuada. Embora seja uma de suas menções menos contundentes do ponto de vista da crítica social, teve um impacto forte sobre as pessoas que acompanhavam sua obra, justamente por ser instalada num bastião militar:

«Graças a Deus os militares não perceberam nada do que ali está estampado. Por que eu acho que eles eram uns imbecis mesmo, naquela época. Não eram capazes de ver e fazer uma crítica de arte, porque ali está o retrato fiel do que é a exploração e a degradação das criaturas humanas aqui na Amazônia. Ninguém melhor que o professor Álvaro Páscoa, conseguiu retratar num painel essa situação toda de Amazônia, mostrando um aspecto que a gente nunca conseguiu ver, por que aqui sempre foi o reino encantado, o reino das mil maravilhas, o reino das grandes ilusões. Então as coisas sempre foram pintadas da forma como o colonizador sempre gostou e apesar de ser português e morar aqui na Amazônia, o professor Álvaro Páscoa teve a sensibilidade de captar exatamente o drama da sociedade amazonense.»<sup>703</sup>

Numa época em que «era perigoso pensar, era perigoso escrever, era perigoso desenhar, era perigoso pintar»<sup>704</sup>, é verdadeiramente notável que esta obra tenha sido vencedora de um concurso público, como foi este caso. Dele haviam participado artistas que circulavam no meio à época, como os finalistas Moacir Andrade, que se aplicava bastante em dar publicidade a seus trabalhos, e Hahnemann Bacellar, discípulo de Álvaro Páscoa, que já se mostrava amadurecido ao chegar numa etapa final de seleção pública. Esta é também uma das obras de Álvaro Páscoa onde é possível notar o aspecto decorativo relacionado ao primitivo, principalmente quando existe a combinação de formas humanas simplificadas, com vegetação e outros símbolos.

---

<sup>703</sup> MONTE, P. Op. Cit., 2004.

<sup>704</sup> Idem

Realizou outras obras escultóricas em logradouros públicos, tais como os monumentos em bronze a Gonçalves Dias e Agnelo Bittencourt, localizados em praças de Manaus e patrocinados pelo Clube da Madrugada. Uma obra inovadora foi o cálice e a patena feitos em pau-rainha, realizados para o IX Congresso Eucarístico Nacional em Manaus, em 1977. Costumeiramente estes cálices eram feitos em metal, pois simbolicamente a madeira absorveria o sangue de Cristo. Após uma série de debates, Páscoa explicou que a qualidade do pau-rainha é de uma madeira não porosa e portanto se prestaria bem ao fim desejado, além de sua cor vermelha lembrar a redenção de Cristo. Esta obra foi ofertada ao legado do Papa Paulo VI e foi destinada a um dos Museus do Vaticano, em Roma.<sup>705</sup>

Nas talhas, muitas vezes retoma temas já desenvolvidos na obra bidimensional, tais como os costumes amazônicos, a condição humana e o trabalho. Uma obra significativa datada de 1974 foi um painel de grandes dimensões entalhado em aguano, intitulado *Escadaria do Mercado*.<sup>706</sup> O trabalho pesado é o tema que surge nesta composição repleta de movimento. Mesmo sendo uma obra encomendada por um colecionador particular, o artista não desviou de seus propósitos artísticos ideológicos:

«Não há dúvida alguma que a arte serviu a ele como veículo de transmissão de seu pensamento privado político e social. Não há dúvida alguma. Ele usou a arte nesse sentido. O que é absolutamente normal, usar uma linguagem artística para transmitir os seus anseios, as suas convicções políticas, religiosas, quaisquer que sejam, é o meio que o artista usa a sua expressão artística para agir publicamente segundo seus princípios.(...) E o Álvaro usou isso. Veja bem: ele poderia ter pegado qualquer cena pitoresca, qualquer cena meramente decorativa para fazer o painel na casa do Saul Benchimol. Não, ele foi procurar uma cena de trabalho, de atividade humana, de atividade brutal e grosseira como era aquilo, um homem carregando dez, vinte caixas em cima da cabeça, caixas de

<sup>705</sup> ANAIS do IX Congresso Eucarístico Nacional. Manaus, s.n., 1977.p.150-151.

<sup>706</sup> Talha, painel em aguano, 1974.400 x 300cm.Coleção Saul Benchimol. (Manaus- Brasil)



bananas, quer dizer, uma atividade eminentemente humana que ele pegou para transformar num painel, para uma sala de jantar. Poderia colocar uma florinha, uns pássaros bonitos, uma cena de caça, mas não, pegou uma cena da atividade humana, o homem com todos os seus problemas, seu esforço, sua própria humanidade.»<sup>707</sup>

No final dos anos 80, dedicou-se a obras com aspectos simbolistas. Muito significativa é a talha intitulada *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*<sup>708</sup>, de 1988, feita em mogno. Uma das peças preferidas do artista, da qual ele nunca quis se desfazer, mostra grande elaboração formal. Foram vários estudos preparatórios das figuras que compõem a cena, principalmente da perspectiva adequada que o artista gostaria de dar aos cavalos. Uma de suas obras mais movimentadas e repleta de caracteres barrocos, composição em diagonal, sobreposição de figuras, estudos de volume e luz, acentuam a dramaticidade do tema. Simbolizando a morte, a fome, a peste e a guerra, os cavaleiros estão dispostos de uma maneira fragmentada e múltipla. O artista usou a temática milenarista contida no texto bíblico do Apocalipse, para expressar suas inquietações sociais e não o caráter religioso esperado.

Certas interpretações psicológicas mostram que os cavaleiros adquirem um significado conforme cada época. Símbolo da dominação das forças selvagens, denotam a relação do mundo interior do artista com seu ambiente social. Guerra, violência, pestes, dominação, morte, são flagelos que acompanham a existência humana no decorrer de sua história. Com a força de uma cavalaria, estes flagelos se impõem e prevalecem sobre o Homem. Desse modo, a fome pode ser associada com a religião que vigia, pune e exige a abstinência dos prazeres da vida; a peste pode ser vista como a degradação humana causada pelos malefícios sociais; a guerra seria o embate entre a intolerância e a resistência à sujeição; todas estas chagas resultariam na morte, aquilo que é inevitável e sobre a qual não se exerce nenhum controle. O artista teve como ponto de partida na elaboração desta composição uma ilustração de capa do romance de Vicente Blasco Ibañez,

---

<sup>707</sup> GASPAR, J. Op. Cit., 2004.

<sup>708</sup> Talha em mogno, 127 x 65cm. 1988. Acervo da Família Páscoa. (Manaus, Brasil)

*Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*, escrito em 1916.<sup>709</sup> Este livro pertencia à coleção de seu pai, José Reis Páscoa, que possuía muitos outros títulos deste mesmo autor publicados pela Editora Prometeo de Valência, em 1924.

Álvaro Páscoa desenvolveu outros trabalhos, tais como a programação gráfica de livros<sup>710</sup> e chegou a atuar durante um tempo como decorador<sup>711</sup> de interiores para a firma «Farias, Nobre, Ltda.».

Não existem indícios até o momento de que o artista tenha realizado alguma exposição individual. Sua postura ideológica e seu caráter reservado talvez não o permitissem. Mesmo com seu prestígio junto ao meio intelectual e artístico de Manaus, o que em tese facilitaria sua projeção em exposições individuais, o artista participou preferencialmente de exposições coletivas, tais como o I Salão de Artes Plásticas da Amazônia, em Belém do Pará, promovido pela Universidade Federal daquele Estado, ocasião em que recebeu menção honrosa no gênero da escultura. Também participou de uma exposição coletiva de artistas amazonenses no Museu de Arte de São Paulo em 1967. Em 1977, participou de uma exposição coletiva de artistas do Amazonas e do Pará em Paris. Nesta ocasião, teve sua obra apreciada pela crítica de arte Françoise Vaucois, da Escola do Louvre:

---

<sup>709</sup> A ilustração da capa é de uma edição portuguesa. Cf. YBAÑEZ, V. B. *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*. Tradução de Raul Proença. Lisboa: Editora Península, sd. O livro de Blasco Ybañez é uma metáfora desenvolvida no palco da Primeira Guerra Mundial.

<sup>710</sup> Álvaro Páscoa elaborou a programação visual de capas de livros, catálogos e programas, tais como: xilogravuras e ilustração da capa do livro *A Terra e o Homem nos Trópicos*. In: STERNBERG, H.O. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1965; ilustração de capa e projeto gráfico do livro *Frauta de Barro*. In: BACELLAR, L. *Frauta de Barro*. Manaus: Livraria São José, 1963; projeto gráfico da capa do livro *Estações da Várzea*. In: FARIAS, E. *Estações da Várzea*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1963; Xilogravura e projeto gráfico da capa do livro *Plenitude*. In: LINDOSO, M. *Plenitude*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1961; xilogravura e projeto gráfico da capa do livro *Revendendo meus mortos*. In: CASTRO, A. *Revendendo meus mortos*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1966; projeto gráfico de capa de *Terra Firme*. In: PINTO, A. *Terra Firme*. Manaus: Casa Editora Madrugada, 1971; projeto gráfico e ilustração de capa de *Fundação de Manaus: pródomos e sequências*. In: Bittencourt, Agnello. *Fundação de Manaus: pródomos e sequências*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1969; programa do GEC – Grupo de Estudos Cinematográficos. Festival de Cinema Amador, Manaus, 1969; projeto gráfico e xilogravura do programa especial do Tricentenário de Manaus (1669 – 1969). Balé JOK da Moldávia, Teatro Amazonas, 1969; projeto gráfico e xilogravura para Programa do GEC – Grupo de Estudos Cinematográficos. 1º Festival Internacional de Filmes de Curta Metragem. Manaus: De 4 a 28 de janeiro de 1966.

<sup>711</sup> No início da década de 70, Álvaro Páscoa trabalhou como decorador de interiores na loja L'Atelier Móveis em Manaus, realizando inclusive um estágio intensivo no Departamento de Arquitetura do L'Atelier de São Paulo.

« A escultura, numericamente pouco representada, mas com que força, poesia e elegância de traços e formas, por um J. Pinto (Belém) e por um A. Páscoa (Manaus). De Páscoa, *Madeira Gravada* figurando um busto de mulher, o rosto descaído para um lado, os braços se fechando sob o peito, com que graça e melodia. Trabalhando numa forma plana, ele nos leva diretamente ao centro da obra, estabelecendo perfeita fusão entre esta e o espectador». <sup>712</sup>

Gadamer defende que a experiência de uma obra de arte transcende todo e qualquer horizonte subjetivo da interpretação, tanto do artista como o daquele que recebe a obra. <sup>713</sup> Por isso, não é possível falar de uma obra de arte isolada e separada de sua realidade, incessantemente renovada nos encontros históricos. Desse modo, uma obra de arte adquire valor cultural sob o olhar do espectador. A preferência do artista pela escultura e pelo entalhe em madeira e a predileção pela figura humana, tema dominante de sua obra, representada como símbolo de todas as inquietudes, fantasias e desejos, refletem esta relação dialética que Álvaro Páscoa sempre buscou:

«O golpe fundo, violento da goiva. A suavidade do material, não a friquidez do mármore, mas a cor, o acetinado tépido, quase epiderme, da madeira. E a figura humana como símbolo intemporal de tudo quanto nos é dado fantasiar» <sup>714</sup>

<sup>712</sup> VAUCOIS, F. A Amazônia em Paris. *A Crítica*, Manaus, 17 de maio de 1977. Tradução de Lindanor Celina.

<sup>713</sup> PALMER, R. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, 1995, p. 169.

<sup>714</sup> Depoimento de Álvaro Páscoa sobre a sua própria obra, IN: MANAUS Abre o seu Salão de Artes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 de abril de 1976, p.8.

## Considerações Finais

O processo histórico da transmissão das idéias e das práticas parece sempre ter dependido de personagens que muitas vezes são tão anônimos quanto os ambientes e os agentes que nele atuam. Essa sensação cresceu enormemente quando do final do século XIX para cá os meios de comunicação não só puderam transmitir as tais mensagens e pôr as pessoas em contato para o repasse das práticas, como desvelou ao mundo que a variedade dos povos espalhados pelo globo tinham diferenças maiores que o projeto centro-europeu germinado na noção de evolução linear pretendia. O encontro de culturas passou a ser visto como um confronto, muitas vezes violentíssimo, mas que revelou sempre ser uma troca. O olhar do outro produz algo em seu interlocutor que este desconhecia em si.

Um dos objetivos deste trabalho foi mostrar as relações culturais e artísticas entre Porto e Manaus, parcelas de Portugal e Brasil, através da ação de um agente específico. Houve também a preocupação de examinar as reações de uma cidade considerada periférica no contexto cultural brasileiro, e o impacto das influências da arte portuguesa através do personagem que tomou contato com os dois mundos, as duas realidades.

O ponto convergente destas realidades possivelmente é, conforme afirmou José Augusto França em sua obra *A arte e a sociedade portuguesa no século XX (1910-2000)*,<sup>715</sup> a «atemporalidade». Os descompassos ou os «atrasos» de civilização vividos por estas sociedades, apontam para uma questão delicada: o que deve representar a arte de um povo? Suas necessidades, seu contexto histórico? Ou deve estar preocupada com as últimas inovações formais e estéticas do que se convencionou chamar de vanguarda?

A articulação histórica e cultural que Álvaro Páscoa fez de maneira consciente com o seu ambiente social, expondo aí os suas preocupações sociais mostram que sua concepção estética não se baseava em preceitos estreitos ou em rótulos fechados que poderiam se confundir com uma ânsia de afirmação de identidade e consequentes tentativas de engajamento ou absorção a «grandes centros». Sua atuação foi ampla e feita de modo discreto: como membro do Clube

---

<sup>715</sup> FRANÇA, José, Augusto. Op. Cit., 2000.

Madrugada, como professor, como gestor cultural e como artista, deixou uma contribuição muito importante, que foi a intervenção social e intelectual na cidade.

Com isso, colaborou para uma renovação cultural dinâmica, que não ficou detida apenas na década de 60 a 80. Proporcionou desdobramentos artísticos a partir do processo irreversível de ruptura com os padrões convencionais e acadêmicos, ou melhor, introduziu novas tendências artísticas que possibilitaram uma abertura para a o século XX na Amazônia.

Álvaro Páscoa atuou num momento de dificuldades econômicas, tensão política, repressão e ditadura, mas tudo isso não serviu de empecilho para a falta de iniciativa. Sempre esteve atento à coletividade e às suas convicções ideológicas. Ao lado de outros líderes do Clube da Madrugada, quase sempre apaixonados pelo que faziam, não mediu esforços para realizar seus sonhos; dentre os principais, levar a arte ao povo. A ação coletiva dos artistas, poetas, escritores e intelectuais que atuaram neste período, mostra a qualidade, a riqueza e a originalidade das obras e de uma parte importante da história que se viveu em Manaus.

Uma descoberta interessante ao longo desta pesquisa foi feita no confronto dos ritmos, do «avanço da modernidade», que parece sempre corresponder a uma crise das instituições. Particularidade curiosa é a observação que se pode fazer em relação às dificuldades de afirmação artística que Manaus enfrenta e sempre enfrentou em relação aos pólos centrais e vanguardistas brasileiros, muito semelhante com as dificuldades de Portugal em relação à sua posição no contexto europeu, em diferentes momentos.

Na tentativa de «fazer significar o insignificante»<sup>716</sup>, o intuito deste trabalho é basicamente o de restituir um pouco da memória artística de Manaus, perdida por nossos contemporâneos, na ação de Álvaro Páscoa, talvez porque ele não comungasse da idéia «evolucionista» que pairava pesadamente sobre todos, ansiosos por um lugar de prestígio coletiva ou individualmente no cenário local, nacional e mesmo internacional. Mas talvez mesmo porque Páscoa tenha respeitado a pluralidade, base da idéia de coletividade, é que tornou-se o mentor de uma geração (senão duas) que nele buscou inspiração criadora, embasamento teórico e julgamento crítico severo e isento para construir as individualidades, as

---

<sup>716</sup> Idem, p.8.

poéticas, os estilos pessoais. Que o digam seus alunos e colegas de quem já se falou neste trabalho: José Gaspar, Van Pereira, Enéas Valle, Aurélio Michiles, Zeca Nazaré, Thyrso Muñoz, Paulo Monte e Hahnemann Bacelar, se ainda pudesse fazê-lo.

Uma característica negativa tipicamente brasileira é o processo de descontinuidade cultural e a conseqüente perda da memória. Reconhecer a importância de Álvaro Páscoa, sua formação intelectual no Porto, e sua atuação em Manaus não é mera nostalgia. É retomar o fio da memória, perdido por agora, mas não para sempre.

## Bibliografia e Fontes

### Livros:

ABRANCHES, Sérgio Henrique - *Os Despossuídos: crescimento e pobreza no país do milagre*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

AGUIAR, José Vicente S. - *Manaus: praça, café, colégio e cinema nos anos 50 e 60*. Manaus: Editora Valer/ Governo do Estado do Amazonas, 2002.

*Almanaque do Porto, 1948: Recreativo, anedótico e charadístico*. Direção e coordenação de H. Monteiro. Porto: Civilização, 1948.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *O Plano de Imagem*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

\_\_\_\_\_ - *Pintura Portuguesa no Século XX*. Porto: Lello, 1993.

ALMEIDA, Paulo Mendes de - *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva: Diâmetro Empreendimentos, 1976.

ALVARADO, Dayse.V.M.P.de.- *Novas Figurações, Novo Realismo e Nova Objetividade: Brasil anos 60*. São Paulo: ECA/USP, 1987

\_\_\_\_\_ - *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade brasileira*. Prefácio José Roberto Teixeira Leite; apresentação Ricardo Ribenboim. São Paulo: Edusp: Itáu Cultural, 1999

ANAIS do IX Congresso Eucarístico Nacional, Manaus, s.n., 1977.

ANTÓNIO, Lauro - *Cinema e Censura em Portugal: 1926 – 1974*. Lisboa: Arcádia, 1978.

*Anuário Comercial de Portugal /Delegação do Norte*. - Matos Cerqueira (org.), Porto, Livraria Simões Lopes, 1938/1939.[Empresa do Anuário Comercial].

*Anuário da Escola Raul Dória – ano escolar (1919-1920)* Porto, Outubro de 1920.

ARGAN, Giulio.C. - *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ARNHEIM, Rudolf.- *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Pioneira/Edusp, 1997.

*ARTISTAS contemporâneos do Amazonas*. Apresentação de Walter Dominguez.  
Manaus: Pinacoteca Pública do Estado, São Paulo: Museu de Arte Brasileira,  
1989.

BATCHELOR, David; et.al. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no  
entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

BACELLAR, Luís - *Fruta de Barro*. Manaus: Livraria São José, 1963.

BARATA, Mário; et.al.- *Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro: MAM,  
1967.

BAYER, Raymond.- *A História da Estética*. Lisboa: Estampa, 1995.

BEHR, Shulamith – *Expressionismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2000.

BENCHIMOL, Samuel .- *Manãos-do-Amazonas: memória empresarial*. Manaus:  
Governo do Estado do Amazonas/Universidade do Amazonas/ Associação  
Comercial do Amazonas, 1994, vol. I.

BENEVIDES, Maria Victória. - *O Governo Kubitschek: desenvolvimento  
econômico e estabilidade política (1956-1961)*, Rio de Janeiro: Paz e Terra,  
1976.

BENJAMIN, Walter - *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São  
Paulo: Brasiliense, 1994.



- BICUDO, Hélio - *Meu Depoimento sobre o Esquadrão da Morte*. São Paulo: Comissão Justiça e Paz, 1976.
- BITTENCOURT, Agnello - *Fundação de Manaus: pródomos e sequências*,. Manaus, Editora Sérgio Cardoso, 1969.
- BLAKE, Nigel.; FRASCINA, Francis - *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- BRASIL Nunca Mais*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- BRILL, Alice - *Mário Zanini e seu tempo: do Grupo Santa Helena às bienais*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- BRITO, Ronaldo. - *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naif, 1999.
- BURGUIÈRE, Alain (org.) - *Dicionário de Ciências Históricas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- CABRAL, Antonio Hélio - *Volta à Figura: a década de 60*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1979.
- CALABRESE, Omar - *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CALHAU, Fernando & SARDO, Delfim – *Longe e perto: arte contemporânea portuguesa em coleções institucionais*, Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea, 1998.
- CALHAU, Fernando; Henriques, Paulo & MARTINS, Fernando Cabral - *Desenhos dos Surrealistas em Portugal (1940-1966)*. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1999..

- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.
- CARDOSO, Míriam Limoeiro. - *Ideologia do Desenvolvimento*. Brasil: JK-JQ. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- CARMEL-ARTHUR, Judith. - *Bauhaus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- CASCUDO, Câmara. - *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Rio de Janeiro, Ediouro, 1972.
- CASTRO, Augusto de - *Mundo Português: imagens de uma Exposição Histórica*. Lisboa: Ed. SNI, 1956.
- CASTRO, Aristófanes - *Revendo Meus Mortos*. Manaus, Editora Sérgio Cardoso, 1966.
- CAVALCANTI, Carlos - *Como Entender a Pintura Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- CAVALCANTI, Lauro. (org.) - *Quando o Brasil era Moderno: artes plásticas no Rio de Janeiro(1905-1960)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- Centenário do Movimento Impressionista (1874-1974)*. Empresa Amazonense de Turismo /Emantur/ Galeria Teresa Batista – Porto. Manaus, 1974. (Catálogo de exposição).
- COBRA (1948-1951). *Réimpression en fac-similé de la collection complète des dix numéros de la Revue Cobra, suivi du Petit Cobra, de Tout Petit Cobra et des nombreux documents*. Apresentação C. Dotremont. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 1980.

- COCCHIARALE, Fernando.& GEIGER, Anna.Bella - *Abstracionismo Geométrico e Informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- CONRAD, Peter - *Viagem ao Século XX*; Lisboa, Expo 98, 1998.
- COSTELLA, Antonio - *Introdução à Gravura e História da Xilogravura*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1987.
- CUNHA, Luíz Antônio; & GÓES, Moacyr - *O Golpe na Educação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- DACOSTA, Fernando – *Máscaras de Salazar*.Lisboa: Editorial Notícias, 1998.
- DELUMEAU, Jean - *História do Medo no Ocidente (1300-1800)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- DIAS, Marina Tavares; MARQUES, Mário. - *Porto Desaparecido*. Porto, 2001.
- DIAS, Luís Augusto Costa - *Entre a Realidade e a Utopia: o movimento neo-realista*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1993.
- \_\_\_\_\_ - *A Imprensa Periódica na Génese do Neo-Realismo (1933-45)*. In: *A Imprensa Periódica na Génese do Movimento Neo-Realista*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1996.
- DUTRA, Eloy - *IBAD: Sigla da Corrupção*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- ELGER, Dietmar. - *Expressionismo*. Köln: Taschen, 2003.
- FARIAS, Elson – *Estações da Várzea*, Manaus, Editora Sérgio Cardoso, 1963.
- \_\_\_\_\_ *Imagens*. Manaus, Conquista, 1976.
- \_\_\_\_\_ *Três Episódios do Rio*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1965.

- FAVARETTO, Celso - *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979
- FER, Briony. Et. Al. - *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- FERRARI, Sílvia – *Guia de História da Arte Contemporânea: pintura, escultura, arquitetura, os grandes movimentos*, Lisboa, Editorial Presença, 2001.
- FERRO, António - *Dez Anos de Política do Espírito*. Lisboa: Edições SPN, 1943.
- FRAMPTON, Kenneth. - *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000
- FRANÇA, José Augusto - *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX (1910-2000)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.
- \_\_\_\_\_ - *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. Lisboa: Bertrand, 1991.
- FRANCASTEL, Pierre – *A Imagem, a Visão e a Imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- \_\_\_\_\_ - *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FUNDE – *Programa Colibri. IV Semana Nacional em Defesa da Ecologia*. Manaus, setembro de 1983.
- GABEIRA, Fernando - *O que é isso, Companheiro*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- GASPAR, José - *Cantos do Acaso*. Manaus: EDUA, 1984.
- GOMBRICH, Ernest.H - *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999, 16ª Edição.
- GONÇALVES, Rui Mário - *100 Pintores Portugueses do Século XX*. Lisboa:

Publicações Alfa, 1986.

---

*A Arte Portuguesa do Século XX*. Lisboa, Temas e Debates, 1998.

---

*Artes Plásticas. Portugal (45-95) – nas Artes, nas Letras e nas Idéias*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, 1998.

---

*História da Arte em Portugal: de 1945 à atualidade*; Lisboa, Alfa, 1986, vol.13.

---

*Pintura e Escultura em Portugal (1940-1980)*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1998.

GUEDES, Fernando - *Estudos sobre Artes Plásticas: os anos 40 em Portugal e outros estudos*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

*Guia da Ruas, Atrações e Edifícios Principais, com uma história breve e estatísticas de Manaus/AM*, 2ª edição, dezembro de 1970.

GULLAR, Ferreira - *Etapas da Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HENRIQUES, Raquel Pereira - *António Ferro. Estudo e Antologia*. Lisboa: Alfa, 1990.

HOLANDA, Sérgio B - *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 26ª edição, 1994.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de - *Impressões de Viagem; CPC, vanguarda e desbunde: 1960-1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos - *Cultura e Participação nos Anos 60*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

IANNI, Otavio - *A Ditadura do Grande Capital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

---

- *O Colapso do Populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização

- Brasileira, 1968.
- JOLY, Martine - *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- JUNG, Carl - *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- LEITE, José.Roberto.Teixeira - *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- \_\_\_\_\_ - *Pintores Negros do Oitocentos*. São Paulo, Ed. Emanuel Araújo; Indústria de freios KNORR, MWM Motores, 1988.
- LEXICON, Herder - *Dicionário de Símbolos*. São Paulo, Cultrix, 1990.
- LINDOSO, Moisés - *Plenitude*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1961.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão - *Um Capítulo da História do Modernidade Estética: debate sobre o expressinismo*, São Paulo, Edunesp, 1998.
- MACIEL, Luís. Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- MANTEGA, Guido. *Economia e Política Brasileiras*. São Paulo: Vozes, 1985
- MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da Sociedade Industrial: o homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973
- MELO, Alexandre - *Artes Plásticas em Portugal: dos anos 70 aos nossos dias*, Lisboa, Difel, 1998
- MELO e CASTRO, E. M. *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX*, ICALP, Lisboa, 1987.
- MELLO, Thiago de - *Manaus, Amor e Memória*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1984.

- MILLET, Catherine – *Arte Contemporânea*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- MOACIR Andrade: *50 anos de exposições pelo Brasil e pelo mundo (1941 – 1991)*. Manaus: Editora Umberto Calderaro, 1991.
- MORAIS, Frederico - *Anos 60: a volta à figura*. Apresentação Ernest Robert de Carvalho Mange. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Artes Plásticas e a Crise da Hora Atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 80.
- \_\_\_\_\_. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.
- \_\_\_\_\_. OPINIÃO 65. (Texto de Frederico Moraes). Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Panorama das Artes Plásticas, Séculos XIX e XX*. Apresentação Ernest Mange. 2. ed. rev. São Paulo: Itaú Cultural, 1991.
- MORAIS, Frederico. et al. - *Tridimensionalidade: a Arte Brasileira no século XX*. São Paulo: Itaú Cultural / Cosac & Naify, 1999.
- MOTA, Carlos Guilherme - *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo, Ática, 1977.
- OLIVEIRA MARQUES, A.H. de - *Breve História de Portugal*. Lisboa: Presença, 2003.
- OLIVEIRA SALAZAR - *Discursos (1929-1934)*, vol. I, Coimbra Editora, Coimbra, 1961, p.34.
- ORTIZ, Renato - *Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988
- Os salões: da Família Artística Paulista, de Maio e do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo*. Texto de apresentação de Lisbeth R. Gonçalves. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1976 (catálogo)

- PAES, Maria Helena Simões - *A Década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1993
- PALMER, Robert - *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, 1995.
- PAMPLONA, Fernando de - *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*, Barcelos: Livraria Civilização ed.1988, 5vol.
- PÁSCOA, Álvaro - *Salão Aberto de Arte* (catálogo), Manaus, s.n. 1978.
- PÁSCOA, Luciane.V.B. - *Ivan Serpa: poética e trajetória (1947-1973)*, São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1997. (dissertação de mestrado).
- PÁSCOA, Márcio - *A Vida Musical em Manaus na Época da Borracha (1850-1910)*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas/FUNARTE, 1997.  
 \_\_\_\_\_ *Branco e Silva*. Série Memória nº78. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 2001.
- PAVIA, Manuel Ribeiro de - *As Líricas*. Lisboa, Editorial Inquérito, 1950
- PEDROSA, Mário - *Dimensões da Arte*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1964
- PEREIRA, Paulo (org) et.al - *História da Arte Portuguesa*, Lisboa: Temas e Debates, 1997, 3vol
- PEREIRA, Paulo - *2000 anos de Arte em Portugal*, Lisboa, Temas e Debates, 1999.
- PÉRES, Jefferson - *Evocação de Manaus: como eu a vi ou sonhei*. Manaus: Imprensa Oficial, 1984.
- PIGNATELLI, Luís - *Obra Poética*, Lisboa, & Etc.1999.



- PINTO. Antístenes - *Terra Firme*,. Manaus, Casa Editora Madrugada, 1971.
- PINTO, Ana Lúcia; MEIRELES, Fernanda; CAMBOTAS, Manuela - *História da Arte Ocidental e Portuguesa: das origens ao final do século XX*. Porto: Porto Editora, 2001.
- PONTUAL, Roberto - *Dicionário de Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- PORTELA, Artur - *Salazarismo e Artes Plásticas*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982. p.35-47.
- PORTO, Carlos - *Em Busca do Teatro Perdido*. Lisboa, Plátano, 1973.  
\_\_\_\_\_ *O TEP e o Teatro em Portugal: histórias e imagens*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1997.
- PRIMEIRO Centenário da Associação Comercial do Amazonas*. Manaus: Editora Umberto Calderaro, 1971.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Variações Sobre a Técnica de Gravador no Registro da Informação Viva*. São Paulo: CERU & FFLCH/USP, 1983. (Col. Textos, 4), 2ª ed.
- RAMOS, Luís de Oliveira - *História do Porto*. Porto: Porto Editora, 1995.
- READ, Herbert. - *A Redenção do Robô*. São Paulo: Summus, 1986  
\_\_\_\_\_ *O Sentido da Arte*. São Paulo: Ibrapa, 1976.
- REIS, Carlos – *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- REIS, Gustavo Moraes Rêgo - *A Cabanagem*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, Série «Torquato Tapajós», 1965

- RESTANY, Pierre.- *Os Novos Realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ROCHA, Clara - *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- RODRIGUES, António – *Os anos 60*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994
- ROSENFELD, Anatol - *Teatro Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- SACRAMENTO, Mário - *Diário*. Porto: Limiar, 1974, p.87.
- SAMPAIO, Patrícia; SANTOS, Francisco. (org.) - *Estado do Amazonas em Verbetes*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 2001
- SANTOS, Alfredo Ribeiro dos – *A Renascença Portuguesa: um movimento cultural portuense*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 2001
- SCARINCI, Carlos. *A Gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982
- SILVA, Germano - *Em Louvor dos Cafés do Porto*. Porto de Encontro. Porto, julho de 2001.
- SILVA, Raquel Henriques. (et.al.) - *História das Artes Plásticas*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1991.
- SOUZA, Alcídio Mafra - *Artes Plásticas na Escola*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1970.
- SOUZA, Ernesto de - *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*. 2ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1973.
- SOUZA, Márcio - *A Expressão Amazonense: do colonialismo ao*

*neocolonialismo*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

STANGOS, Nikos - *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991

STERNBERG, Hilgard O'Reilly. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1965.

THOMPSON, Paul - *A Voz do Passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TOLEDO, Caio Navarro de - *ISEB: Fábrica de Ideologias*. São Paulo, Ática, 1978.

TORRES, Alexandre. Pinheiro, et al - *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*. Lisboa: Biblioteca Breve/Instituto de Cultura Portuguesa, 1977

TUCKER, William - *A Linguagem da Escultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

TUFIC, Jorge - *Clube da Madrugada: 30 anos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1984.

\_\_\_\_\_ *Curso de Arte Poética*. Fortaleza: Ed. Livro Técnico, 2002

\_\_\_\_\_ *Faturação do Ócio*. Manaus: Edições Fundação Cultural do Amazonas, 1974

\_\_\_\_\_ *Pequena Antologia Madrugada*, Manaus: Edições Madrugada, 1958.

V.A. - *Arte Portuguesa nos Anos 50*, Beja/Lisboa, Câmara Municipal de Beja/Fundação Calouste Gulbenkian, 1993

V.A. - *Arte Portuguesa Anos Quarenta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

- V.A. - *Anos 60: anos de ruptura-uma perspectiva da arte portuguesa dos anos 60*, Lisboa, Sociedade Lisboa 94/Livros Horizonte, 1994.
- V.A. - *Arte Portuguesa nos Anos 50*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- V.A. - *Centenário de Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso (1887-1987)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987
- V.A. - *Dicionário de Iconografia Portuguesa*, Lisboa, Instituto para Alta Cultura, 1950, 3vol.
- V.A. - *Gravura: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Instituto Cultura Itaú/ Cosac & Naify, 2000.
- V.A. - *Mário Dionísio, 50 anos de vida literária e artística*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Centro de Arte Moderna, 1991
- V.A. - *Nova História de Portugal: Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Vol.12. Coord. Fernando Rosas. Lisboa: Editorial Presença, 1992.
- V.A. - *O Que Há de Português na Arte Moderna Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Comunicação Social, 1998.
- V.A. - *Panorama da Arte Portuguesa no Século XX*. Coord. Fernando Pernes. Porto, Fundação Serralves/Campo das Letras, 2001.
- V.A. - *Panorama da Cultura Portuguesa no Século XX*. Coord. Fernando Pernes. Porto, Fundação Serralves/Ed. Afrontamento, 2001.
- V.A. - *Portugal (45-95), nas Artes, nas Letras e nas Idéias*, Lisboa, Centro Nacional de Cultura, 1998.

- V.A. - *Século XX: Panorama da Cultura Portuguesa 3. Artes e Letras (II)*. Coord. Fernando Pernes. Porto: Fundação Serralves/ Edições Afrontamento, 2001.
- V.A. - *Tradición, Vanguarda e Modernidad do Século XX Português*, Santiago de Compostela, Consórcio da Cidade, 1993.
- VALADARES, Clarival do Prado - *Restauração e Recuperação do Teatro Amazonas*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1974.
- VENTURA, Zuenir - *1968: O Ano que não Terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988
- WALTER, Ingo (org) - *Arte do Século XX*, Köln: Taschen, 1999
- WEFFORT, Francisco - *Participação e Conflito Industrial: Contagem e Osasco 1968*. São Paulo: Cebrap, 1972.
- WILDER, Gabriela Suzana- *Waldemar Cordeiro: pintor vanguardista, difusor, crítico de arte, teórico e líder do movimento concretista nas artes plásticas em São Paulo, na década de 50*. São Paulo: ECA/USP, 1982
- WILLIAMS, Raymond - *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- YBAÑEZ, Vicente Blasco - *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*. Tradução de Raul Proença. Lisboa: Editora Peninsular, sd.
- ZÍLIO, Carlos - *A Querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982

**Catálogos de exposições das quais participou Álvaro Páscoa.**

2º Salão Curupira de Artes Plásticas. Manaus: AMAP (Associação Amazonense de Artistas Plásticos), maio de 1981.

ARTE Contemporânea Amazonense – Museu de Arte de São Paulo/MASP. São Paulo, outubro de 1967.

CENTRO de Artes Chaminé: exposição de obras pertencentes ao Acervo da Pinacoteca Pública do Estado do Amazonas. Manaus, 1993.

GALERIA L'Atelier Móveis – Artes Plásticas. Manaus, maio de 1971.

SALÃO Aberto de Arte. Manaus, Fundação Cultural do Amazonas, 1976.

SALÃO Madrugada – Exposição de Pintura, Desenho e Escultura. Manaus, Galeria Jornal do Comércio, 1962.

## Periódicos

### BRASIL

*Amazonas*, 14 de abril de 1908; 22 de outubro de 1909.

*Amazonas Cultural*, publicação trimestral da Superintendência Cultural do Estado do Amazonas. Manaus, julho de 1989. Ano 1, nº1, 20pp.

*Amazonas em Tempo*, Manaus, 20 de junho de 1998, Caderno Arte Final, p. D 7.

*Boletim Regional do Movimento de Educação de Base*. Manaus: abril de 1970, nº5. Texto datilografado.

*A Crítica*. Manaus, 2 de fevereiro de 1966 a 21 de abril de 1978; 29 de junho de 1993.

*A Notícia*. Manaus: 10 de janeiro de 1975 a 23 de abril de 1976; 13 de dezembro de 1981.

*Arte em Revista*, ano 1, No.1, São Paulo, jan/mar, 1979.

*CADERNO Madrugada. O Jornal*. Manaus, 3 de janeiro de 1965, ano VI, nº 25; 28 de agosto de 1966; ano VI, nº 25.

*Diário da Tarde*. Manaus, 12 de julho de 1965.

*Diário Oficial do Amazonas*, 20 de dezembro de 1961; 30 de junho de 1965; 28 de maio de 1966; 10 de novembro de 1977; 15 de março de 1979.

*Informes Culturais* nº2. Manaus, outubro de 1979, p.8-9; nº3. Manaus, novembro de 1970, p. 6-7.

*O Jornal*, Manaus, 1 de janeiro de 1961 a 31 de dezembro de 1971.

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 de abril de 1976.

*Jornal do Comércio*. Manaus, 11 de dezembro de 1964; 8 de julho de 1965; 13 de julho de 1965; 23 de julho de 1965.

*Nossa História*, Rio de Janeiro, junho de 2004, ano I, nº 8.

*Porantim*, Brasília, julho de 1979.

*Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: IEB/USP, n. 10, 1971.

*Suplemento do Jornal do Comércio*, 17 de novembro de 1963.

## **PORTUGAL**

*Arte Ibérica*, nº44, Ano V, março de 2001

*Arte Moderna*. Lisboa, 1949

*Artes e leilões*, nº16, setembro e outubro de 1992.

*Boletim Cultural – Suplemento Trimestral ao boletim da Câmara Municipal do Porto*. Vol. I Fascículo I – Março de 1938; Vol. I Fascículo II – Junho de 1938; Vol. I Fascículo III – Setembro de 1938. Vol. I Fascículo IV – Dezembro de 1938.

*Boletim da Escola Superior de Belas Artes do Porto*, Porto, Instituto para a Alta Cultura, 1952

Boletim interno Nº 12, 12/05/1947. *Movimento de Unidade Democrática* Comissão Distrital do Porto. «Ofensiva Policial contra o M.U D. Juvenil». (3 páginas datilografadas em frente e verso)

*Cadernos da Seara Nova*, Lisboa, 1948



*Cadernos do Teatro Experimental de Lisboa*, março de 1957

*Cinelândia*. Revista Bimensal de Cinema, Ano 1º, nº 1, Março de 1933.

Ano 1º, nº 3, Abril de 1933; Ano 1º, nº 4, Maio de 1933; Ano 1º, nº 7, Novembro de 1933; Ano 1º, nº 6, Novembro de 1933; Ano 1º, nº 8, Dezembro de 1933. Ano 1º, nº 5, Junho de 1933; Ano 1º, nº 9, Janeiro de 1934; Ano 1º, nº 10, Janeiro de 1934; 2ª Série, nº 1, Dezembro de 1934; 2ª Série, nº 2, Dezembro de 1934; 2ª Série, nº 3, Janeiro de 1935; 2ª Série, nº 4, Fevereiro de 1935; 2ª Série, nº 5, Maio de 1935.

*Colóquio/Letras*, nº 9, Lisboa, 1972

*Colóquio*, nº79, dezembro de 1988; nº96, março de 1993

*Diário de Notícias*, Lisboa, 8 de outubro de 1970, ano XV, nº 818, Caderno Artes e Letras

*Globo*, nº1, 11 de novembro de 1933; nº2, 25 de novembro de 1933

*Lusíada*, vol.III, nº10, Porto, 1957 (Separata)

*Mundo Literário* - do nº1, de 11 de maio de 1946 até o nº53 de 1º de maio de 1948

*Pensamento* - nº 37, Porto, abril de 1933

*Portucalé* – dos nºs 76-77, julho a outubro de 1940, vol.XIII até nº3, primavera de 1955, vol.1º, 3ª série

*Seara Nova* – nº 1-36, de 1921 a 1924; do nº640 de 18 de novembro de 1939, Ano XIX até o nº1361, de março de 1969, Ano XXXVII

*Teatro Experimental do Porto*. Boletim Circular Interno, nº1 – agosto de 1965.

Edição do Círculo de Cultura Teatral; Boletim Circular Interno, nº2 – setembro de 1965; Edição do Círculo de Cultura Teatral; Boletim Circular

Interno, nº3 – outubro de 1965; Edição do Círculo de Cultura Teatral.

*Tripeiro, O* - do nº1 de maio de 1945, Ano I até o nº7, Ano XIV, 5ª série, novembro de 1958.

*Vértice* – do vol.1, nºs12-16, maio de 1945 até o vol.20, nºs202-203, julho e agosto de 1960.

**Atas, leis, decretos, portarias, memorandos, ofícios, certidões e relatórios oficiais**

*Ata nº5/72 – sessão ordinária do Conselho Estadual de Cultura (06/04/1972).*

Conselheiros: Djalma Batista, Jorge Tufic, Álvaro Páscoa, Mário Ypiranga, Luiz Bacelar, Genesino Braga, André Araújo e João Mendonça de Souza.  
Duas folhas datilografadas

*Certidão de Tempo de Serviço.* Secretaria de Educação e Cultura/ Subsecretaria de Cultura/Coordenadoria de Promoção Cultural. Manaus, 18 de fevereiro de 1992.

Declaração de Fábio Lântulo Ventilari Corrêa, diretor do Conselho Estadual de Cultura/Secretaria da Educação e Cultura. Manaus, 22 de maio de 1981.

Decreto 23054, de 25/IX/1933.

Decreto nº 992 de 9 de setembro de 1967. Publicado no *Diário Oficial do Estado do Amazonas*, Manaus, 13 de novembro de 1967.

*Determinação de Serviço nº3* de 29 de Junho de 1968. Gabinete da Diretoria da Fundação Cultural do Amazonas. Manaus, 29 de junho de 1968.

FARIAS, Elson. *Relatório das Atividades da Fundação Cultural do Amazonas - referente ao exercício de 1970* -.apresentado ao Conselho Estadual de Cultura. Manaus, 1970. (Documento datilografado).

*Portaria nº1* de 18 de abril de 1968, do Governo do Estado do Amazonas.

Portaria nº8 de 1º de junho de 1970. Gabinete da Diretoria da Fundação Cultural do Amazonas . Manaus, 1º de junho de 1970

Portaria 021/82/Seduc/SCA/GDS, de 23 de agosto de 1982

TOLEDO, Mário. *Proposta de Anteprojeto Arquitetônico*. Manaus, 7 de abril de 1976. (Carta ao Superintendente da Fundação Cultural do Amazonas).

PAINEL de Natal. Fundação Cultural do Amazonas. Manaus, 2 de janeiro de 1978. (Relatório)

PÁSCOA, A. *Relatório do Diretor do Museu do Estado ao Presidente da Fundação Cultural do Amazonas*. Manaus, 2 de abril de 1971

\_\_\_\_\_ *Museus do Estado do Amazonas: reorganização*. Manaus, 1975.

*Relatório geral do Conselho de Cultura do Amazonas no «Seminário de Revisão Crítica da Cultura no Amazonas»*, de 10 a 30 de agosto de 1967. Participação de Álvaro Páscoa (nove páginas datilografadas).

SEMINÁRIO de Revisão Crítica da Cultura no Amazonas. Secretaria de Educação e Cultura/Departamento de Cultura. Manaus, agosto de 1967. (Relatório Geral)

## Documentos avulsos

### 1. Poemas

Cópia datilografada de «Japinari (a pedra que vê)», de Jorge Tufic, Manaus, 1985, VIII Encontro de Ecologia do Estado do Amazonas.

Cópia datilografada de poemas de Jorge Tufic. Livros: «Varanda de Pássaros». Poema: «Estátua no Tempo». Coletânea: «Episódio».

Dois poemas: «Quando Geraldo vai à feira», sem assinatura. «Sem Título», sem assinatura.

Dois poemas originais de António Barata: “Doloroso Pessimismo” (Oliveira do Bairro, 1946) e “Transfiguração” (dedicado à declamadora Maria Orlanda Vieira, 1951).

Poema de Guerra Junqueiro “Regresso ao Lar” – Os Simples. (recorte).

Poema de Luiz Bacellar: «Elegia a uma jovem libélula». (2 páginas datilografadas)

Poema de Paulo Burgos e Maria Valéria, «Madrugada Fria», Hino do Clube da Madrugada de Brasília.

Poema manuscrito de Álvaro Páscoa.

## 2. Peças Teatrais: manuscritos e publicações do Círculo de Cultura Teatral

Repertório do Teatro Experimental do Porto:

ARVERS, Felix Aléxis - Manuscrito da cópia de soneto de 1831, dedicado a Marie Nodier. (Em francês, com comentários críticos de Álvaro Páscoa .4p. Cópia datilografada do mesmo documento.3p.)

BABO, Alexandre. *Encontro*. Escrita para o TEP. Ensaiada e encenada por António Pedro, para sua apresentação ao público no Teatro Vale Formoso no Porto, em 21 de abril de 1955.

BABO, Alexandre - *Há Uma Luz que se Apaga*. Porto: Edição do Círculo de Cultura Teatral. (Peça em Três atos)

CHANCEREL, Leon - *Gota de Mel*. Recitação coral. Tradução de António Pedro. Cópia datilografada.

CHANCEREL, Leon - *O Triunfo da Medicina*. Traduzida por Egito Gonçalves. Peça datilografada.

CORREIA, Romeu - *Sol na Floresta*. Peça em três atos. Círculo de Cultura Teatral. Realizado no Teatro de Algibeira, a partir de 26 de abril de 1957. Encenação e cenário de António Pedro.

PEDRO, António. *Cadernos dum Amador de Teatro*. Antologia de iniciação teatral organizada por António Pedro. Porto: Edição do Círculo de Cultura Teatral. Fascículos 3, 4, 5 e 6.

\_\_\_\_\_ - *Cadernos dum Amador de Teatro e os seus Problemas*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1951.

\_\_\_\_\_ - *Cadernos dum Amador de Teatro. O Teatro e a sua verdade*. Lisboa: Editorial Confluência, 1950.

SILVA, António José da (O Judeu). *Guerras de Alecrim e Mangerona*. Ópera Joco-Séria. Realizado em 18 de dezembro de 1956 no Teatro de Algibeira do Círculo de Cultura Teatral. Encenação de António Pedro, cenários de Eduardo Luís e indumentária de Jaime Valverde.

SILVA, Eugénio Silva - *A Mulher sem Nome*. Novela filmada para adultos. Lisboa: 1957. (Leitura dinâmica)

SYNGE, John Milington - *O Valentão do Mundo Ocidental*. Comédia em três atos, espetáculo realizado no Teatro de Algibeira do Círculo de Cultura Teatral. Subsidiado pelo Fundo de Teatro. Tradução de Egito Gonçalves; direção de António Pedro e cenário de Augusto Gomes. A partir de 18 de janeiro de 1957, às 21:30. Porto: Imprensa Social, 1957.

### 3. Outros

I Feira de Artes Plásticas do Amazonas. Manaus, 24 de Dezembro de 1963.

(Folheto impresso)

CONVITE - *Árvore: poesia, ensaio, crítica – Revista Literária*. Colaboradores do 1º fascículo em outono de 1951: Alberto Lacerda, Álvaro Salema, António Luis Moita, Eduardo Lourenço, Egito Gonçalves, Fernando Vieira, Jorge de Sena, Lima de Freitas, etc.

DEPARTAMENTO DE CULTURA – Pinacoteca Pública. Certificado. Manaus, 16 de dezembro de 1967.

Documento manuscrito em 25 de julho de 1946, assinado por Oliveira Cortes, sobre peças e autores teatrais (7 páginas).

EXPOSIÇÃO dos Alunos Concludentes do Curso de desenho e pintura da Pinacoteca Pública do Estado do Amazonas. Manaus: Secretaria de Educação e Cultura/Governo do Estado do Amazonas, 1967. (convite)

LOPES, Maria do Perpétuo Socorro Langbeck. Carta ao Superintendente da Fundação Cultural do Amazonas. Manaus, 26 de abril de 1978

Manuscrito de listagem de obras de Álvaro Páscoa anotadas por ele mesmo.

Manuscrito do quadro sinótico do organograma da Fundação Cultural do Amazonas, elaborado por Álvaro Páscoa.

Marianne Overbeck expõe pinturas. Manaus, Pinacoteca do Estado, dezembro de 1965. Folheto da Exposição

PÁSCOA, Álvaro - *Pasta de Documentos Textuais: documentos manuscritos e datilografados*. Manaus, s.d. , fl.2, Nº AP 1.13



PINACOTECA do Estado. Manaus: Secretaria de Estado da Cultura/ Governo do Estado do Amazonas, sd. (Folheto de divulgação)

PROGRAMA Dimensões. Noticiário. *Rádio Rio Mar*, Manaus, 1964. (Documento escrito pertencente ao acervo de Francisco Vasconcelos)

RECORTE de Artigo do Jornal *Diário Popular* de 8 de agosto de 1957 – “Uma cabra chamada ‘Alcmena’ e um cabrito chamado ‘Chico’- figurantes de teatro”, por António Pedro.

RECORTE de Artigo do *Jornal da Notícia*, Porto, 17 de maio de 1957, «Conversa oportuna com António Pedro»

RELAÇÃO de obras e bens da Pinacoteca Pública do Estado do Amazonas, efetuada por Álvaro Páscoa (seis páginas datilografadas).

VASCONCELOS, F. *Relatório que faz o clubista Francisco Vasconcelos, presidente do Clube da Madrugada, sobre o período administrativo de 22 de novembro de 1964 a 22 de novembro de 1965*. Manaus, 22 de novembro de 1965, 3p. (Texto datilografado)

**Fontes eletrônicas:**

ARTE no Amazonas: dos anos 50 à atualidade. Acervo da Pinacoteca do Estado.

Sala de Exposições Temporárias Zumbi dos Palmares/Câmara dos Deputados.

Brasília: 2 a 6 de junho de 2003. (Catálogo de Exposição em CD-Room).

<http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao.htm>

<http://www.citi.pt>

<http://www.cm-porto.pt>

<http://www.estadao.com.br>

<http://www.groveart.com>

<http://www.instituto-camoes.pt/cvc/efemerides/2003/05/maio28.html>

<http://www.itaucultural.org.br>

<http://www.uol.com.br/rionosjornais>

<http://wikipedia.org>

**Depoimentos e cartas / Fonte oral e manuscrita:**

ALHO, Getúlio – *Depoimento de Getúlio Alho*, escrito em maio de 2004. São Carlos, 2004.

AMADOR, Olívio - *Depoimento de Olívio Amador*. Entrevistador: Márcio Páscoa. Lisboa, fevereiro de 2004, 1 fita cassete (60 minutos) 3 ¾ pps estéreo.

ANDRADE, Moacir - *Depoimento de Moacir Couto de Andrade*. Entrevistadores: Luciane e Márcio Páscoa. Manaus, 11 de maio de 2004. 2 fitas cassete (120 minutos). 3 ¾ pps estéreo.

BENTO, José - *Depoimento de José Bento*. Lisboa, 3 de Fevereiro de 2004. Entrevistadores: Luciane e Márcio Páscoa, 2004.

CUNHA, Emília - *Depoimento manuscrito de Emília Cunha*. Porto, 7 de outubro de 2003.

ELENA, Horacio - *Depoimento escrito de Horacio Elena*. Barcelona, maio de 2004.

FARIAS, Élson – *Depoimento de Elson Farias*. Manaus, Entrevistadora: Luciane Páscoa. Junho de 2004. 1 fita cassete (60 minutos). 3 ¾ pps. Estéreo.

GASPAR, José – *Depoimento de José Gaspar*. Entrevistadora: Luciane Páscoa. Manaus, Livraria Universitária, 3 de maio de 2004. 2 fitas cassete (120 minutos). 3 ¾ pps. Estéreo.

GONDIM, Gilson - *Depoimento de Gilson Gondim*. Manaus, 6 de abril de 2005. Entrevistadora: Luciane Páscoa. 2 fitas cassete, 120 minutos. 3 ¾ pps. Estéreo.

LANHAS, Fernando - *Depoimento escrito de Fernando Lanhas*. Porto, fevereiro de 2004.

LIMA, Ivens. *Depoimento de Ivens Lima*, escrito em junho de 2004. São Paulo, 2004

MACIEL, José - *Depoimento de José Coelho Maciel* Entrevistadores: Luciane Páscoa e Márcio Páscoa. Manaus, 8 de maio de 2004. 2 fitas cassete (120 minutos). 3 ¾ pps. Estéreo.

MELLO, Anísio - *Depoimento de Anísio Mello*. Entrevistadora: Luciane Páscoa. Manaus, 21 de maio de 2004, 2 fitas cassete (120 minutos) 3 ¾ pps. Estéreo

MONTE, Paulo Pinto - *Depoimento de Paulo Pinto Monte em 11 de maio de 2004*. Entrevistadora: Luciane Páscoa. Manaus, UFAM, 11 de maio de 2004. 1 fita cassete (60 minutos). 3 ¾ pps. Estéreo.

MOTA, Augusto - *Carta de Augusto Mota*. Espinho, 15 de Dezembro de 1998. 5p.

GAIO, António. & MOTA, Augusto - *Depoimento de Augusto Mota e António Gaio*. Espinho, 2 de Março de 2004. Entrevistadores: Luciane e Márcio Páscoa. 3 fitas cassete 180 minutos. 3 ¾ pps estéreo.

MUÑOZ, Thyrso - *Depoimento de Thyrso Muñoz em junho de 2004*. Entrevistadora: Luciane Páscoa. Manaus, 17 de junho de 2004. 1 fita cassete (60 minutos). 3 ¾ pps estéreo.

NAZARÉ, Zeca - *Depoimento escrito de Zeca Nazaré*. São Paulo, 2003.

PÁSCOA, Regina Maria Farias. *Depoimento manuscrito de Regina Páscoa*. Manaus, 10 de julho de 2000.

PEREIRA, Van - *Depoimento de Van Pereira*. Entrevistadora: Luciane Páscoa. Manaus, 18 de junho de 2004, 2 fitas cassete (120 minutos). 3 ¾ pps. Estéreo.

- PINTO, Ernesto Renan Freitas – *Depoimento de Ernesto Renan Freitas Pinto*. Entrevistadora: Luciane Páscoa. Manaus, Centro de Artes da Universidade do Amazonas, 4 de maio de 2004. 1 fita cassete (60 minutos) 3 ¾ pps. Estéreo.
- RAMOS, Oscar - *Depoimento de Oscar Ramos*. Entrevistadora: Luciane Páscoa. Manaus, 16 de julho de 2004, 2 fitas cassete (120 minutos), 3 ¾ pps. /Estéreo
- RIZATTO, Baby - *Depoimento de Baby Rizatto*. Manaus, 9 de março de 2005. Entrevistadora: Luciane Páscoa. Manaus, 18 de junho de 2004, 1 fita cassete (60 minutos). 3 ¾ pps. Estéreo.
- TUFIC, Jorge - *Depoimento escrito de Jorge Tufic*. Fortaleza, maio/junho de 2004. (Texto datilografado)
- VALLE, Enéas - *Depoimento escrito de Enéas Valle*. Rio de Janeiro, 25 de abril de 2004.
- VASCONCELOS, Francisco - *Contribuição à História do Clube da Madrugada*. Depoimento em Texto Policopiado. Brasília, maio de 2004.

## ANEXOS

### 1. Listagens de obras.

#### 1. 1. Listagem de Obras de Álvaro Páscoa - organizadas por gênero e data.

##### Talhas

*A Morte Liberta o Prisioneiro.* Talha em buxo, 23 x 38cm, 1957.

Coleção Emília e António Cunha (Porto – Portugal)

*Cabeça de Cabocla.* Madeira entalhada, 34 x 19cm, 1962.

Coleção Saul Benchimol (Manaus- Brasil)

*Escadaria do Mercado.* Talha, painel em aguano, 400 x 300cm, 1974.

Coleção Saul Benchimol (Manaus- Brasil)

*Porta Entalhada.* Entalhe em aguano, 112 x 235cm. c. 1974.

Coleção Saul Benchimol (Manaus- Brasil)

*Mulher na Janela com Trepadeira.* Talha em aguano, 55 x 43cm, 1975.

Coleção Saul Benchimol (Manaus- Brasil)

*A Morte de Ajuricaba.* Talha em mogno, 65 x 127cm. c.1985.

Museu do Porto de Manaus – Portobrás.

*Brasão de Portugal.* Entalhe em cedro pintado, 45 x 21cm, c.1985.

Acervo da Família Páscoa. (Manaus – Brasil)

*Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse.* Talha em mogno, 127 x 65cm. 1988.

Acervo da Família Páscoa.

*Retrato de Márcio Páscoa.* Talha em mogno, 96 x 66cm, 1995 (obra inacabada)

Acervo da Família Páscoa.

## **Esculturas e Relevos**

*Sem Título (Rosto Feminino)*. Noz entalhada, 4 x 4 x 3cm. C.1939

Coleção Judite Marques. (Porto - Portugal)

*Dorso Nu*. Escultura em Marfim, 18 x 4 x 6cm. c.1940

Acervo da Família Páscoa.

*Crucifixo*. Escultura e entalhe em buxo, 14,5 x 9cm. c.1940.

Coleção Judite Marques. (Porto - Portugal)

*Vênus*. Escultura em marfim com base em madeira, 7cm de altura, Base: 4,5 x 4,5 x 4,5cm. C.1940. Coleção Judite Marques. (Porto - Portugal)

*Cabeça de Mulher*. Escultura em marfim. Base em madeira, 7 x 9,5 x 5cm. Altura 15cm. c.1945. Acervo da Família Páscoa.

*Sem Título (Rosto Feminino)*. Alto relêvo em marfim, 4 x 3cm. c.1945

Acervo da Família Páscoa.

*Cabeça de Mulher*. Escultura em buxo, 17 x 13,5 x 8cm. c.1945

Coleção Emília Monteiro Lopes. (Porto - Portugal)

*Nu em Bronze*. Relevô em bronze, 30 cm de diâmetro. c.1950

Acervo da Família Páscoa.

*Mulher e Coluna*. Relevô em Bronze, 40 x 20cm. c.1950

Acervo da Família Páscoa.

*Cabeça de Cabocla*. Escultura em itaúba preta, 30 x 27 x 22cm. 1967.

Coleção Moacir Andrade (Manaus - Brasil)

*Mãe D'Água*. Escultura em violeta, 67cm de altura. 1967

Coleção Joaquim Marinho (Manaus - Brasil)

*Troféu do I Festival Norte de Cinema Brasileiro – GEC, 1969.*

Escultura em bronze com base em madeira acaricoara. Base: 12cm de diâmetro.

Altura: 17cm. Coleção Joaquim Marinho. (Manaus – Brasil)

*Cabeça de Deborah Benchimol. Argila, 20 x 22 x 21cm. Base: 16cm.c.1975.*

Coleção Saul Benchimol.

*Cálice e Ostensório. Escultura em pau-rainha. Ostensório: 60 x 10 x 8cm. Cálice: 10 x 15cm. 1976. Museu do Vaticano, Roma.*

*Cabeça de Índia. Madeira esculpida, c. 1976. Coleção Saul Benchimol.*



## **Xilogravuras**

*Cárcere*. Xilogravura, 1961. Mancha: 11 x 16cm. Coleção Particular.

Publicada no «Caderno Madrugada» de *O Jornal*, Manaus, 6 de agosto de 1961.

Ilustrou poema homônimo de Farias de Carvalho.

*Flutuantes*. Xilogravura, 1961. Mancha: 10 x 15cm. Publicada no «Caderno Madrugada» de *O Jornal*, Manaus, 20 de agosto de 1961.

*Poema da Rua (A Iuri Gagarin)*. Xilogravura, 1961. Mancha: 8,5 x 12cm. Acervo da Família Páscoa. Publicada no «Caderno Madrugada» de *O Jornal*, Manaus, 27 de agosto de 1961. Ilustrou poema de Jorge Tufic.

*Idílio da Lua Nova*. Xilogravura, 1961. Mancha: 10 x 16cm. Publicada no «Caderno Madrugada» de *O Jornal*, Manaus, 3 de setembro de 1961. Ilustrou o poema homônimo de Elson Farias.

*Elegia a uma Libélula*. Xilogravura, 1961, Mancha: 12 x 18cm. Coleção particular. Publicada no «Caderno Madrugada» de *O Jornal*, Manaus, 10 de setembro de 1961. 7ª página.

*Os Lutadores*. Xilogravura, agosto de 1961. Mancha: 10 x 16cm. Coleção Particular. Publicada no «Caderno Madrugada» de *O Jornal*, Manaus, 8 de outubro de 1961.

*Clube da Madrugada*. Xilogravura, 1961. Mancha: 10 x 16cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado inicialmente no «Caderno Madrugada» de *O Jornal*, Manaus, 17 de setembro de 1961. Posteriormente foi publicada em: TUFIC, J. *O Clube da Madrugada: 30 anos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1984.

*Forma e Som*. Xilogravura, 1962. Mancha: 7 x 16cm. Publicada no «Caderno Madrugada» de *O Jornal*, Manaus, 5 de agosto de 1962. Ilustrou poema homônimo de Luiz Bacellar.

*Dois Escorços*. Xilogravura, 1963. Mancha: 10 x 16cm. Coleção Particular.

Publicado em: BACELLAR, L. *Frauta de Barro*. Manaus: Livraria São José, 1963.p.78.

*Porta para o Quintal*. Xilogravura, 1963. Mancha: 16 x 9cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado em: BACELLAR, L. *Frauta de Barro*. Manaus: Livraria São José, 1963.p.68.

*Retrato de Luis Bacellar*. Xilogravura, 1963. Mancha: 15,5x 9cm. Acervo da Família Páscoa. BACELLAR, L. *Frauta de Barro*. Manaus: Livraria São José, 1963.(contracapa).

*Torneio de Papagaios*. Xilogravura, 1963. Mancha: 15,5x 9cm. Acervo da Família Páscoa. BACELLAR, L. *Frauta de Barro*. Manaus: Livraria São José, 1963, p.60.

*A Adolescente Desaparecida*. Xilogravura, 1965, Mancha: 17 x 10cm.Coleção Particular. Publicada em: FARIAS, E. *Três Episódios do Rio*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1965.

*A Tragédia da Moça e o Peixe*. Xilogravura, 1965, Mancha: 17 x 10cm. Coleção Particular. Publicada em: FARIAS, E. *Três Episódios do Rio*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1965.

*Os Recém-Casados*. Xilogravura, 1965, Mancha: 17 x 10cm. Coleção Particular. Publicada em: FARIAS, E. *Três Episódios do Rio*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1965.

*Vegetação*. Xilogravura, 1965. Mancha: 16 x 10cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado em: STERNBERG, H. O. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1965.p. 13.

*Paisagem com Palafita*. Xilogravura, 1965. Mancha: 15,5 x 10cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado em: STERNBERG, H. O. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1965. p 23.

*Paisagem com Pássaros*. Xilogravura, 1965. Mancha: 16 x 10cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado em: STERNBERG, H. O. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1965. p. 33.

*Caboclo na Canoa*. Xilogravura, 1965. Mancha: 15,5 x 10cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado em: STERNBERG, H. O. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1965.p. 41.

*Cabocla*. Xilogravura, 1965, Mancha: 10 x 16cm. Coleção Particular. Publicado em: STERNBERG, H. O. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1965. p.59.

*Cabocla*. Xilogravura, 1965. Mancha: 15,5 x 10cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado em: STERNBERG, H. O. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1965. p.59.

*Descanso na Rede*. Xilogravura, 1965. Mancha: 15,5 x 10cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado em: STERNBERG, H. O. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1965.p.69.

*A Dança*. Xilogravura, 1965, Mancha: 15,5 x 9cm. Coleção Particular

*Lunamarga*. Xilogravura, 1965. Mancha: 14 x 28cm. Acervo da Família Páscoa. Ilustração da Capa do livro: SILVA, A. *Lunamarga*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1965.

*O Índio e o Caboclo*. Xilogravura, 1965. Mancha: 16,5 x 10cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado em: REIS, Gustavo Moraes Rêgo. *A Cabanagem*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, Série «Torquato Tapajós», 1965. p.19.

*Paisagem com Barcos*. Xilogravura, 1965. Mancha: 16,5 x 10,3cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado em: REIS, Gustavo Moraes Rêgo. *A Cabanagem*.

Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, Série «Torquato Tapajós», 1965. p.49.

*Cabanos*. Xilogravura, 1965. Mancha: 10 x 16. Coleção Particular. Publicado em: REIS, Gustavo Moraes Rêgo. *A Cabanagem*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, Série «Torquato Tapajós», 1965.p.93.

*Casario*. Xilogravura, 1965. Mancha: 16 x 10cm. Coleção Particular. Publicado em: REIS, Gustavo Moraes Rêgo. *A Cabanagem*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, Série «Torquato Tapajós», 1965.p.101.

*Paisagem*. Xilogravura, 1965. Mancha: 10 x 16cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado em: REIS, Gustavo Moraes Rêgo. *A Cabanagem*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, Série «Torquato Tapajós», 1965.p. 111.

*Reverendo meus Mortos*. Xilogravura, 1966. Mancha: 21,5 x 14cm. Acervo da Família Páscoa. Capa do livro de crônicas de Aristófanes de Castro, intitulado «Reverendo meus Mortos», publicado em 1966 pela editora Sérgio Cardoso.

*Nosferatu*. Xilogravura, 1967. Mancha: 15 x 10cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado em Souza, Márcio, «A Cultura Amazonense e a Lei da Proteção aos Quelônios», 1967.

*Cena de Trabalho*. Xilogravura, 1967. Mancha: 10 x 16cm. Acervo Márcio Souza. Publicado como capa do programa GEC – Grupo de Estudos Cinematográficos. Festival de Cinema Amador, Manaus, 1969.

*Mãe Embalando Filho*. Xilogravura, 1967, Mancha: 23 x 12 cm  
Coleção Pinacoteca do Estado do Amazonas.

*Mãe Embalando Filho*. Xilogravura, 1967. Mancha: 22 x 15cm (P&B). Acervo da Família Páscoa.

*Igreja de São Sebastião*. Xilogravura, 1967, Mancha: 15 x 22cm

Coleção Pinacoteca do Estado do Amazonas.

*Carlitos*. Xilogravura, 1968. Mancha : 7 x 18cm. Publicada na capa da revista *Cinéfilo*: Revista Amazonense de Cinematografia. Manaus, julho de 1968, Ano I, Nº 1. Editores: José Gaspar e Luis Saraiva.

*Jacques Tati*. Xilogravura, 1968. Mancha : 7 x 18cm. Publicada em : *Cinéfilo*: Revista Amazonense de Cinematografia. Manaus, agosto de 1968, Ano I, Nº 2, p. 14 –15. Editores: José Gaspar e Luis Saraiva.

*Tufic & Páscoa*. Xilogravura, s.d. Mancha: 8 x 8cm. Acervo da Família Páscoa.

*Caboclo com Cachimbo*. Xilogravura, s.d. Mancha: 21,5 x 11cm. Acervo da Família Páscoa.

*Mãos e Grade*. Xilogravura, s.d. Mancha: 21 x 6,5 cm. Acervo da Família Páscoa.

*Sem Título*. Xilogravura, s.d. Mancha: 13,5 x 18cm. Coleção Particular

## **Pintura**

*Retrato de Moacir Andrade.* Pastel seco sobre papel, 30 x 40cm, 1966. Coleção Moacir Andrade. (Manaus – Brasil)

*Sem Título.* Pastel seco sobre cartão, 23 x 29,5cm., 1967. Coleção José Gaspar. (Manaus – Brasil)

*Paisagem com Mulheres e Palafitas.* Pastel seco sobre papel, 24 x 33,5cm, 1970  
Acervo da Família Páscoa

*As Forças Armadas e a Integração da Amazônia (Painel do Colégio Militar de Manaus).* Cerâmica colorida, 1972 .819 x 728cm

*As Amigas.* Pastel seco sobre cartão, 1985. 30 x 42,5cm. Coleção Joaquim Marinho (Manaus – Brasil)

*Cabocla com Flor.* Pastel seco sobre cartão, S.d. 20 x 15cm. Coleção Francisco Vasconcelos Dias (Brasília - Brasil)

*Cabocla e Rede.* Pastel seco sobre cartão, 30 x 38cm, s.d. Coleção Elson Farias. (Manaus – Brasil)

*O Pesadelo da Cunhantã.* Pastel sobre cartão, s.d. 34 x 35cm .Coleção Elson Farias (Manaus – Brasil)

*Paisagem.* Pastel seco sobre papel, 21,5 x 31,5cm. S.d. Acervo da Família Páscoa

*Sem Título (Cabocla com Busto Nu.* Pastel seco sobre cartão, 23x 31cm, s.d.  
Coleção Francisco Marinho (Manaus – Brasil).

## **Desenhos e Esboços**

*Oliveira do Bairro*. Grafite e aquarela sobre papel. Mancha: 7 x 11cm. c.1935-40.

Acervo da Família Páscoa

*A Casa dos Avós*. Grafite e aquarela sobre papel. Mancha: 13,5 x 9cm.c.1935-40.

Acervo da Família Páscoa.

*Evangelista*. Grafite sobre papel, 1941. 20 x 15,5cm

Coleção Emília e António Cunha (Porto – Portugal)

*Sem Título (Figura Feminina)*. Nanquim sobre cartão, 1956. 17,5 x 15cm.

Coleção Emília e António Cunha (Porto – Portugal)

*Sem Título (Carregadoras de Areia em Espinho)*. Naquim sobre papel, 19 x 28,5cm. 1958. Coleção Augusto Marinho da Mota (Espinho - Portugal)

*Sem Título (Trabalhadora)*. Naquim sobre papel, 20,5 x 28cm. 1958

Coleção Augusto Marinho da Mota (Espinho - Portugal)

*Rosto de Cabocla*. Nanquim sobre papel, c.1967. 21,5 x 31,5cm.

Acervo da Família Páscoa

*Figura Feminina e Maçã*, 1967. Grafite sobre papel, 16 x 22cm.

Acervo da Família Páscoa

*Figura Feminina Sentada*, 1967. Grafite sobre papel, 16 x 22cm.

Acervo da Família Páscoa

*Nosferatu*. Grafite sobre papel, 11 x 16,5cm. 1967

Acervo da Família Páscoa

*Palmeira*. Nanquim sobre papel, 1967. Mancha: 13,5 x 9cm.

Coleção Particular. Bico de Pena publicado no Atlas Comercial de Manaus, 1967.

*Caboclo*. Nanquim sobre papel, 1967. Mancha:13,5 x 15cm.

Coleção Particular. Bico de Pena publicado no Atlas Comercial de Manaus, 1967.

*Jacaré*. Nanquim sobre papel, 1967. Mancha:13 x 13cm.

Coleção Particular. Bico de Pena publicado no Atlas Comercial de Manaus, 1967.

*Cena de Pesca*. Nanquim sobre papel, 1967. Mancha:11,5 x 12cm.

Coleção Particular. Bico de Pena publicado no Atlas Comercial de Manaus, 1967.

*Caboclos Pescando*. Nanquim sobre papel, 1967. Mancha:12,5 x 15cm.

Coleção Particular. Bico de Pena publicado no Atlas Comercial de Manaus, 1967.

*Madeiras*. Nanquim sobre papel, 1967. Mancha:10,5 x 15cm.

Coleção Particular. Bico de Pena publicado no Atlas Comercial de Manaus, 1967.

*Paisagem*. Nanquim sobre papel, 1967. Mancha:14,5 x 15cm.

Coleção Particular. Bico de Pena publicado no Atlas Comercial de Manaus, 1967.

*Retrato de Agnello Bittencourt*. Nanquim sobre papel, 1969. Mancha: 8 x 12cm.

Coleção particular. Publicado em: Bittencourt, Agnello. *Fundação de Manaus: pródomos e seqüências*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1969. p.11.

*Rosto de Cabocla*. Sanguínea sobre papel, 1970. 24 x 33,5cm.

Acervo da Família Páscoa

Estudo preliminar para *Paisagem com mulheres e palafitas*. Carvão sobre papel, 22 x 30cm, 1970. Acervo da Família Páscoa.

*O Anseio de Liberdade*. Bico de pena sobre papel (concepção livre sobre astrolábio do século XVI, Museu da Marinha em Lisboa). Publicado em: FARIAS, E. *Imagens*. Manaus: Conquista, 1976. p. 17.



*América*. Bico de pena sobre papel (concepção livre sobre mapa de Diogo Homem, 1558. Publicado em: FARIAS, E. *Imagens*. Manaus: Conquista, 1976, p.29.

*Espanhóis e Portugueses*. Bico de pena sobre papel (concepção livre sobre uma tapeçaria). Publicado em: FARIAS, E. *Imagens*. Manaus: Conquista, 1976.p37.

*A Descoberta do País da Canela*. Bico de pena sobre papel. ( caravela portuguesa de um quadro do Museu Nacional de Arte Antiga)Publicado em: FARIAS, E. *Imagens*. Manaus: Conquista, 1976.p.43.

*O Povoamento/Jesuíta*. Bico de pena sobre papel. Publicado em: FARIAS, E. *Imagens*. Manaus: Conquista, 1976.p.55.

*Ajuricaba*. Bico de pena sobre papel.Publicado em: FARIAS, E. *Imagens*. Manaus: Conquista, 1976.p.61.

Concepção livre sobre gravura em *Voyage au Brésil de Mme e M.Agassiz*. Bico de pena sobre papel. Publicado em: FARIAS, E. *Imagens*. Manaus: Conquista, 1976.p.73.

*A Primeira Folha*.Bico de pena sobre papel, 1984. Coleção Particular. Publicado em: GASPAR, J. *Cantos do Acaso*. Manaus: EDUA, 1984.

*Mulher Nua*. Grafite sobre papel, 16,5 x 22cm, 1985.

Acervo da Família Páscoa.

*Mulher Nua Tocando os Cabelos*. Grafite sobre papel, 16,5 x 22cm, 1985.

Acervo da Família Páscoa.

*Estudo de Pés e Pernas*. Grafite sobre papel, 16,5 x 22cm. 1985.

Acervo da Família Páscoa.

Estudo nº1 para talha *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*

Grafite sobre papel sulfite, 21,5 x 31,5cm, c.1985. Acervo Família Páscoa.

Estudo nº2 para talha *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*.

Grafite sobre papel vegetal , 22,5 x 33cm, c.1985. Acervo Família Páscoa.

Estudo nº3 para talha *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*

Grafite sobre papel sulfite, 21,5 x 31,5cm, c.1985. Acervo Família Páscoa.

Estudo nº4 para talha *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*

Grafite sobre papel vegetal , 22,5 x 33cm, c.1985. Acervo Família Páscoa.

Estudo nº5 para talha *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*.

Grafite sobre papel vegetal , 22, x 33cm, c.1985. Acervo Família Páscoa.

Estudo nº6 para talha *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*.

Grafite sobre papel vegetal , 22, x 33cm, c.1985. Acervo Família Páscoa.

Estudo nº7 para talha *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*.

Grafite sobre papel vegetal , 21,5 x 31,5cm, c.1985. Acervo Família Páscoa.

Estudo de cetro para talha *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*

Grafite sobre papel sulfite, 21,5 x 31,5cm, c.1985. Acervo Família Páscoa.

Estudo de cetro e empunhadura para talha *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*

Grafite sobre papel sulfite, 21,5 x 31,5cm, c.1985. Acervo Família Páscoa.

Estudo de cabeças de cavalo nº1 para talha *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*

Grafite sobre papel sulfite, 21,5 x 31,5cm, c.1985. Acervo Família Páscoa.

Estudo de cabeças de cavalo nº2 para talha *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*

Grafite sobre papel sulfite, 21,5 x 31,5cm, c.1985. Acervo Família Páscoa.

Detalhe de empunhadura para talha *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*

Grafite sobre papel sulfite, 21,5 x 31,5cm, c.1985. Acervo Família Páscoa.

Estudo de cabeça em papel vegetal para talha *Retrato de Márcio Páscoa*. Grafite sobre papel vegetal, 20,5 x 22cm. c.1991. Acervo da Família Páscoa.

Estudo preparatório para talha *Retrato de Márcio Páscoa*. Grafite e papel vegetal, 21,8 x 30cm. c.1991. Acervo da Família Páscoa.

Série *Flautista n°1*, esboço para carimbo ex-libris de Márcio Páscoa. Grafite sobre papel de seda, 15,5 x 21,5cm, 1992. Acervo da Família Páscoa.

Série *Flautista n°2*, esboço para carimbo ex-libris de Márcio Páscoa. Caneta esferográfica e grafite sobre papel de seda, 15,5 x 21,5cm, 1992. Acervo da Família Páscoa.

Série *Flautista n°3*, esboço para carimbo ex-libris de Márcio Páscoa. Caneta esferográfica e grafite sobre papel de seda, 15,5 x 21,5cm, 1992. Acervo da Família Páscoa.

Série *Flautista n°4*, esboço para carimbo ex-libris de Márcio Páscoa. Caneta esferográfica e grafite sobre papel de seda, 15,5 x 21,5cm, 1992. Acervo da Família Páscoa.

Série *Flautista n°5*, esboço para carimbo ex-libris de Márcio Páscoa. Caneta esferográfica e grafite sobre papel de seda, 15,5 x 21,5cm, 1992. Acervo da Família Páscoa.

Série *Flautista n°6*, esboço para carimbo ex-libris de Márcio Páscoa. Caneta hidrográfica sobre papel de seda, 15,5 x 21,5cm, 1992. Acervo da Família Páscoa.

Série *Flautista n°7*, desenho para carimbo ex-libris de Márcio Páscoa. Caneta hidrográfica sobre papel canson, 16 x 23,5cm, 1992. Acervo da Família Páscoa.

Estudo para talha em almofada da porta (Biblioteca do Artista). Esferográfica sobre papel vegetal, 21,3 x 20,9cm, 1993. Acervo da Família Páscoa.

Estudo para talha da porta do quarto de Márcio Páscoa. Grafite sobre papel, vegetal, 33 x 48 cm, 1993.(parte inferior).Acervo da Família Páscoa.

Estudo para talha da porta do quarto de Márcio Páscoa. Grafite sobre papel, vegetal, 33 x 48 cm, 1993. (parte superior). Acervo da Família Páscoa.

*Estudos de Figura Humana.* Grafite sobre papel, s.d. 21,5 x 31,5cm.  
Acervo da Família Páscoa

*Esboço para Moldura.* Grafite sobre papel, 18 x 27cm. S.d.  
Acervo da Família Páscoa.

*Estudo Fitomórfico nº1 .* Grafite sobre papel, 21,5 x 33cm. S.d.  
Acervo da Família Páscoa.

*Estudo Fitomórfico nº2.* Grafite sobre papel, 21,5 x 33cm. S.d.  
Acervo da Família Páscoa.

*Estudo Fitomórfico nº3.* Grafite sobre papel, 21,5 x 33cm. S.d.  
Acervo da Família Páscoa.

*Estudo Fitomórfico nº4.* Grafite sobre papel, 21,5 x 33cm. S.d.  
Acervo da Família Páscoa.

*Cabeça de Cabocla.* Pastel seco sobre cartão, 14 x 16,5cm. S.d.  
Acervo da Família Páscoa.

*Busto Feminino.* Grafite sobre papel, 18 x 27cm. S.d.  
Acervo da Família Páscoa.

*Mulher com Cuia.* Grafite e esferográfica sobre papel, 22 x 33 cm. S.d.  
Acervo da Família Páscoa.

*Mulher com Turbante.* Grafite sobre cartão, 9 x 9cm. S.d.

Acervo da Família Páscoa.

*Estudo de Cabeça n°2.* Esferográfica sobre papel, 15 x 21,5cm. S.d

Acervo da Família Páscoa.

*Dorso Nu.* Carvão sobre papel, 21,5 x 31,5cm. S.d.

Acervo da Família Páscoa.

*Figura Feminina Sentada.* Grafite sobre papel, 20,5 x 27,3cm. S.d.

Acervo da Família Páscoa.

*Rosto Feminino.* Grafite sobre cartão, 10 x 15,5cm. S.d.

Acervo da Família Páscoa

*Série Mulher na Rede n°1.* Grafite sobre papel sulfite, 21,5x31,5cm.S.d. Acervo da Família Páscoa.

*Série Mulher na Rede n° 2.* Grafite sobre papel sulfite, 33 x 22,5cm. S.d.Acervo da Família Páscoa.

*Série Mulher na Rede n° 3.* Grafite sobre papel sulfite, 33 x 22,5cm. S.d.Acervo da Família Páscoa.

*Série Mulher na Rede n° 4.* Grafite sobre papel sulfite, 33 x 22,5cm. S.d. Acervo da Família Páscoa.

*Série Mulher na Rede n° 5.* Grafite sobre papel sulfite, 33 x 22,5cm. S.d.Acervo da Família Páscoa.

*Mulher Sentada .* Grafite sobre papel, 16,5 x 22 cm.S.d.

Acervo da Família Páscoa.

*Mulher Sentada (2).* Grafite sobre papel, 16 x 21,5cm. S.d.

Acervo da Família Páscoa.

*Mulher Sentada (3)*. Grafite sobre papel, 22 x 33cm, s.d.

Acervo da Família Páscoa.

*Estudo de Cabeça nº1*. Esferográfica sobre papel, 15,5 x 21,5cm. S.d

Acervo da Família Páscoa.

*Rosto de Cabocla*. Grafite sobre papel, 20,5 x 27,3 cm. S.d

Acervo da Família Páscoa

*Mulher com Cuia*. Grafite sobre papel, 22 x 33 cm.S.d.

Acervo da Família Páscoa.

*Casal Abraçado*.Grafite sobre papel,10 x 14,4cm. S.d.

Acervo da Família Páscoa.

*Abraço* .Grafite sobre papel, 15,5 x 21cm, s.d.

Acervo da Família Páscoa.

*Mão e Folha 1*. Grafite e esferográfica sobre papel, 21 x 16,5 cm. S.d.

Acervo da Família Páscoa.

*Mão e Folha 2*. Grafite e esferográfica sobre papel, 18 x 27 cm. S.d.

Acervo da Família Páscoa.

*Mão e Folha 3*. Grafite e esferográfica sobre papel, 18 x 27 cm. S.d.

Acervo da Família Páscoa.

### **Projeto Gráfico para Capa de Livros e Programas**

Projeto gráfico e xilogravura da capa do livro *Plenitude*. LINDOSO, Moisés. *Plenitude*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1961.

Ilustração de capa e projeto gráfico do livro *Frauta de Barro*. In: BACELLAR, Luís. *Frauta de Barro*. Manaus: Livraria São José, 1963.

Projeto gráfico da capa do livro *Estações da Várzea*. In: FARIAS, Elson. *Estações da Várzea*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1963.

Ilustração da capa do livro *A Terra e o Homem nos Trópicos*. In: STERNBERG, Hilgard O'Reilly. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1965.

Xilogravura e projeto gráfico da capa do livro *Revendo meus Mortos*. In: CASTRO, Aristófanés. *Revendo meus Mortos*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1966.

Projeto gráfico e xilogravura para Programa do GEC – Grupo de Estudos Cinematográficos. 1º Festival Internacional de Filmes de Curta Metragem. Manaus: De 4 a 28 de janeiro de 1966.

Projeto gráfico e ilustração de capa de *Fundação de Manaus: pródomos e sequências*. In: Bittencourt, Agnello. *Fundação de Manaus: pródomos e sequências*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1969.

Programa do GEC – Grupo de Estudos Cinematográficos. Festival de Cinema Amador, Manaus, 1969. Xilogravura e projeto gráfico de Álvaro Páscoa.

Projeto gráfico e xilogravura do programa especial do Tricentenário de Manaus (1669–1969). Balé JOK da Moldávia, Teatro Amazonas, 1969.

Projeto gráfico de capa de *Terra Firme*. In: PINTO, Anthístenes. *Terra Firme*. Manaus: Casa Editora Madrugada, 1971.

Cartão de Natal personalizado, projeto gráfico e xilogravura de Álvaro Páscoa.  
Manaus, dezembro de 1977.



## **1.2 Listagem das obras de Álvaro Páscoa que constam no Caderno Iconográfico Talhas**

*A Morte Liberta o Prisioneiro.* Talha em buxo, 23 x 38cm, 1957.

Coleção Emília e António Cunha (Porto – Portugal)

*Cabeça de Cabocla.* Madeira entalhada, 34 x 19cm, 1962.

Coleção Saul Benchimol (Manaus- Brasil)

*Escadaria do Mercado.* Talha, painel em aguano, 400 x 300cm, 1974.

Coleção Saul Benchimol (Manaus- Brasil)

*A Morte de Ajuricaba.* Talha em mogno, 65 x 127cm. c.1985.

Museu do Porto de Manaus – Portobrás.

*Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse.* Talha em mogno, 127 x 65cm. 1988.

Acervo da Família Páscoa.

### **Esculturas e Relevos**

*Sem Título (Rosto Feminino).* Noz entalhada, 4 x 4 x 3cm. C.1939

Coleção Judite Marques. (Porto - Portugal)

*Dorso Nu.* Escultura em Marfim, 18 x 4 x 6cm. c.1940

Acervo da Família Páscoa.

*Crucifixo.* Escultura e entalhe em buxo, 14,5 x 9cm.c1940.

Coleção Judite Marques.(Porto - Portugal)

*Vênus.* Escultura em marfim com base em madeira, 7cm de altura, Base: 4,5 x 4,5 x 4,5cm. C.1940. Coleção Judite Marques.(Porto - Portugal)

*Cabeça de Mulher.* Escultura em marfim. Base em madeira, 7 x 9,5 x 5cm. Altura 15cm. c.1945. Acervo da Família Páscoa.

*Sem Título(Rosto Feminino).* Alto relêvo em marfim, 4 x 3cm. c.1945

Acervo da Família Páscoa.

*Cabeça de Cabocla*. Escultura em itaúba preta, 30 x 27 x 22cm. 1967.

Coleção Moacir Andrade (Manaus – Brasil)

*Mãe D'Água*. Escultura em violeta, 67cm de altura. 1967

Coleção Joaquim Marinho (Manaus – Brasil)

*Cálice e Ostensório*. Escultura em pau-rainha. Ostensório: 60 x 10 x 8cm. Cálice: 10 x 15cm. 1976. Museu do Vaticano, Roma.

*Cabeça de Índia*. Madeira esculpida, c. 1976. Coleção Saul Benchimol.

### **Xilogravuras**

*Os Lutadores*. Xilogravura, agosto de 1961. Mancha: 10 x 16cm. Coleção Particular. Publicada no «Caderno Madrugada» de *O Jornal*, Manaus, 8 de outubro de 1961.

*Clube da Madrugada*. Xilogravura, 1961. Mancha: 10 x 16cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado inicialmente no «Caderno Madrugada» de *O Jornal*, Manaus, 17 de setembro de 1961. Posteriormente foi publicada em: TUFIC, J. *O Clube da Madrugada: 30 anos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1984.

*A Adolescente Desaparecida*. Xilogravura, 1965, Mancha: 17 x 10cm. Coleção Particular. Publicada em: FARIAS, E. *Três Episódios do Rio*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1965.

*A Tragédia da Moça e o Peixe*. Xilogravura, 1965, Mancha: 17 x 10cm. Coleção Particular. Publicada em: FARIAS, E. *Três Episódios do Rio*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1965.

*Os Recém-Casados*. Xilogravura, 1965, Mancha: 17 x 10cm. Coleção Particular. Publicada em: FARIAS, E. *Três Episódios do Rio*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1965.

*Vegetação*. Xilogravura, 1965. Mancha: 16 x 10cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado em: STERNBERG, H. O. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1965.p. 13.

*Paisagem com Palafita*. Xilogravura, 1965. Mancha: 15,5 x 10cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado em: STERNBERG, H. O. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1965. p 23.

*Paisagem com Pássaros*. Xilogravura, 1965. Mancha: 16 x 10cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado em: STERNBERG, H. O. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1965. p. 33.

*Caboclo na Canoa*. Xilogravura, 1965. Mancha: 15,5 x 10cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado em: STERNBERG, H. O. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1965.p. 41.

*Cabocla*. Xilogravura, 1965. Mancha: 15,5 x 10cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado em: STERNBERG, H. O. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1965. p.59.

*Descanso na Rede*. Xilogravura, 1965. Mancha: 15,5 x 10cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado em: STERNBERG, H. O. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1965.p.69.

*Cabanos*. Xilogravura, 1965. Mancha: 10 x 16. Coleção Particular. Publicado em: REIS, Gustavo Moraes Rêgo. *A Cabanagem*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, Série «Torquato Tapajós», 1965.p.93.

*Mãe Embalando Filho*. Xilogravura, 1967, Mancha: 23 x 12 cm  
Coleção Pinacoteca do Estado do Amazonas.

*Igreja de São Sebastião*. Xilogravura, 1967, Mancha: 15 x 22cm

Coleção Pinacoteca do Estado do Amazonas.

#### Pintura

*Retrato de Moacir Andrade*. Pastel seco sobre papel, 30 x 40cm, 1966. Coleção Moacir Andrade. (Manaus – Brasil)

*As Forças Armadas e a Integração da Amazônia*(Painel do Colégio Militar de Manaus). Cerâmica colorida, 1972 .819 x 728cm.

*As Amigas*. Pastel seco sobre cartão, 1985. 30 x 42,5cm. Coleção Joaquim Marinho(Manaus – Brasil)

*O Pesadelo da Cunhantã*. Pastel sobre cartão, s.d. 34 x 35cm .Coleção Elson Farias (Manaus – Brasil)

*Sem Título (Cabocla com Busto Nu)*. Pastel seco sobre cartão, 23x 31cm, s.d. Coleção Francisco Marinho (Manaus – Brasil).

#### Desenhos e Esboços

*Evangelista*. Grafite sobre papel, 1941. 20 x 15,5cm  
Coleção Emília e António Cunha (Porto – Portugal)

*Sem Título (Figura Feminina)*. Nanquim sobre cartão, 1956. 17,5 x 15cm.  
Coleção Emília e António Cunha (Porto – Portugal)

*Sem Título (Carregadoras de Areia em Espinho)*. Naquim sobre papel, 19 x 28,5cm. 1958. Coleção Augusto Marinho da Mota (Espinho - Portugal)

*Rosto de Cabocla*. Nanquim sobre papel, c.1967. 21,5 x 31,5cm.  
Acervo da Família Páscoa

*Palmeira*. Nanquim sobre papel, 1967. Mancha: 13,5 x 9cm.

Coleção Particular. Bico de Pena publicado no Atlas Comercial de Manaus, 1967.

*Caboclo*. Nanquim sobre papel, 1967. Mancha:13,5 x 15cm.

Coleção Particular. Bico de Pena publicado no Atlas Comercial de Manaus, 1967.

*Jacaré*. Nanquim sobre papel, 1967. Mancha:13 x 13cm.

Coleção Particular. Bico de Pena publicado no Atlas Comercial de Manaus, 1967.

*Cena de Pesca*. Nanquim sobre papel, 1967. Mancha:11,5 x 12cm.

Coleção Particular. Bico de Pena publicado no Atlas Comercial de Manaus, 1967.

*Caboclos Pescando*. Nanquim sobre papel, 1967. Mancha:12,5 x 15cm.

Coleção Particular. Bico de Pena publicado no Atlas Comercial de Manaus, 1967.

*Madeiras*. Nanquim sobre papel, 1967. Mancha:10,5 x 15cm.

Coleção Particular. Bico de Pena publicado no Atlas Comercial de Manaus, 1967.

*Paisagem*. Nanquim sobre papel, 1967. Mancha:14,5 x 15cm.

Coleção Particular. Bico de Pena publicado no Atlas Comercial de Manaus, 1967.

*Rosto de Cabocla*. Sanguínea sobre papel, 1970. 24 x 33,5cm.

Acervo da Família Páscoa

*Ajuricaba*. Bico de pena sobre papel. Publicado em: FARIAS, E. *Imagens*. Manaus: Conquista, 1976.p.61.

Concepção livre sobre gravura em *Voyage au Brésil de Mme e M. Agassiz*. Bico de pena sobre papel. Publicado em: FARIAS, E. *Imagens*. Manaus: Conquista, 1976.p.73.

*A Primeira Folha*. Bico de pena sobre papel, 1984. Coleção Particular. Publicado em: GASPARD, J. *Cantos do Acaso*. Manaus: EDUA, 1984.

Estudo de cabeças de cavalo nº2 para talha *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*

Grafite sobre papel sulfite, 21,5 x 31,5cm, c.1985.Acervo Família Páscoa.

### **Projeto Gráfico para Capa de Livros e Programas**

Projeto gráfico da capa do livro *Estações da Várzea*. In: FARIAS, Elson. *Estações da Várzea*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1963.

Xilogravura e projeto gráfico da capa do livro *Revendendo meus Mortos*. In: CASTRO, Aristófanes.*Revendendo meus Mortos*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1966.

### **Imagens do Artista**

Álvaro Páscoa em março de 1969. Foto de Manoel Borges. Acervo da Família Páscoa.

Álvaro Páscoa aos 13 anos, em 1933. Acervo da Família Páscoa.

Álvaro e sua irmã Celeste, em julho de 1933 em Espinho. Acervo da Família Páscoa.

Álvaro Páscoa em Espinho, 1941. Acervo da Família Páscoa.

Grupo de Teatro da Escola Comercial Raul Dória no Porto. C.1943-44. Foto do Acervo da Família Páscoa.

Salão Aberto de Artes, realizado na quadra de esportes do SESC em 1976. Da esquerda para a direita, o organizador e curador Álvaro Páscoa, o Superintendente da Fundação Cultural do Amazonas na época, Joaquim Marinho e o artista plástico e assistente da montagem Zeca Nazaré. Foto do Acervo da Família Páscoa.

Álvaro Páscoa esculpindo o busto de Agnello Bittencourt em seu ateliê em dezembro de 1976. Foto do Acervo da Família Páscoa.

Álvaro Páscoa, Porto, 1940. Foto do Acervo da Família Páscoa.

Álvaro Páscoa em seu ateliê esculpindo. Manaus, c. 1966. Foto do Acervo da Família Páscoa.

Reunião de membros do Clube da Madrugada na residência do poeta Sebastião Norões. Da esquerda para a direita: Álvaro Páscoa, o pintor Afrânio Castro, o poeta Elson Farias, Sebastião Norões e Edison Farias. C. 1963. Foto do Acervo da Família Páscoa.

**1.3. Obras de Alunos de Álvaro Páscoa, que constam no caderno iconográfico  
(organizados por ordem alfabética - sobrenome)**

Getúlio Alho

*Chavascal*, capa para o livro homônimo de Anthístenes Pinto (Rio de Janeiro, Leitura, 1965)

Pintura (original perdido)

Getúlio Alho

*Lucila*, s.d.

Xilogravura. 9,5 x 11,5 cm. Coleção do Artista (São Carlos – Brasil)

Hahnemann Bacellar

*Canoa com Japá*, 1964

Óleo sobre tela, 71 x 60cm. Acervo da Família Páscoa

Hahnemann Bacellar

*As Lavadeiras*, 1965

Óleo sobre tela, 77 x 94cm. Acervo da Família Páscoa

Hahnemann Bacellar

*Detalhe de Retrato de D. Maria dos Anjos Páscoa*, 1965.

Óleo sobre tela, 71 x 95cm. Acervo da Família Páscoa

Hahnemann Bacellar

*Sem título (Mãe do Morro)*, 1966

Óleo sobre tela, 94 x 78cm, Coleção Joaquim Marinho

Hahnemann Bacelar

*Menina*. 1967.

Guache sobre cartão, 21,5 x 15,5cm. Acervo da Família Páscoa.

Hahnemann Bacellar



*Miséria*, 1968

Óleo sobre tela, 93 x 133cm. Coleção Pinacoteca do Estado do Amazonas

Hahnemann Bacellar

*Mulheres*, c.1968.

Óleo sobre tela, 76 x 55cm. Coleção Pinacoteca do Estado do Amazonas

Hahnemann Bacelar

*Cena de Costumes 2 – (Caboclas e menino)*

Nanquim sobre cartão, 16,5 x 24cm. S.d

Acervo da Família Páscoa

Manoel Borges

*Retrato de Álvaro Páscoa (I)*, 1968.

Grafite sobre tela, 34 x 57cm. Acervo da Família Páscoa

Manoel Borges

*Retrato de Álvaro Páscoa (II)*, 1968

Grafite sobre papel, 45 x 57cm. Acervo da Família Páscoa

Manoel Borges

*Retrato de Álvaro Páscoa*, 1969.

Grafite sobre cartão, 27,5 x 36cm. Acervo da Família Páscoa.

Manoel Borges

*Nu Feminino*, 1970.

Grafite sobre papel, 31,5 x 21,5cm. Acervo da Família Páscoa.

Manoel Borges

*Cabocla*, 1985.

Aquarela sobre papel, 51 x 43cm. Coleção Pinacoteca do Estado do Amazonas

Manoel Borges

*Perfil Masculino, s.d*

Carvão sobre papel, 23 x 22cm. Acervo da Família Páscoa

Manoel Borges

*Estudo, s.d*

Sanguínea sobre cartão, 22 x 29cm. Acervo da Família Páscoa.

Manoel Borges

*Rosto Feminino, S. d.*

Carvão sobre papel, 30 x 24cm, Acervo da Família Páscoa.

Jair Jacqmont Cantanhede

*Vegetação e Água, 1990*

Acrílica sobre tela, 100 x 150cm. Coleção particular

Jair Jacqmont Cantanhede

*Lago, 1989*

Óleo sobre tela, 92 x 220cm. Coleção Particular

Thyrso Muñoz

*Sem Título, 1992*

Bico de pena, 20x28,5cm. Coleção do artista

Thyrso Muñoz

*Sem Título, 2003*

Óleo sobre tela, 100x70cm. Coleção do artista

Thyrso Muñoz

*Sem Título, 2003*

Óleo sobre tela, 50x60cm. Coleção do artista

Van Pereira

*Sem Título, 1974*

Guache sobre madeira. Coleção Pinacoteca do Estado do Amazonas

Van Pereira

*Paisagem*, 1985

Nanquim sobre papel. Coleção Pinacoteca do Estado do Amazonas

Sebastião Rodrigues

*Sem Título*, 1981

Óleo sobre duratex, 61 x 87cm. Coleção Pinacoteca do Estado do Amazonas

Enéas Valle

*Revolução*, 1977

Nanquim sobre papel, 44x36cm. Coleção Particular

## 2. Caderno Iconográfico

### 2.1. Obras do Artista

#### Talhas



*A Morte Liberta o Prisioneiro.* Talha em buxo, 23 x 38cm, 1957. Coleção Emília e António Cunha (Porto - Portugal)



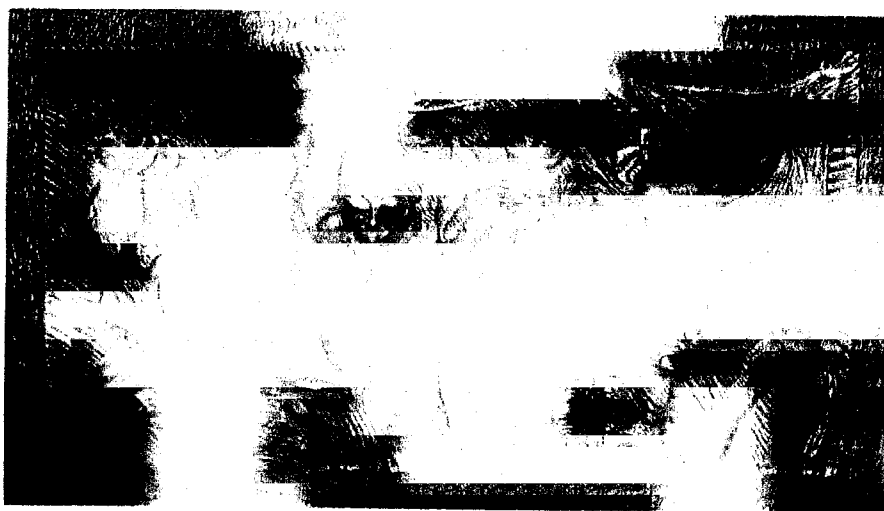
Detalhe de *Escadaria do Mercado.* Talha, painel em aguano, 400 x 300cm, 1974. Coleção Saul Benchimol (Manaus- Brasil)



*Cabeça de Cabocla.* Madeira entalhada, 34 x 19cm, 1962. Coleção Saul Benchimol (Manaus- Brasil)



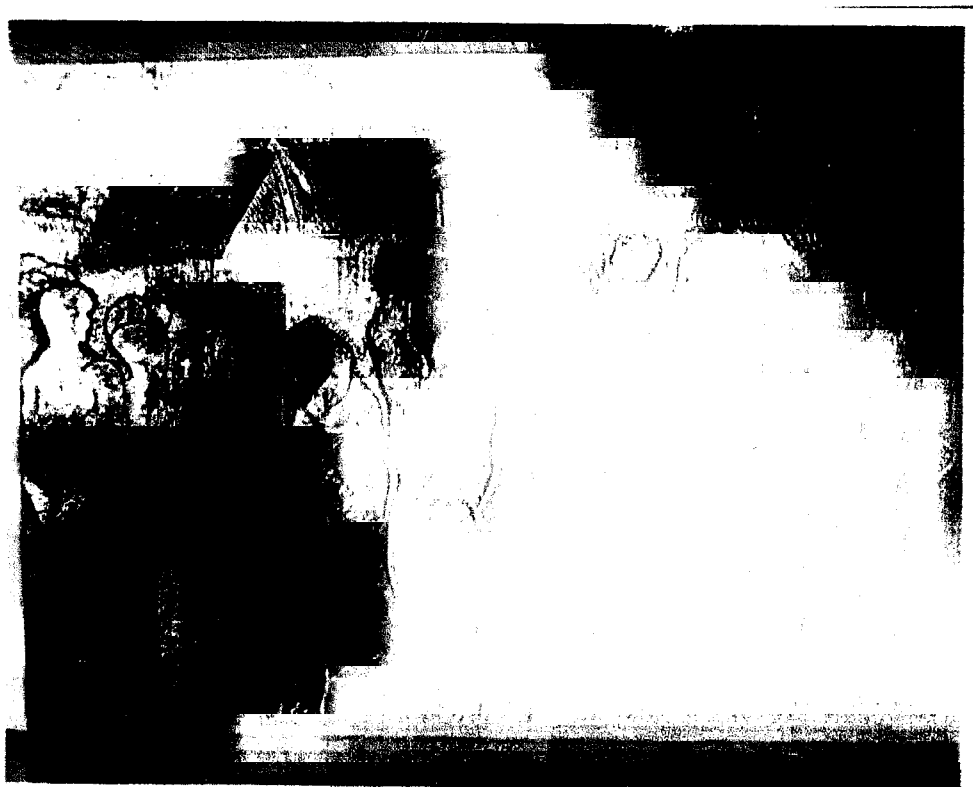
*A Morte de Ajuricaba.* Talha em mogno, 65 x 127cm. c.1985. Museu do Porto de Manaus - Portobrás.



*Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse.* Talha em mogno, 127 x 65cm. 1988. Acervo da Família Páscoa.

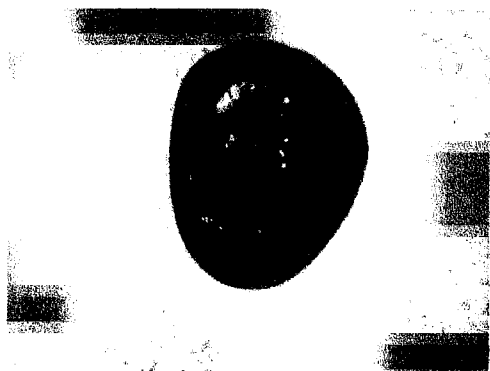


Detalhe de *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*. Talha em mogno, 127 x 65cm. 1988. Acervo da Família Páscoa.



*Escadaria do Mercado*. Talha, painel em aguano, 400 x 300cm, 1974. Coleção Saul Benchimol (Manaus- Brasil)

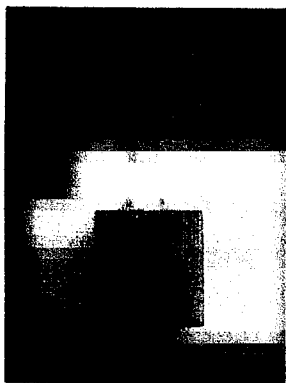
## Esculturas e Relevos



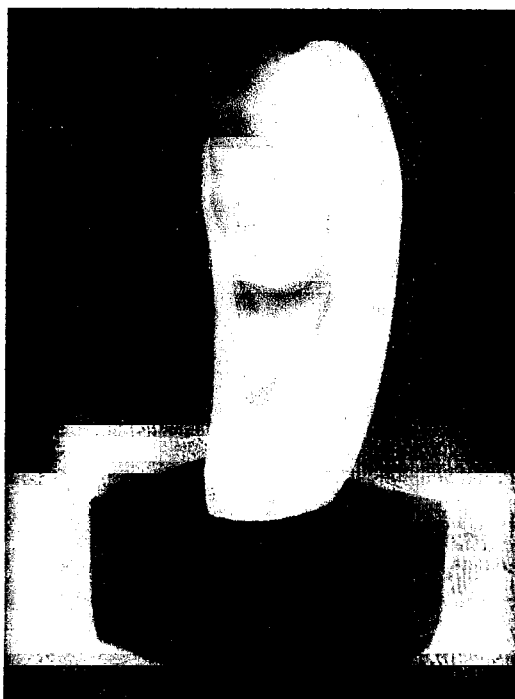
*Sem Título (Rosto Feminino)*. Noz entalhada, 4 x 4 x 3cm. C.1939. Coleção Judite Marques. (Porto - Portugal)



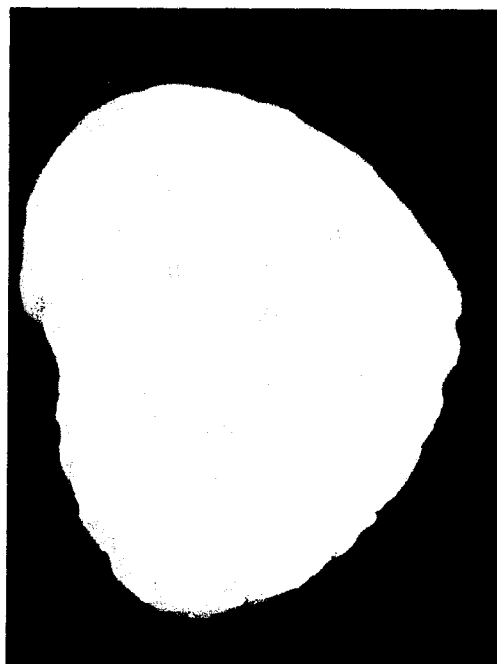
*Crucifixo*. Escultura e entalhe em buxo, 14,5 x 9cm. c.1940. Coleção Judite Marques. (Porto - Portugal)



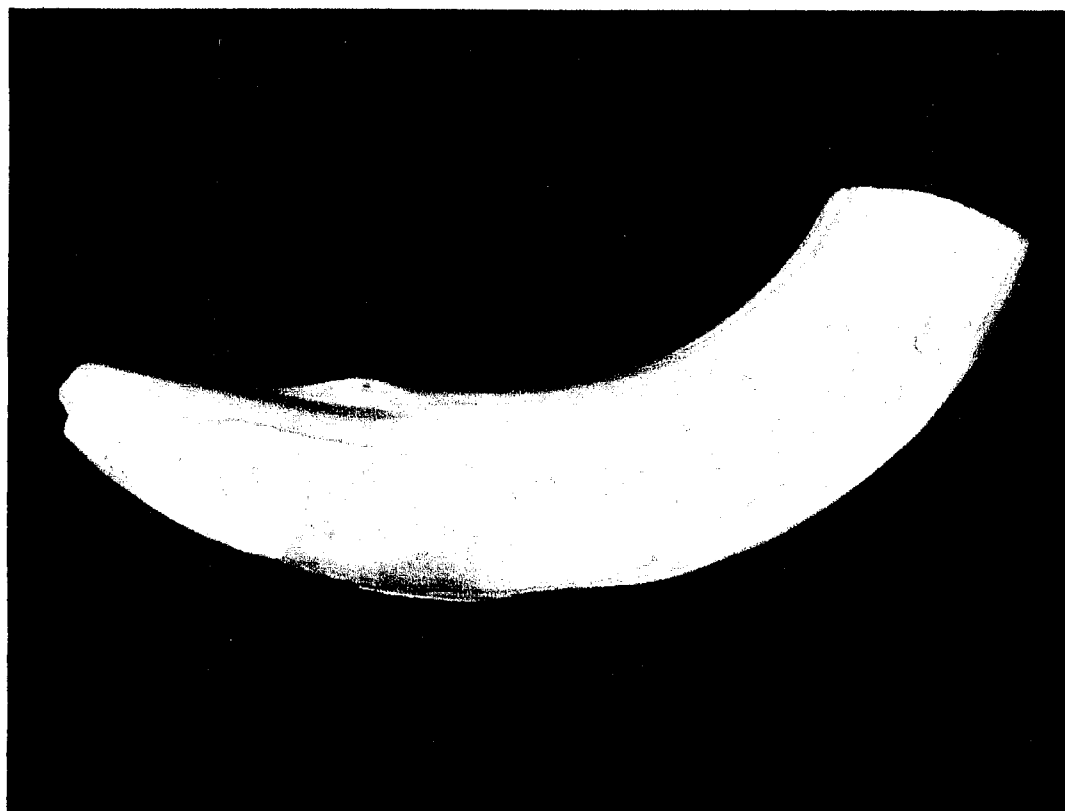
*Vênus*. Escultura em marfim com base em madeira, 7cm de altura, Base: 4,5 x 4,5 x 4,5cm. C.1940. Coleção Judite Marques. (Porto - Portugal)



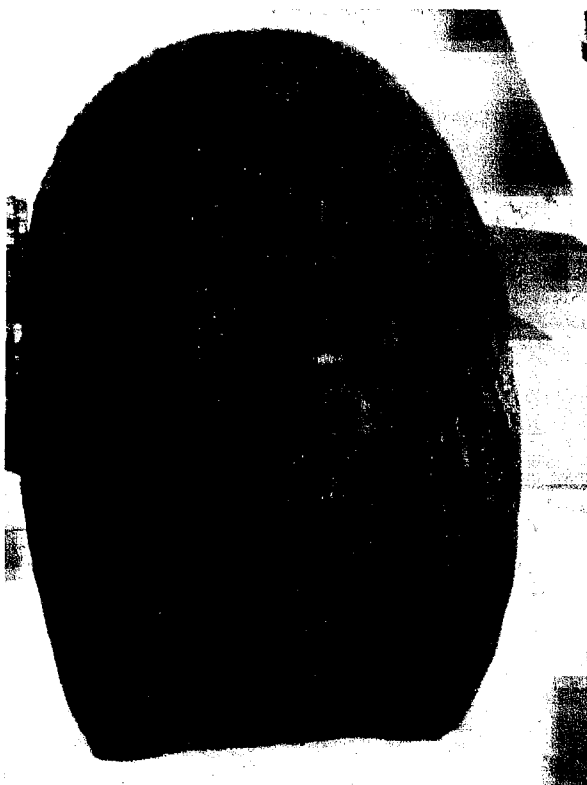
*Cabeça de Mulher*. Escultura em marfim. Base em madeira, 7 x 9,5 x 5cm. Altura 15cm. c.1945. Acervo da Família Páscoa.



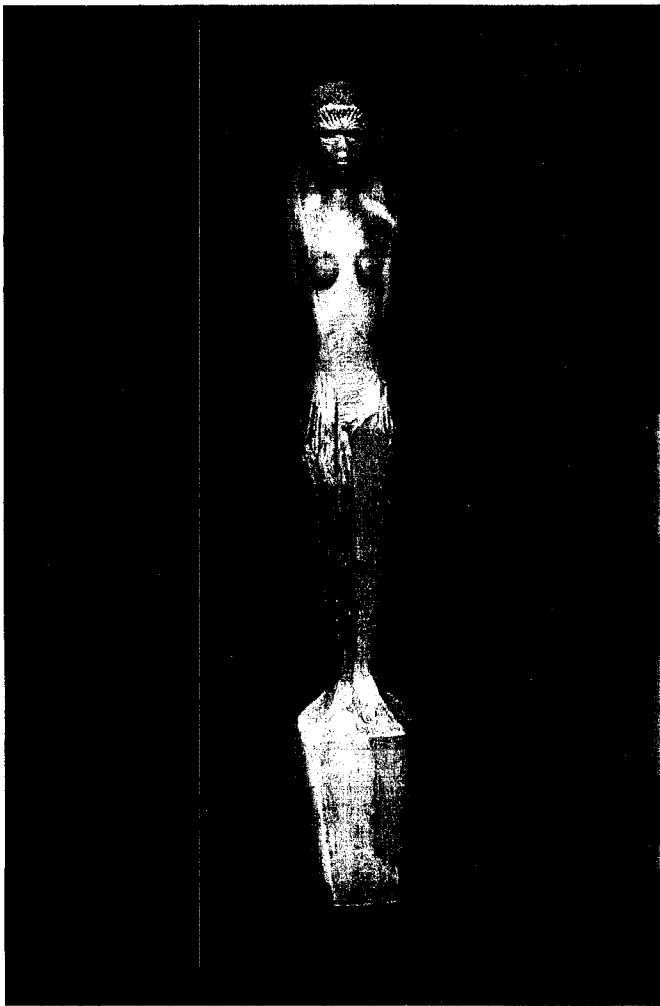
*Sem Título (Rosto Feminino)*. Alto relêvo em marfim, 4 x 3cm. c.1945. Acervo da Família Páscoa.



*Dorso Nu.* Escultura em Marfim, 18 x 4 x 6cm. c.1940  
Acervo da Família Páscoa.



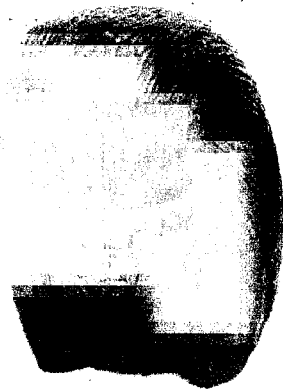
*Cabeça de Cabocla.* Escultura em itaúba preta,  
30 x 27 x 22cm. 1967. Coleção Moacir Andrade  
(Manaus - Brasil)



*Mãe D'Água.* Escultura em violeta, 67cm de altura. 1967. Coleção Joaquim Marinho (Manaus – Brasil)



*Cálice e Ostensório.* Escultura em pau-rainha. Ostensório: 60 x 10 x 8cm. Cálice: 10 x 15cm. 1976. Museu do Vaticano, Roma.



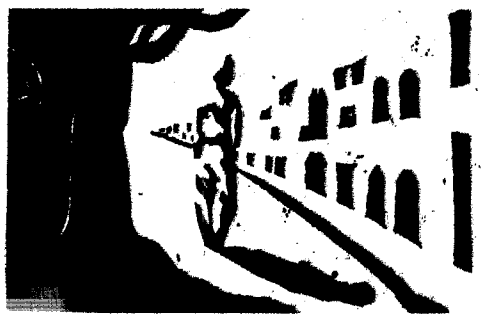
*Cabeça de Índia.* Madeira esculpida, c. 1976. Coleção Saul Benchimol.



## Xilogravuras



*Os Lutadores.* Xilogravura, agosto de 1961. Mancha: 10 x 16cm. Coleção Particular. Publicada no «Caderno Madrugada» de *O Jornal*, Manaus, 8 de outubro de 1961.



*Clube da Madrugada.* Xilogravura, 1961. Mancha: 10 x 16cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado inicialmente no «Caderno Madrugada» de *O Jornal*, Manaus, 17 de setembro de 1961. Posteriormente foi publicada em: TUFIC, J. *O Clube da Madrugada: 30 anos.* Manaus: Imprensa Oficial, 1984.



*A Adolescente Desaparecida.* Xilogravura, 1965, Mancha: 17 x 10cm. Coleção Particular. Publicada em: FARIAS, E. *Três Episódios do Rio.* Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1965.



*A Tragédia da Moça e o Peixe.* Xilogravura, 1965, Mancha: 17 x 10cm. Coleção Particular. Publicada em: FARIAS, E. *Três Episódios do Rio.* Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1965.



*Os Recém-Casados.* Xilogravura, 1965, Mancha: 17 x 10cm. Coleção Particular. Publicada em: FARIAS, E. *Três Episódios do Rio.* Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1965.



*Igreja de São Sebastião.* Xilogravura, 1967, Mancha: 15 x 22cm. Coleção Pinacoteca do Estado do Amazonas.



*Vegetação*. Xilogravura, 1965. Mancha: 16 x 10cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado em: STERNBERG, H. O. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1965.p. 13.



*Paisagem com Pássaros*. Xilogravura, 1965. Mancha: 16 x 10cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado em: STERNBERG, H. O. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1965. p. 33.



*Paisagem com Palafita*. Xilogravura, 1965. Mancha: 15,5 x 10cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado em: STERNBERG, H. O. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1965. p. 23.



*Caboclo na Canoa*. Xilogravura, 1965. Mancha: 15,5 x 10cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado em: STERNBERG, H. O. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1965.p. 41.



*Cabocla*. Xilogravura, 1965. Mancha: 15,5 x 10cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado em: STERNBERG, H. O. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1965. p.59.



*Cabanos*. Xilogravura, 1965. Mancha: 10 x 16. Coleção Particular. Publicado em: REIS, Gustavo Moraes Régio. *A Cabanagem*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, Série «Torquato Tapajós», 1965.p.93.

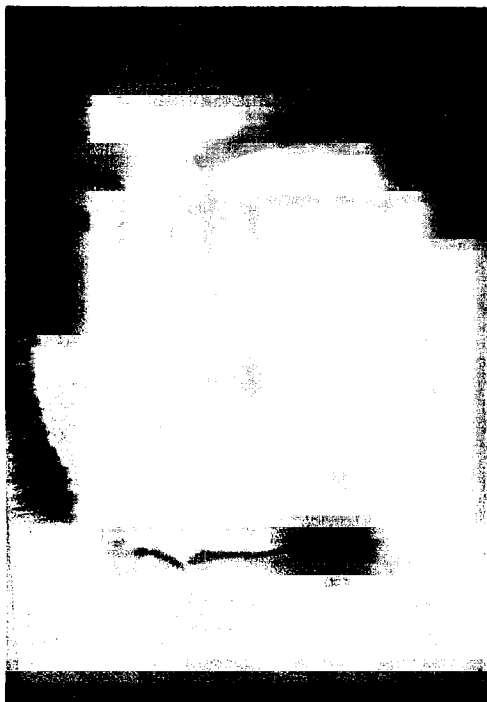


*Descanso na Rede*. Xilogravura, 1965. Mancha: 15,5 x 10cm. Acervo da Família Páscoa. Publicado em: STERNBERG, H. O. *A Terra e o Homem nos Trópicos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1965.p.69.

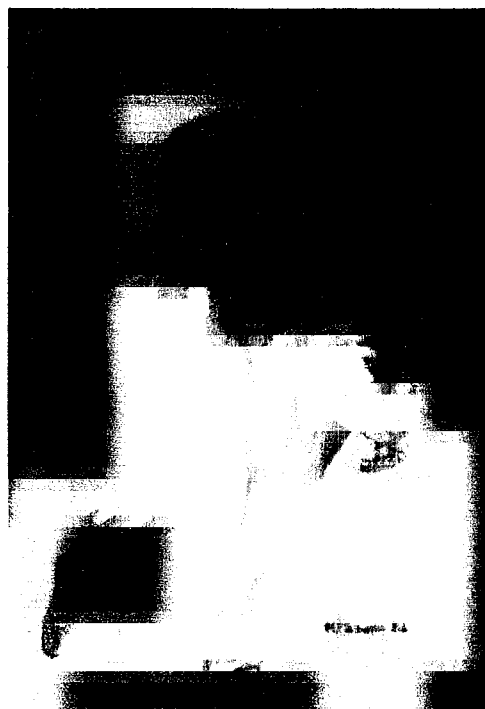


*Mãe Embalando Filho*. Xilogravura, 1967, Mancha: 23 x 12 cm. Coleção Pinacoteca do Estado do Amazonas.

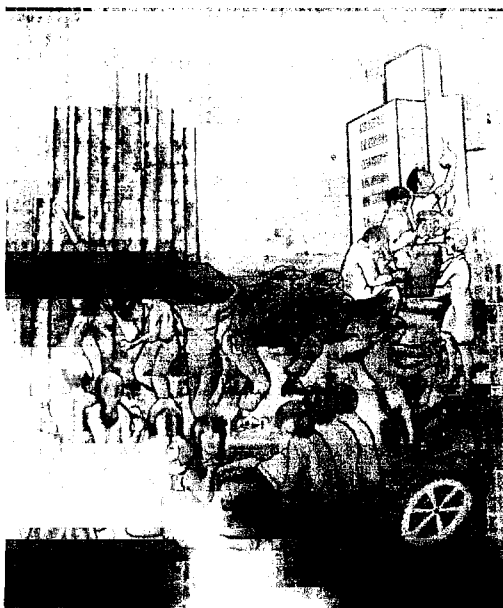
## Pinturas



*Retrato de Moacir Andrade.* Pastel seco sobre papel, 30 x 40cm, 1966. Coleção Moacir Andrade. (Manaus – Brasil)



*As Amigas.* Pastel seco sobre cartão, 1985. 30 x 42,5cm. Coleção Joaquim Marinho (Manaus – Brasil)



*As Forças Armadas e a Integração da Amazônia* (Painel do Colégio Militar de Manaus). Cerâmica colorida, 1972. 819 x 728cm.

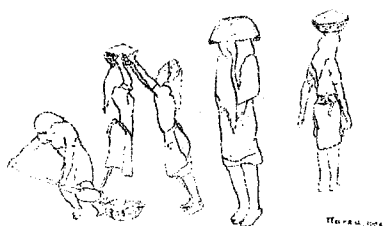


*O Pesadelo da Cunhantã.* Pastel sobre cartão, s.d. 34 x 35cm. Coleção Elson Farias (Manaus – Brasil)



*Sem Título (Cabocla com Busto Nu)*. Pastel seco sobre cartão, 23x 31cm, s.d.  
Coleção Francisco Marinho (Manaus – Brasil).

## Desenhos e Esboços



*Sem Título (Carregadoras de Areia em Espinho).*  
Naquim sobre papel, 19 x 28,5cm. 1958. Coleção  
Augusto Marinho da Mota (Espinho - Portugal)



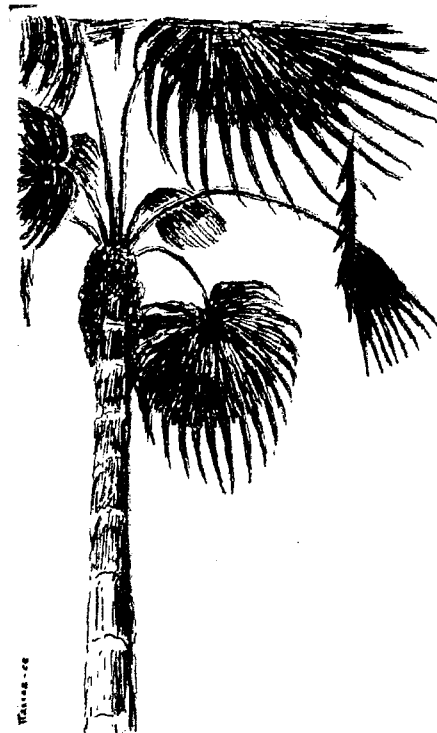
*Ajuricaba.* Bico de pena sobre papel. Publicado em:  
FARIAS, E. *Imagens.* Manaus: Conquista, 1976.p.61.



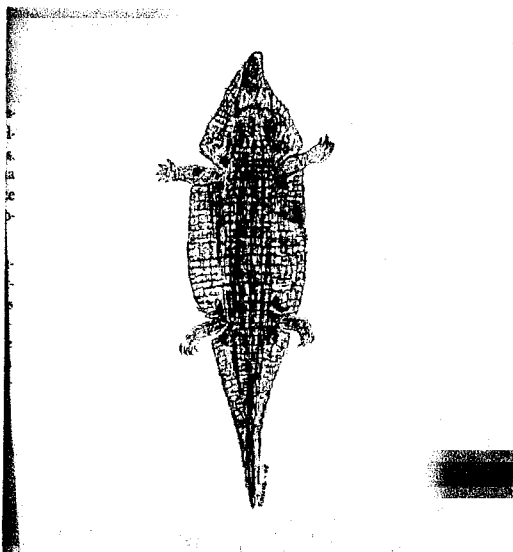
*Rosto de Cabocla.* Nanquim sobre papel, c.1967. 21,5  
x31,5cm. Acervo da Família Páscoa



*Rosto de Cabocla.* Sanguínea sobre papel, 1970. 24 x  
33,5cm. Acervo da Família Páscoa



*Palmeira.* Nanquim sobre papel, 1967. Mancha: 13,5 x  
9cm. Coleção Particular. Bico de Pena publicado no  
Atlas Comercial de Manaus, 1967.



*Jacaré.* Nanquim sobre papel, 1967. Mancha: 13 x 13cm. Coleção Particular. Bico de Pena publicado no Atlas Comercial de Manaus, 1967.



*Caboclos Pescando.* Nanquim sobre papel, 1967. Mancha: 12,5 x 15cm. Coleção Particular. Bico de Pena publicado no Atlas Comercial de Manaus, 1967.



*Cena de Pesca.* Nanquim sobre papel, 1967. Mancha: 11,5 x 12cm. Coleção Particular. Bico de Pena publicado no Atlas Comercial de Manaus, 1967.



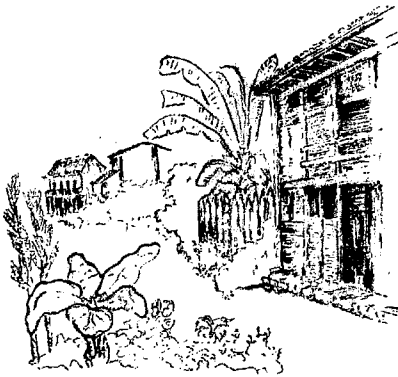
*Caboclo.* Nanquim sobre papel, 1967. Mancha: 13,5 x 15cm. Coleção Particular. Bico de Pena publicado no Atlas Comercial de Manaus, 1967.



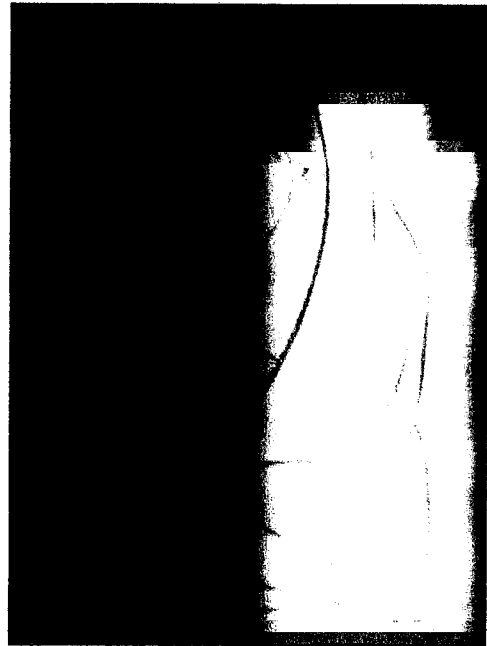
*Madeiras.* Nanquim sobre papel, 1967. Mancha: 10,5 x 15cm. Coleção Particular. Bico de Pena publicado no Atlas Comercial de Manaus, 1967.



*Paisagem.* Nanquim sobre papel, 1967. Mancha: 14,5 x 15cm. Coleção Particular. Bico de Pena publicado no Atlas Comercial de Manaus, 1967.



Concepção livre sobre gravura em *Voyage au Brésil de Mme e M. Agassiz*. Bico de pena sobre papel. Publicado em: FARIAS, E. *Imagens*. Manaus: Conquista, 1976.p.73.



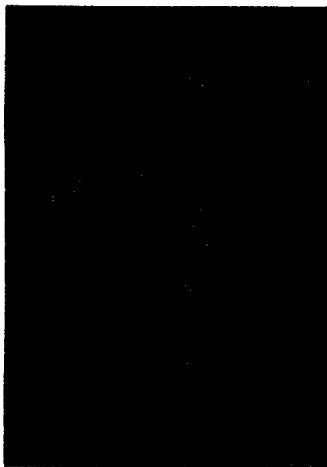
*Sem Título (Figura Feminina)*. Nanquim sobre cartão, 1956. 17,5 x 15cm. Coleção Emília e António Cunha (Porto - Portugal)



*A Primeira Folha*. Bico de pena sobre papel, 1984. Coleção Particular. Publicado em: GASPAS, J. *Cantos do Acaso*. Manaus: EDUA, 1984.



Estudo de cabeças de cavalo nº2 para talha *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*. Grafite sobre papel sulfite, 21,5 x 31,5cm, c.1985. Acervo Família Páscoa.



*Evangelista*. Grafite sobre papel, 1941. 20 x 15,5cm Coleção Emília e António Cunha (Porto - Portugal)



## Projeto Gráfico para Capa de Livros e Programas



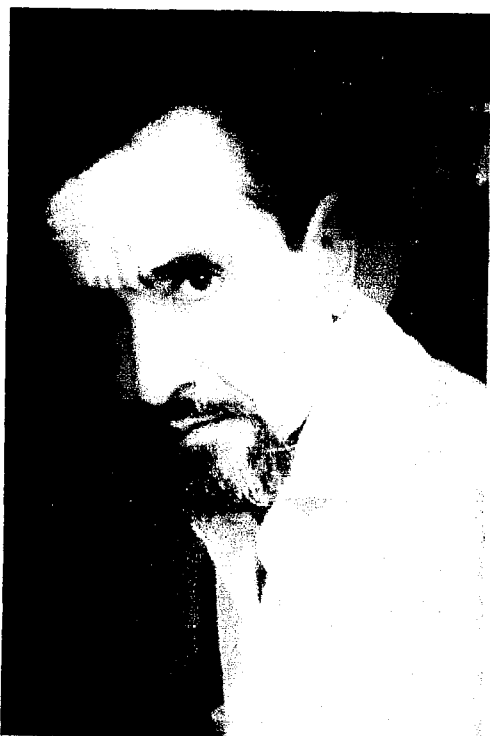
Projeto gráfico da capa do livro *Estações da Várzea*.

In: FARIAS, Elson. *Estações da Várzea*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1963.



Xilogravura e projeto gráfico da capa do livro *Revendo meus Mortos*. In: CASTRO, Aristófanes. *Revendo meus Mortos*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1966.

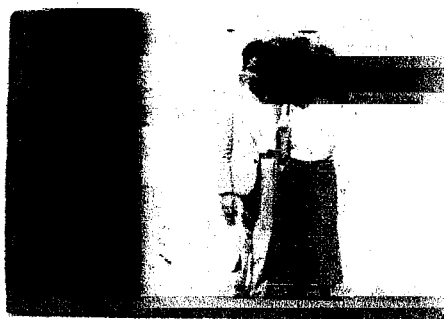
## Imagens do Artista



Álvaro Páscoa em março de 1969. Foto de Manoel Borges. Acervo da Família Páscoa.



Álvaro Páscoa aos 13 anos, em 1933. Acervo da Família Páscoa.



Álvaro e sua irmã Celeste, em julho de 1933 em Espinho. Acervo da Família Páscoa.



Álvaro Páscoa em Espinho, 1941. Acervo da Família Páscoa.



Grupo de Teatro da Escola Comercial Raul Dória no Porto. C.1943-44. Foto do Acervo da Família Páscoa.



Alvaro Páscoa, Porto, 1940. Foto do Acervo da Família Páscoa.



Alvaro Páscoa em seu ateliê esculpindo. Manaus, c. 1966. Foto do Acervo da Família Páscoa.



Reunião de membros do Clube da Madrugada na residência do poeta Sebastião Norões. Da esquerda para a direita: Alvaro Páscoa, o pintor Afrânio Castro, o poeta Elson Farias, Sebastião Norões e Edison Farias. C. 1963. Foto do Acervo da Família Páscoa.



Alvaro Páscoa esculpindo o busto de Agnello Bittencourt em seu ateliê em dezembro de 1976. Foto do Acervo da Família Páscoa.



Salão Aberto de Artes, realizado na quadra de esportes do SESC em 1976. Da esquerda para a direita, o organizador e curador Alvaro Páscoa, o Superintendente da Fundação Cultural do Amazonas na época, Joaquim Marinho e o artista plástico e assistente da montagem Zeca Nazaré. Foto do Acervo da Família Páscoa.

## 2.2. Obras de Alunos



Getúlio Alho  
*Chavascal*, capa para o livro homônimo de  
Anthístenes Pinto (Rio de Janeiro, Leitura, 1965)  
Pintura (original perdido).



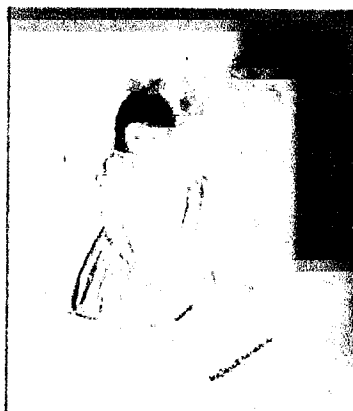
Getúlio Alho  
*Lucila*, s.d. Xilogravura. 9,5 x 11,5 cm. Coleção  
do Artista (São Carlos – Brasil)



Hahnemann Bacellar  
*Canoa com Japá*, 1964  
Óleo sobre tela, 71 x 60cm. Acervo da Família  
Páscoa



Hahnemann Bacellar  
*As Lavadeiras*, 1965. Óleo sobre tela, 77 x  
94cm. Acervo da Família Páscoa



Hahnemann Bacellar  
*Menina*, 1967. Guache sobre cartão, 21,5 x  
15,5cm. Acervo da Família Páscoa.



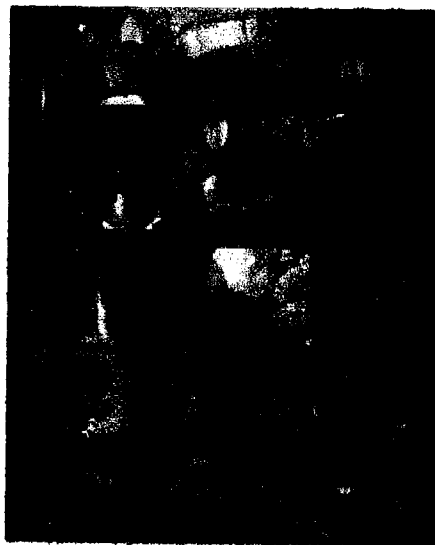
Hahnemann Bacellar  
*Sem título (Mãe do Morro)*, 1966  
Óleo sobre tela, 94 x 78cm, Coleção Joaquim  
Marinho



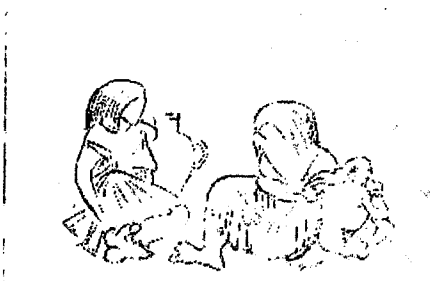
Hahnemann Bacellar  
*Miséria*, 1968  
Óleo sobre tela, 93 x 133cm. Coleção Pinacoteca  
do Estado do Amazonas



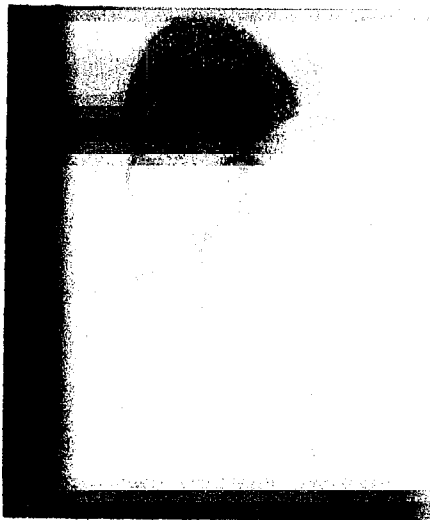
Hahnemann Bacellar  
Detalhe de *Retrato de D. Maria dos Anjos  
Páscoa*, 1965.  
Óleo sobre tela, 71 x 95cm. Acervo da Família  
Páscoa



Hahnemann Bacellar  
*Mulheres*, c.1968.  
Óleo sobre tela, 76 x 55cm. Coleção Pinacoteca  
do Estado do Amazonas



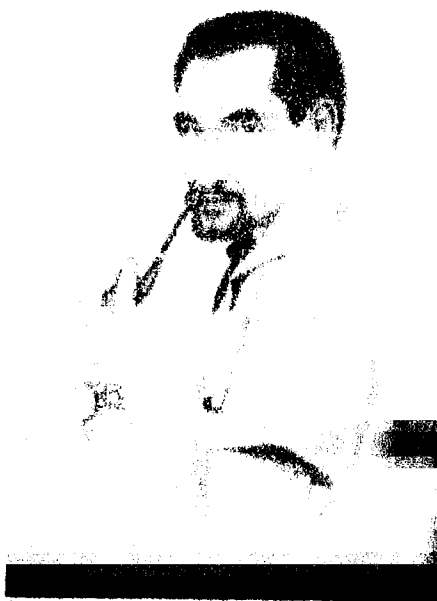
Hahnemann Bacellar  
*Cena de Costumes 2 - (Caboclas e menino)*  
Nanquim sobre cartão, 15,5 x 21,5cm. S.d.  
Acervo da Família Páscoa



Manoel Borges  
*Retrato de Alvaro Páscoa (I)*, 1968.  
Grafite sobre tela, 34 x 57cm. Acervo da Família Páscoa



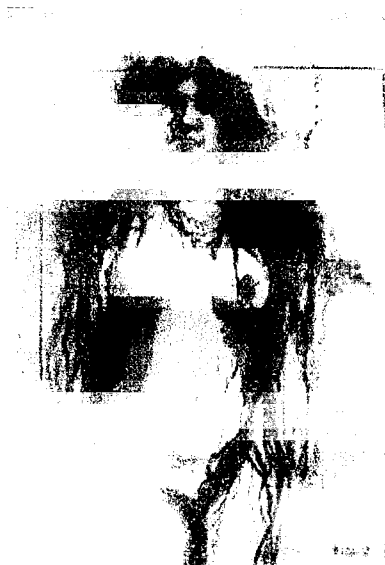
Manoel Borges  
*Retrato de Alvaro Páscoa*, 1969.  
Grafite sobre cartão, 27,5 x 36cm. Acervo da Família Páscoa.



Manoel Borges  
*Retrato de Alvaro Páscoa (II)*, 1968  
Grafite sobre papel, 45 x 57cm. Acervo da Família Páscoa



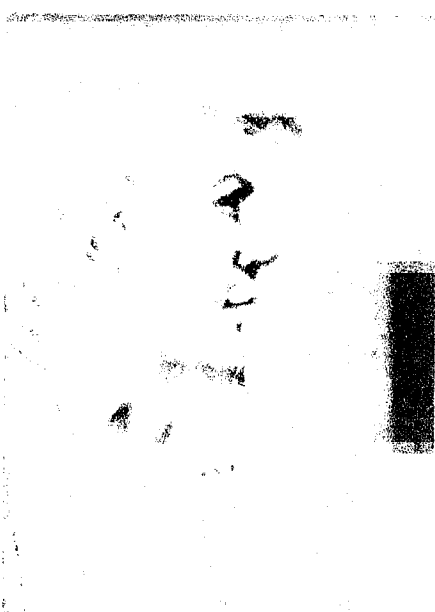
Manoel Borges  
*Nu feminino*, 1970.  
Grafite sobre papel, 31,5 x 21,5cm. Acervo da Família Páscoa.



Manoel Borges  
*Cabocla*, 1985.  
Aquarela sobre papel, 51 x 43cm. Coleção  
Pinacoteca do Estado do Amazonas



Manoel Borges  
*Estudo*, s.d  
Sanguinea sobre cartão, 22 x 29cm. Acervo da  
Família Páscoa.



Manoel Borges  
*Perfil Masculino*, s.d  
Carvão sobre papel, 23 x 22cm. Acervo da  
Família Páscoa



Manoel Borges  
*Rosto feminino*, S. d.  
Carvão sobre papel, 30 x 24cm, Acervo da  
Família Páscoa.



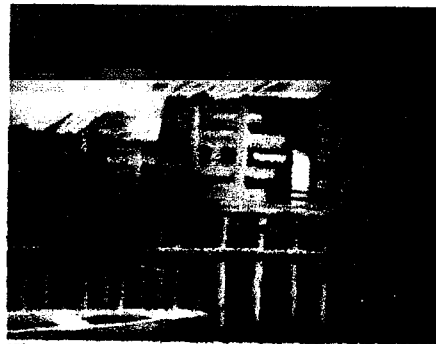
Jair Jacqmont Cantanhede  
*Vegetação e Água*, 1990  
Acrílica sobre tela, 100 x 150cm. Coleção particular



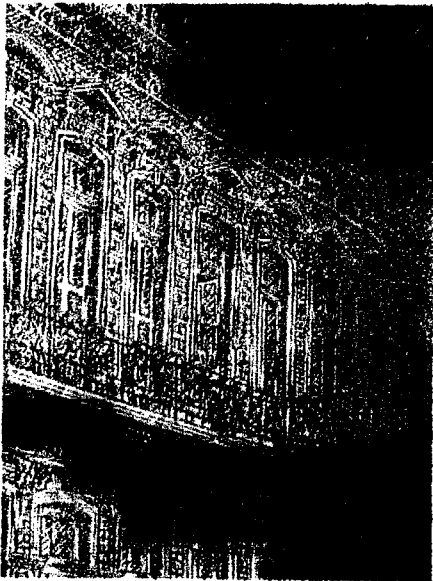
Thyrso Muñoz  
*Sem título*, 2003  
Óleo sobre tela, 100x70cm  
Coleção do artista



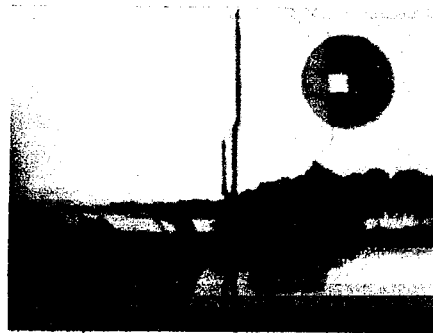
Jair Jacqmont Cantanhede  
*Lago*, 1989  
Óleo sobre tela, 92 x 220cm. Coleção Particular



Thyrso Muñoz  
*Sem título*, 2003  
Óleo sobre tela, 50x60cm  
Coleção do artista



Thyrso Muñoz  
*Sem título*, 1992  
Bico de pena, 20x28,5cm  
Coleção do artista



Van Pereira  
*Paisagem*, 1985  
Nanquin sobre papel. Coleção Pinacoteca do Estado do Amazonas





Van Pereira  
*Sem Título*, 1974  
Guache sobre madeira. Coleção Pinacoteca do  
Estado do Amazonas



Enéas Valle  
*Revolução*, 1977. Nanquim sobre papel, 44x36cm  
Coleção Particular



Sebastião Rodrigues  
*Sem Título*, 1981  
Óleo sobre duratex, 61 x 87cm  
Coleção Pinacoteca do Estado do Amazonas