



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – UFC
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL

ANDERSON DE SOUSA SILVA

**O SALÃO DE ABRIL EM DOIS MOMENTOS: SOCIEDADE CEARENSE DE
ARTES PLÁSTICAS (SCAP) E PREFEITURA MUNICIPAL DE FORTALEZA**
(1944 – 1970)

FORTALEZA

2015

ANDERSON DE SOUSA SILVA

**O SALÃO DE ABRIL EM DOIS MOMENTOS: SOCIEDADE CEARENSE DE
ARTES PLÁSTICAS (SCAP) E PREFEITURA MUNICIPAL DE FORTALEZA
(1944 – 1970).**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em História. Área de concentração: História Social.

Orientadora: Dra. Ana Amélia de Moura Cavalcante de Melo.

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

S578s

Silva, Anderson de Sousa.

O Salão de Abril em dois momentos : Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) e Prefeitura Municipal de Fortaleza (1944 – 1970) / Anderson de Sousa Silva. – 2015.
158 f. : il. color., enc. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza, 2015.

Área de Concentração: História social.

Orientação: Profa. Dra. Ana Amélia de Moura Cavalcante de Melo.

1.Arte – Política governamental – Fortaleza(CE) – 1944–1970. 2.Fortaleza(CE) – Política cultural – 1944–1970. 3.Salão de Abril. 4.Sociedade Cearense de Artes Plásticas. 5.Fortaleza(CE).Prefeitura.

I. Título.

CDD 709.81310904

ANDERSON DE SOUSA SILVA

**O SALÃO DE ABRIL EM DOIS MOMENTOS: SOCIEDADE CEARENSE DE
ARTES PLÁSTICAS (SCAP) E PREFEITURA MUNICIPAL DE FORTALEZA
(1944-1970)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História Social.

Aprovada em: 28/08/2015

BANCA EXAMINADORA:



Prof^ª Dra. Ana Amélia de Moura Cavalcante de Melo (orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Júnior
Universidade de São Paulo (USP)



Prof^ª Dra. Irenísia Torres de Oliveira
Universidade Federal do Ceará (UFC)



Prof. Dr. Antônio Gilberto Ramos Nogueira (Suplente)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, em primeiro lugar, pelo dom da vida e pelo conforto espiritual.

A minha família pelo carinho e o incentivo de sempre. Em especial a minha mãe Terezinha de Sousa, pelo seu amor e por se fazer sempre presente em minha vida.

Ao conselho Nacional do Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão da bolsa de pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História da UFC: Almir Leal de Oliveira, pela leitura e crítica rigorosa do projeto de pesquisa; às professoras Kenia Sousa Rios e Ana Rita Fonteles Duarte pelas valiosas discussões em torno das questões teóricas e metodológicas relativas à História Social; aos professores Antônio Luiz Macedo e Silva Filho e Clóvis Jucá pelas reflexões a respeito da cidade e seus espaços como objetos de análise do historiador; às professoras Adelaide Gonçalves e Irenísia Torres de Oliveira pelos importantes debates, tendo como ponto de partida a cultura e suas interfaces com a pesquisa em História. A todos, o meu muito obrigado.

À Ana Amélia Moura Cavalcante de Melo, por ter aceitado orientar esta pesquisa. Neste trabalho existe muito de suas ideias, leituras e visão referente aos pressupostos teóricos e metodológicos da pesquisa em História. Sou grato por seu rigor técnico, paciência e suavidade com minhas limitações. Foi de uma enorme satisfação e aprendizado esse período de convivência.

Aos professores Gleudson Passos e Irenísia Torres de Oliveira, por terem aceitado fazer parte de minha banca de qualificação. Pela leitura atenta e crítica do trabalho, como pelas valiosas sugestões feitas.

Aos professores Antônio Gilberto Ramos Nogueira e Irenísia Torres de Oliveira, por aceitarem compor a banca examinadora desta dissertação.

Aos colegas e professores do grupo História Social Cultura e Linguagens da UFC, pelas observações feitas nos momentos em que apresentei a pesquisa, e pelas leituras, discussões e demais atividades desenvolvidas pelo grupo.

Aos meus colegas, amigos e irmãos da turma de mestrado: Ana Carolina Rodrigues, Aterlane Martins, Paula Machado, Adriana Oliveira, Suely Freitas, Jamily Fonseca,

Renato Mesquita Rios, José Maria Neto, Anderson Galvão, Cristina Aguiar, Igor Soares, Jocélio Régis e Camila Queiroz. Vocês fizeram toda essa diferença durante esses dois anos. Os momentos de trocas de ideias em sala de aula e para além da sala de aula; o apoio e a solidariedade nos acompanharam de perto nos sabores e dissabores dessa jornada.

Aos professores, colegas e amigos que leram meu projeto de pesquisa, fizeram suas observações e contribuíram para minha aprovação na seleção do mestrado: Thiago Tavares, Luiza Rios, Paulo Giovanni Gomes Valente e Emanuel Régis Gonçalves.

Aos professores da graduação em História: Tito Barros Leal, Carla Silvino, Ana Amélia Oliveira, Ana Alice Menescal, Ana Paula Gomes, George Menezes, entre outros. Muito obrigado pelo incentivo e saberes compartilhados, e principalmente por contribuírem para que se despertasse em mim o desejo pela pesquisa em História.

Aos meus colegas e amigos da graduação em História: Ana Cláudia Matias, Francisco Carlos Júnior, Hércules Ericksson, Rogério Cândido, Évila Vasconcelos. Este trabalho tem um pouco de cada um de vocês que acreditaram em mim e sempre estiveram comigo, apesar das distâncias e dos rumos diferentes que a vida nos dá.

Aos funcionários da Biblioteca Pública Menezes Pimentel, em especial a Dona Madalena pela gentileza e solidariedade de ter me concedido a coleção fac-similar das Revistas Clã.

A Nilo Firmeza, o Estrigas (in memória); Nice Firmeza (in memória) pelas prazerosas conversas no Minimuseu Firmeza sobre História da Arte no Ceará, e por disponibilizarem um vasto material de pesquisa sobre o tema.

Agradeço também a minha amiga historiadora Paula Machado e a todos os demais responsáveis e envolvidos na continuação do trabalho no Minimuseu Firmeza.

Aos amigos Sérgio Rocha, por gentilmente ter realizado as correções do resumo do trabalho em língua francesa; Luiza Goes, pela revisão ortográfica e Milton Ferreira, por ter compartilhado as imagens das obras que fazem parte do acervo do Minimuseu Firmeza.

“Arte não é enfeite. Arte é cognição, é profissão, é uma forma diferente da palavra para interpretar o mundo, a realidade, o imaginário, e é conteúdo. Como conteúdo, arte representa o melhor trabalho do ser humano.” (Ana Mae Barbosa).

RESUMO

Por meio da trajetória do Salão de Abril, entre as décadas de 1940 e 1960, a pesquisa aqui desenvolvida tem por objetivo compreender a formação de um campo artístico no Ceará, sobretudo no período em que o Salão foi liderado pela Sociedade Cearense de Artes Plásticas (1944-1958), e seu processo de institucionalização, a partir do momento em que a Prefeitura de Fortaleza passa a dar continuidade às realizações da mostra artística desde o ano de 1964, fazendo parte de um contexto de intensificação das políticas culturais no Brasil e no Ceará. Abordamos o Salão de Abril nestes dois períodos: o da consolidação de um campo para as artes plásticas no Ceará e, em seguida, sua institucionalização, como reflexo de conjunturas distintas, tanto no que se refere às tendências artísticas em voga, com destaque para as múltiplas faces do Modernismo, quanto às estruturas políticas e sociais que também estiveram imbricadas com o meio artístico.

Palavras-chave: Campo artístico, Salão de Abril, Política Cultural.

RÉSUMÉ

Par la trajectoire du Salon d'Avril, entre parmi les années 1940 et 1960, cette recherche a été développée avec l'objectif de comprendre la formation du domaine artistique au Ceará, en particulier sur la le période auquel le Salon a été réalisée par la Société du Ceará d'arts plastiques (1944-1958) et son processus d'institutionnalisation, a partir du moment dont la Prefecture de Fortaleza passe a donner continuité aux realizations de l'événement artistique a partir de l'anné 1964, faisant partie d'un contexte de l'intensification des politiques culturelles au Brésil et au Ceará. Nous mettons en evidence le Salon d'avril un ces deux moments, la consolidation d'un domaine artistique aux arts plastiques au Ceará, ensuite, son intitutionalization, comme une manifestation des conjonctures differents, en ce qui concerne les tendances artistiques, spécialement aux plusieurs types du Modernisme, comme les structures politiques et sociales qui étaient aussi imbriqués avec le moyen artistique.

Mots-clés: Domaine artistique, Salon d'avril, Politique culturel.

LISTA DE ILUSTRÇÕES

Figura 1 - Raymundo Cela, Saída de Oficina, 1929 (óleo sobre madeira, 33 x 40 cm) - Acervo MAUC, Fortaleza, CE.

Figura 2 - Raymundo Cela, Cabeça de Jangadeiro, 1933 (óleo sobre madeira, 38 x 46 cm) - Acervo MAUC, Fortaleza, CE.

Figura 3 - Capa dos Catálogos do I e II Salão dos Novos, 1952\1953 – Acervo Minimuseu Firmeza, Fortaleza, CE.

Figura 4 - Candido Portinari, Retirantes, 1944 (óleo sem tela, 190 x 180 cm - Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, SP.

Figura 5 - Barrica, Sem título, s/d (cerâmica, 16 cm - altura) - Acervo MAUC, Fortaleza, CE.

Figura 6 - Capa do Jornal Unitário, 3 de abril de 1949 – Matéria do Jornal Unitário, 3 de abril de 1947, p. 6. – Setor de Periódicos da Biblioteca Pública Menezes Pimentel, Fortaleza, CE.

Figura 7 - Matéria do Jornal Unitário, 3 de abril de 1947, p. 6. – Setor de Periódicos da Biblioteca Pública Menezes Pimentel, Fortaleza, CE.

Figura 8 - Capa do Catálogo da 1ª Mostra de Arte de Vanguarda do Ceará, 1960 – Acervo Minimuseu Firmeza, Fortaleza, CE.

Figura 9 - João A. de Souza, Vendedor de tapioca, 1960 (cerâmica, o, 233m) - Acervo MAUC, Fortaleza, CE.

Figura 10 - Amaro Rodrigues, Velho montado num burro, 1960 (cerâmica, 0, 180 m) - Acervo MAUC, Fortaleza, CE.

Figura 11 - Catálogo do XIV Salão de Abril, 1964, p. 1 – Acervo Minimuseu Firmeza, Fortaleza, CE.

Figura 12 - Catálogo do Salão Municipal de Abril, 1964, p 2. – Acervo Minimuseu Firmeza, Fortaleza, CE.

LISTA DE SIGLAS

ACL Academia Cearense de Letras

AIBA Academia Imperial de Belas Artes, Rio de Janeiro

CAM Clube dos Artistas Modernos

CCBA Centro Cultural de Belas Artes

CLÃ Clube de Literatura e Arte

EBAC Escola de Belas Artes do Ceará

ENBA Escola Nacional de Belas Artes

MAC – USP Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

MASP Museu de Arte de São Paulo

MAUC Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

MAM-RJ Museu de Arte do Rio de Janeiro

MAM-SP Museu de Arte de São Paulo

MNBA Museu Nacional de Belas Artes

MoMA Museu de Arte Moderna de Nova York

SAC Seminário de Arte no Ceará

SCAP Sociedade Cearense de Artes Plásticas

SNAM Salão Nacional de Arte Moderna

SNBA Salão Nacional de Belas Artes

SPAM Sociedade Pró-Arte Moderna

UEE União Estadual dos Estudantes

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 OS SALÕES E O MEIO ARTÍSTICO NO BRASIL E NO CEARÁ	23
2.1 A emergência da Arte Moderna no Brasil	24
2.2 O meio artístico cearense.....	36
2.3 A formação da SCAP	48
3 A SOCIEDADE CEARENSE DE ARTES PLÁSTICAS (SCAP) E O SALÃO DE ABRIL	58
3.1 O Salão de Abril	58
3.2 As artes da SCAP na revista Clã.....	67
3.2.1 A repercussão e a crítica de arte dos Salões na imprensa	79
3.3 O Salão dos modernos e dos não modernos?.....	94
3.3.1 Relação entre arte e patrocínios públicos.....	106
4 O PROCESSO DE “MUNICIPALIZAÇÃO” E OFICIALIZAÇÃO DO SALÃO DE ABRIL.....	114
4.1 As políticas públicas de cultura no Brasil nos períodos ditatoriais	114
4.1.1 A perspectiva cultural em Fortaleza no início dos anos 1960.....	117
4.2 Sob a égide da Prefeitura ressurgem os Salões.....	124
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
LISTA DAS FONTES	152
BIBLIOGRAFIA.....	154

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa analisa o Salão de Abril¹ em dois momentos, que se acredita ser relevantes para a sua história. Primeiramente, na época que o Salão foi organizado pela Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), criada no ano de 1944 por um grupo de artistas que idealizou a formação de um movimento artístico organizado, na cidade de Fortaleza. A SCAP foi pensada por esse grupo como uma forma de dar visibilidade aos artistas cearenses. A elaboração do seu estatuto e a publicação deste no Diário Oficial do Governo do Estado foi o que indicou formalmente o início das suas atividades. No estatuto, encontram-se redigidos os propósitos e ideologias da entidade, assim como se configuraria seu funcionamento institucional, as divisões das funções entre seus integrantes e quais seriam suas ações. A SCAP esteve à frente do Salão entre os anos de 1946 e 1958. Nessa primeira fase, analisamos a formação, surgimento e consolidação de um campo artístico no Ceará, através dos Salões de Abril da SCAP. Em um segundo momento, busca-se discutir a respeito da oficialização do Salão, a partir da sua apropriação pela Prefeitura Municipal de Fortaleza no ano de 1964.

O recorte temporal está delimitado por três décadas, os anos 1940, 1950 e 1960, ou mais precisamente entre os anos de 1944 até os últimos anos da década de 1960. Privilegiamos essa divisão temporal com a finalidade de refletir sobre os diferentes formatos absorvidos pelo Salão de Abril no decorrer dessas décadas, em especial, desde o momento em que a SCAP prepara e produz o Salão até o momento em que a Prefeitura toma pra si a responsabilidade de realizá-lo, se apropriando da mostra como um mecanismo de política pública cultural².

O estudo dos Salões de Artes é um campo relativamente novo no âmbito historiográfico, mas já é possível identificar alguns trabalhos que tratam da temática, pensando os Salões de Artes e sua articulação com os meios políticos e sociais. O trabalho de Angela Ancora da Luz é um exemplo. A autora trata da chegada dos Salões de Artes no Brasil

¹ Tradicional mostra de artes de Fortaleza. Sua primeira edição ocorreu no ano de 1943 e permanece até os anos atuais.

² Entende-se como política pública quando instituições do governo intervêm em fenômenos sociais. Em especial, quando tais intervenções afetam de algum modo a sociedade. No tocante à política pública de cultura, este é um campo que está ganhando vasto espaço, principalmente entre as disciplinas de História e Sociologia. Contudo, do ponto de vista da História Cultural, compreende-se como política cultural as articulações entre as ações públicas e o setor cultural, podendo essas ações públicas ser oriundas das diferentes esferas políticas. Ver: URFALINO, Philippe. **A História da política cultural** In: RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François. **Para uma história cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

e discute sobre as múltiplas roupagens que esses salões foram adquirindo com o passar do tempo. Ancora da Luz contribui com a compreensão dessas exposições como uma espécie de termômetro, pois comunicaram as tendências artísticas selecionadas e a relação destes certames com as instituições de cunho político. Com relação ao Salão de Abril, proponho a investigação dos valores artísticos reunidos nas mostras no período em que o certame fora liderado pela SCAP e, como tais tendências dialogavam entre si, assim como os possíveis conflitos e cisões provocados a partir disso, visando o valor simbólico que o Salão exerceu nos artistas em um período onde mal havia instituições de arte na cidade de Fortaleza. Tenho, do mesmo modo, o interesse de pensar na atuação dessa associação artística com a finalidade de projetar e situar o Ceará no mundo das artes, através da reflexão sobre as mudanças ocorridas em 1960, com a apropriação do Governo Municipal. Os Salões de Abril passaram a ter um caráter oficial. Assim, objetivo analisar as intervenções das esferas políticas e oficiais no plano cultural da cidade.

No campo historiográfico, o estudo sobre as artes no Ceará é uma área recente e em processo de construção. Tem-se conhecimento de alguns trabalhos: a dissertação de mestrado do Roberto Galvão³ sobre a formação dos artistas de Fortaleza entre as décadas de 1920 e 1950; a pesquisa do Delano Pessoa Barbosa sobre o artista Raimundo Cela⁴; a tese de doutorado, em processo de conclusão, de Carolina Ruoso sobre a criação do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC). Na sociologia, também há uma área de estudo sobre essa temática. Podemos mencionar o trabalho da professora Kadma Marques sobre a trajetória do artista Barrica⁵ e a pesquisa de Gerciane Maria da Costa Oliveira sobre o pintor Chico da Silva e a formação de um mercado de pintura em Fortaleza⁶.

Para a realização deste trabalho, usei como fontes: catálogos das exposições do Salão de Abril; edições da revista do Clube de Literatura e Arte (CLÃ); matérias de jornais; e registros escritos (publicados) de memorialistas. Os catálogos das edições do Salão possuem feições variadas. Foram adquirindo outros elementos e formas com o decorrer das décadas e isso é uma das problematizações que pretendo analisar ao refletir sobre o uso de catálogos de exposições de artes como fontes de pesquisa para o historiador. Vale enfatizar que discutir

³LIMA, Roberto Galvão. **A Escola Invisível: Artes Plásticas em Fortaleza 1928 – 1958**. Fortaleza: Quadricolor Editora, 2008.

⁴BARBOSA, Delano Pessoa Carneiro. **Pintura na travessia: A Paisagem Litorânea** na obra de Raymundo Cela. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2009.

⁵MARQUES, Kadma. **Barrica: o gesto que entrelaça história e vida**. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

⁶OLIVEIRA, Gerciane Maria da Costa. **É ou não é um quadro Chico da Silva?** Estratégias de autenticação e singularização no mercado de pintura em Fortaleza. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2015.

esse assunto é um dos desafios desta pesquisa. O uso desses materiais é de suma importância, pois eles concedem informações atinentes à listagem dos artistas expositores: informam se eram cearenses ou provenientes de outros estados do país, os títulos dos seus trabalhos, as instituições e estabelecimentos que patrocinaram as exposições, além de alguns conterem textos de apresentação que apontaram para a própria trajetória do Salão, destacando, muitas vezes, seu lugar no circuito das artes, na cidade de Fortaleza. Tenciono fazer uma análise comparativa desses catálogos, a fim de perceber que da mesma forma como o Salão assimilou novos moldes com o passar dos anos, os catálogos também acompanharam e expressaram essas mudanças. Quando a mostra passou a ser gerida pela Prefeitura, por exemplo, os catálogos ganharam teor oficial. Além de divulgar os artistas participantes, os catálogos publicizaram os feitos do Governo Municipal em manter um tradicional certame artístico da cidade.

Todavia, também identifiquei certas ausências nos catálogos do Salão, pois em muitas edições estes não forneciam outras informações sobre os artistas, em muitos havia apenas o nome de cada um, acompanhado do título do seu trabalho. Por isso, em alguns momentos, tive que recorrer a catálogos de outras exposições que não somente as do Salão de Abril, para acessar informações a respeito da trajetória artística dos participantes do Salão. Em determinadas partes do texto, o leitor irá notar, principalmente nas notas de rodapé, que foi feito uso dos catálogos de exposições da Casa Raimundo Cela, já produzidos no final da década de 1960, período em que esta instituição foi fundada. É de considerável relevo deixar claro que não faz parte do meu trabalho analisar as exposições da Casa Raimundo Cela, mas optamos por utilizar alguns dos seus catálogos, por estes apresentarem informações sobre os artistas participantes do Salão de Abril. Outro material utilizado para essa finalidade foi o *Dicionário das artes plásticas do Ceará*, produzido no ano de 2003, de autoria de Luciano Montezuma e o *Dicionário das artes plásticas no Brasil*, de Roberto Pontual, do ano de 1997. Nesses dicionários encontram-se vários verbetes de artistas que tiveram atuação no plano das artes no Ceará e no Brasil, e neles acessei minibiografias de artistas que expuseram no Salão no período recortado para esta pesquisa. Em alguns casos, não foi possível identificar nenhum registro sobre suas trajetórias de vida, algo que possivelmente acarretará certas lacunas na pesquisa.

Outra tipologia de fonte presente neste trabalho são as revistas produzidas pelo Clube de Literatura e Arte (CLÃ). Foram revistas periódicas elaboradas pela referida agremiação literária entre as décadas de 1940 a 1980, sendo ao todo 30 números publicados. Para o nosso trabalho utilizei as edições que fazem parte do recorte temporal proposto. Importa salientar

que a revista Clã “tinha a missão de divulgar os trabalhos literários que abrangiam diversos setores, como o da literatura, o da sociologia, o da história, o das artes” (FARIAS 2003, p. 11). Tendo em vista a multiplicidade dos setores cingidos pelo grupo, a revista reuniu diversos nomes da intelectualidade de Fortaleza, entre os quais: Fran Martins, Artur Eduardo Benevides, Antônio Girão Barroso, Moreira Campos, Braga Montenegro⁷, entre outros.

O Clã e a produção de sua revista são pensados como um espaço que expressou a visão de mundo desses intelectuais, da mesma forma como seus sentimentos e ideais, sendo assim um organismo de diferenciação com relação a outros grupos sociais (CHARTIER, 1990, p.47). E tal visão de mundo, expressada por um produto cultural, contribuiu para uma tomada de posição desse grupo no campo intelectual⁸. Trabalhei com o gênero revista enquanto um lugar de fermentação intelectual e de difusão de ideias e também como um espaço que refletiu certa convivialidade entre o grupo responsável pela produção do referido periódico. Além de exercer a função de evidenciar seus integrantes, ao publicizar suas produções, a revista teve a atribuição de tornar esses escritores “conhecidos dentro e fora do Estado por meio da veiculação periódica de seus trabalhos na revista” (FARIAS, 2003, p. 11). Em estados de outras regiões do Brasil, tais como: Amazonas, Pará, Maranhão, Pernambuco, Bahia, São Paulo, Minas Gerais e Paraná, havia representantes responsáveis pela comercialização e circulação das revistas⁹, o que se faz compreender que o periódico ambicionava uma repercussão e consumo não apenas local, mas do mesmo modo em outros estados das regiões Norte e Nordeste e até nas grandes capitais do Brasil, como é o caso de São Paulo.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, darei atenção aos textos relativos às artes plásticas, encontrados na *seção artes plásticas*, e escritos, em grande parte por Otacílo Colares¹⁰ e Barboza Leite¹¹. Nesses textos, os autores fazem uma espécie de apresentação da

⁷ Joaquim Braga Montenegro, conhecido por Braga Montenegro, nasceu em Maranguape (CE). Foi autodidata, não cursou nível superior. Quando jovem, morou um tempo na cidade de Manaus (AM) e por lá trabalhou no comércio, exercendo a função de guarda-livros, iniciando-se no universo das letras ao escrever crônicas sobre a planície amazônica. Escreveu uma novela intitulada “Emigrantes”. Ao retornar à Fortaleza, no início da década de 1930, dedicou-se ao estudo da literatura brasileira e passou a ser funcionário do Banco do Brasil. Ele juntou-se aos demais escritores de Fortaleza, colaborando em algumas revistas e jornais, principalmente através de seus ensaios de crítica literária. As informações biográficas alusivas à trajetória de vida e atuação profissional Braga Montenegro foram retiradas do terceiro número da revista CLÃ, em junho de 1948.

⁸ Ver: BORDIEU, Pierre. **Campo de poder, campo intelectual e habitus de classe** In: **A Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

⁹ No verso da capa das revistas, encontram-se os nomes dos representantes de cada cidade para onde se destinava uma tiragem para venda e circulação.

¹⁰ Otacílio dos Santos Colares nasceu na cidade de Fortaleza, em 1918. Bacharelou-se em Direito pela Faculdade de Direito de Fortaleza. Foi um dos fundadores do grupo CLÃ e da revista produzida por tal grupo. Atuou na área do radiojornalismo, além de ter sua produção literária, em especial suas poesias, publicadas nos jornais e

trajetória de alguns artistas ligados a SCAP e que expuseram nos Salões de Abril, contendo elementos biográficos desses indivíduos, tais como lugar de nascimento e onde viveram, e quando, de que forma e por influência de quem se iniciaram na vida artística. Através da revista Clã, também detectei alguns indícios relativos aos conceitos e juízos de valor, referentes à arte naquele período, em especial na década de 1940, no qual estava em efervescência, em âmbito nacional, a discussão a respeito da arte social. A revista foi editada durante bom tempo de sua existência pelas edições Clã, que, por sua vez, foi responsável pela edição de outras obras tendo como temática as artes plásticas no Ceará. Dentre essas, destaca-se o livro *Esquema da pintura no Ceará*, de autoria do pintor Barboza Leite, que foi produzido no ano de 1949 e lançado juntamente com a edição do Salão de Abril do mesmo ano. Esse livro é um importante registro da época que contém informações sobre os primeiros salões e exposições de artes no Ceará e será utilizado neste trabalho como fonte.

Cabe salientar que os integrantes dos grupos SCAP e CLÃ trabalharam em conjunto durante um período nas realizações dos Salões e nas demais atividades propostas pela SCAP. E alguns desses intelectuais ligados ao grupo CLÃ também tinham espaço para escrever nos jornais do período. Nosso trabalho também aborda a repercussão dos Salões na imprensa local e destaca os escritos sobre arte e os Salões de Abril produzidos por esses intelectuais, dando ênfase na forma como teciam comentários e críticas aos artistas e suas obras. Procuramos identificar os critérios e valores escolhidos para elaboração de tais críticas. Acreditamos que esses critérios apontam para a emergência de um campo artístico no Ceará. Afinal, o formato e as abordagens feitas pelos jornais são diferentes das da revista Clã, por se tratarem de periódicos de natureza distintas. Tais diferenças serão evidenciadas ao longo do trabalho, mas cabe adiantar que uma das principais diferenças entre a revista e os jornais se dá justamente por serem periódicos de suportes distintos, destinados a públicos também diferenciados. A revista Clã, por ser denominada como uma revista literária e de cultura, estava destinada a leitores mais especializados (LUCA, 2013, p. 114). Já os jornais estavam voltados para um público mais amplo e não necessariamente pertencente à elite intelectual da cidade. Logo, os

revistas do Ceará e de outros estados. Informações retiradas de uma minibiografia de Otacílio Colares contida no número 26 da Revista CLÃ, referente ao mês de janeiro de 1980.

¹⁴Francisco Barboza Leite nasceu em Uruoca (CE), no ano de 1920. Foi desenhista, pintor e escritor. Foi um dos fundadores do Centro Cultural de Belas Artes (CCBA) e da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP). Iniciou-se nas artes plásticas por influência do pintor Clidenor Capibaribe (Barrica). Teve grande repercussão no Salão de Abril, na década de 1940, obtendo duas medalhas de bronze, uma pequena medalha de ouro e uma grande medalha de ouro, esta em 1949. Ainda em 1949, publicou o livro “Esquema da pintura no Ceará”, e passou a residir em Recife (PE). Em 1950, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde residiu na cidade de Caxias. No Rio de Janeiro, passou a exercer várias atividades no campo das artes: editando revista, escrevendo romances, contos, poesias e cordéis, além de dar continuidade a prática da pintura e do desenho. (MONTEZUMA, 2003, p.21).

escritos desses dois periódicos apresentam dessemelhanças em suas formas, estruturas e conteúdos.

Não podemos deixar de mencionar os registros e publicações de Nilo de Brito Firmeza (Estrigas)¹². Nilo Firmeza participou da SCAP e do Salão de Abril, desde a década de 1950, e foi um dos incentivadores para o retorno do Salão, em 1964. No entanto, Estrigas não se destacou apenas por sua atuação como artista, mas também por seus registros memorialísticos. Há certa quantidade de livros publicados, de sua autoria, que são alusivos às memórias das artes no Ceará e muitas destas obras se referem ao Salão de Abril. Por isso, como é para o historiador lidar com esse tipo de fonte? Foram registros guardados, selecionados e publicados em livros. É um material diferente das outras fontes, pois foram escritos em momentos distintos, obedecendo variadas temporalidades. Boa parte desses escritos foram produzidos em décadas posteriores ao recorte temporal deste trabalho. Por essa razão, é um tipo de fonte que requer um tratamento diferenciado das demais, em que a discussão em torno da relação entre história e memória poderá enriquecer as análises desses materiais produzidos por Estrigas. Percebemos a atuação do Estrigas como sujeito que tomou sobre si a “missão” de guardar, preservar e narrar as memórias dos Salões. Mas as memórias surgem a partir de demandas do presente; e quais são as demandas que impulsionaram Estrigas a se constituir e passar a ser visto como guardião da memória das artes no Ceará?

Um dos primeiros contatos com a documentação referente às obras do Estrigas ocorreu no ano de 2009, ainda no período do meu curso de graduação em História, quando fazia parte do núcleo de ação educativa da exposição que tinha por título “Estrigas: o contador da história da arte cearense”¹³. As salas da exposição eram divididas por temas. Em uma delas estavam à mostra as obras produzidas por Estrigas; em outra, os trabalhos de artistas cearenses que compunham o seu acervo. Havia também o seu retrato desenhado e pintado por artistas de diferentes gerações. Já em uma das salas, a que mais interessa neste momento, encontravam-se expostos os livros produzidos por Estrigas, sobre a História da Arte no Ceará. Foi a partir dessa experiência que passei a observar que os livros escritos pelo senhor Firmeza estavam

¹² Nasceu em Fortaleza no ano de 1919. Artista plástico. É formado em Odontologia e também reconhecido como historiador devido seu trabalho de memorialista das artes. Iniciou-se nas artes plásticas como aluno do curso livre de desenho e pintura da SCAP, em 1950. Em 1953 foi presidente da SCAP. Participou do I e II Salão dos Novos, em 1952 e 1953. O Salão de 1954 foi o primeiro em que Estrigas foi premiado, obtendo a medalha de prata. (MONTEZUMA, 2003, p.34).

¹³ Esta exposição aconteceu entre os dias 3 de outubro a 22 de novembro do ano de 2009, em homenagem ao aniversário de noventa anos de Estrigas. A exposição ocorreu no Sobrado Dr. José Lourenço, que é um equipamento cultural gerido pela Secretaria de Cultura do Ceará (SECULT-CE).

relacionados à sua história de vida. No catálogo da mostra é reforçada a ideia do Estrigas na qualidade de memória viva das artes no Ceará.

Ele é um cidadão que dá sentido ao mundo à sua volta. Nilo de Brito Firmeza, o Estrigas é uma memória que fala e escuta. Ouvi-lo é apreciar um homem-livro que se abre em asas, levando-nos a viajar nas narrativas que registrou no seu longo convívio com a arte cearense. (Trecho do catálogo da exposição “Estrigas: o contador da história da arte cearense”)

O texto do catálogo acima referido foi escrito por Dodora Guimarães, que realizou a curadoria da exposição. Importa levar em consideração que se tratava de uma mostra de cunho biográfico e comemorativo. Tinha por finalidade homenagear Estrigas por sua colaboração na cena artística cearense e pelos muitos anos dedicados a guardar essa memória. A exposição era um convite para conhecer as narrativas elaboradas por Estrigas no tocante a sua experiência enquanto sujeito que vivenciou parte da História da Arte no Ceará. Durante boa parte de sua trajetória, Estrigas preservou múltiplos materiais sobre as artes plásticas no Ceará, desde jornais, entrevistas transcritas com artistas e intelectuais, e também textos que manifestaram suas próprias impressões e críticas ao meio artístico. O termo *homem-livro* nos é instigante, pois adjetiva Nilo de Brito Firmeza como um indivíduo que detém conhecimento e autoridade sobre certa temática, neste caso, a História da Arte no Ceará.

Em vários momentos, Estrigas ressaltou seu envolvimento afetivo com o Salão de Abril, que foi construído ao longo de uma trajetória de atuação, tendo participado da mostra como aluno, artista, presidente da SCAP, comissão de júri, entre outras funções (CARVALHO, 2009, p. 28). Identifiquei na fala do Estrigas um comportamento narrativo (BARROS, 2009, p. 41), que buscou representar a memória de um grupo. A imbricação entre memória individual e memória coletiva ou social tem suas complexidades, até mesmo do ponto de vista conceitual e concernente ao próprio campo historiográfico. Para o antropólogo Joel Candu, a definição de memória coletiva é válida quando essa mesma memória é compartilhada e aceita pelo grupo que possui lembranças em comum (CANDU, 2012, p. 32). Tomamos por base tal discussão, para refletir sobre o papel do Estrigas na elaboração de uma memória sobre as artes no Ceará.

Em trechos específicos deste trabalho, estão inseridas reproduções de obras de artes, com a intenção de o leitor ter a oportunidade de visualizar alguns dos trabalhos que são mencionados. Grande parte das obras que cito não estão reproduzidas no corpo do texto, pois não foram encontradas nos acervos pesquisados, tanto os acervos físicos quanto os virtuais. A dificuldade em acessar tais obras se deu pelo fato do Salão de Abril não ter tido uma

política de aquisição, pelo menos não no período aqui estudado. Não se sabe o que aconteceu com a maioria das obras após as exposições do Salão, porém, em algumas fontes encontram-se informações de que determinados artistas tiveram obras vendidas para colecionadores particulares. Outras obras foram doadas para colegas artistas. Esclarecemos também que não faz parte dos propósitos deste trabalho a utilização das reproduções das obras como fonte histórica. Por essa razão, os trabalhos aqui reproduzidos não receberam o tratamento analítico geralmente atribuído aos pesquisadores que fazem uso de imagens como fontes de pesquisa. Optei, juntamente com minha orientadora, por não seguir esse caminho por uma questão de ordem metodológica, para não me distanciar das discussões centrais da pesquisa, e por acreditarmos que para fazer esse tipo de análise seria preciso outro estudo, direcionado especificamente para essa problemática.

Do ponto de vista teórico da pesquisa, trabalhei com alguns conceitos que me ajudou a compreender e problematizar as questões propostas nesta pesquisa. O historiador Edward Thompson discute em *A miséria da teoria*¹⁴, que um dos elementos concernentes à lógica histórica diz respeito ao diálogo entre conceito e evidência, entre teoria e empiria. É o historiador quem elabora as perguntas que serão formuladas às evidências. Por isso, o pesquisador fala a partir de um lugar, direcionando ao seu objeto de estudo os seus próprios questionamentos. Thompson destaca que cada geração, grupo, ou gênero, pode elaborar questões diferentes à mesma evidência, provocando múltiplas análises e reflexões em torno do mesmo dado empírico. A multiplicidade de olhares e até a convergência destes são fatores que caracterizam a lógica histórica. Contudo, o equilíbrio entre teoria e empiria não é um exercício simples de ser realizado. Na caminhada trilhada pelo pesquisador para desenvolver sua pesquisa, surgem obstáculos e fragilidades tanto no que toca ao referencial teórico como ao próprio uso das fontes. Este trabalho não foge à regra. Em certas ocasiões, tive dúvidas e incertezas acerca das escolhas e procedimentos a serem feitos, e os que foram feitos não estão isentos de suas fragilidades e lacunas, ao contrário, estão em processo de construção. Delimitei aqui alguns conceitos e noções usados nesta pesquisa como instrumentos de análises, com a intenção de que apontassem caminhos a serem seguidos do ponto de vista metodológico da pesquisa.

Um conceito útil neste estudo é a noção de *sociabilidade*. Esse conceito propicia uma reflexão sobre as relações entre os intelectuais e artistas envolvidos na criação de um campo artístico no Ceará. A partir dessa ótica, pensei na formação da SCAP enquanto fruto de uma

¹⁴ Ver: THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**: uma crítica ao pensamento de Althusser: Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

preocupação com a profissionalização e formalização de uma sociabilidade¹⁵ que já existia espontaneamente entre os artistas e intelectuais que foram envolvidos com o surgimento e consolidação do Salão de Abril. Destaco o fato de que a entidade passou a ter seus estatutos e regulamentos, documentos que realçam uma formalização e burocratização da sociedade civil e uma organização em prol da gestão de seus próprios interesses.

Arelado à noção de sociabilidade, lancei mão do conceito de *geração* enquanto instrumento de análise, pois tal conceito nos permite pensar elementos em comum que entrecruzam trajetórias individuais dos artistas. A geração na qualidade de ferramenta de análise auxilia a reflexão sobre as proximidades identificadas nos artistas do Salão de Abril, caracterizando esses indivíduos como um grupo social. No entanto, tem-se consciência dos cuidados necessários no uso de tal conceito¹⁶, haja visto que não existem gerações padrões ou invariáveis. É interessante mencionar que o uso desse conceito sofreu várias críticas e até caiu em desuso durante algum tempo justamente por apresentar certas limitações de análises, como refletir sobre a atuação de um dado grupo apenas pelo prisma da faixa de idade. Foi necessário que o conceito fosse revisitado para que novos estudos mostrassem outras perspectivas¹⁷. Novas pesquisas relançaram um novo olhar para a noção de geração, entendendo esta para além da faixa etária de um grupo, e compreendendo que é viável a utilização do conceito para discutir o compartilhamento de experiências de um grupo social num determinado tempo. O diálogo entre gerações passou a ganhar espaço a partir dessa perspectiva, por meio da análise das rupturas e continuidades possivelmente existentes entre gerações diferentes.

Tomando de empréstimo esse novo olhar lançado à noção de geração, é que tentei investigar a trajetória dos artistas e intelectuais envolvidos com os Salões de Abril e com a cena artística em Fortaleza no período delimitado por esta pesquisa. A intenção deste trabalho é refletir sobre de que forma esses sujeitos experimentaram um dado tempo e um dado lugar. Pensar o Salão como um lugar que reuniu gerações e que, de certa forma compartilhou um mesmo tempo social.

¹⁵ Maurice Agulhon fez um estudo sobre a institucionalização dos círculos burgueses na França, lançando mão da noção de sociabilidade para analisar o processo de formalização desses espaços a partir da elaboração dos seus estatutos e regulamentos. Ver: AGULHON, Maurice. **El Círculo burguês**. Buenos Aires: Veintinuno Editores, 2009.

¹⁶ Jean François Sirinelli faz uma discussão a respeito dos cuidados que devem ser tomados pelo pesquisador a propósito do uso da noção de geração. Ver: SIRINELLI, Jean François. **A geração**. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs). **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

¹⁷ A historiadora Angela de Castro Gomes tece uma discussão a respeito das novas abordagens atribuídas ao uso moderno do conceito de geração. Ver: GOMES, Angela de Castro. **História e historiadores**. Rio de Janeiro: FVG, 1996.

O sociólogo Pierre Bourdieu também contribui com a análise, através do conceito de *campo* e a articulação entre os campos artístico e político. Consoante à análise do autor, o conceito de campo não se refere apenas às relações de poder formalmente constituídas, mas também às relações entre os que assumem dado posicionamento no campo, podendo gerar divisões e subgrupos. Neste trabalho, analiso o Salão de Abril na qualidade de um espaço que pretendeu firmar e legitimar um campo voltado para as artes no Ceará, e que esse campo ao ser consolidado ocasionou certos embates, provocando distinções no campo artístico firmado pelo Salão. Fazendo alusão à imbricação entre as esferas da política e das artes, ainda sob a gestão da SCAP, o Salão sofreu interferências políticas por meio das concessões de recursos que foram destinados pelos Governos Estadual e Municipal. Em alguns catálogos, identifica-se o apoio do governo, através das premiações dos artistas. Por isso, a partir da leitura de Bourdieu, pode-se tecer reflexões acerca da relação entre os diferentes grupos que interagiram com o campo artístico. As trocas entre escritores e artistas é uma mostra de tal interação.

Outro conceito presente neste trabalho é o de *intelectual*. Mesmo se tratando de uma definição bastante fluida e de relativos significados, optei, devido a questões abordadas na própria pesquisa, a pensar a concepção de intelectual a partir das reflexões feitas pelo historiador Jean François Sirinelli, nas quais os intelectuais são vistos, dentro da ótica da Nova História Política, como um grupo social que constitui espaços de sociabilidade, tomando posicionamentos e suscitando debates acerca do contexto sócio-político do seu tempo. A partir do que já foi aqui apresentado, pensei na estruturação dos capítulos da dissertação, no qual segue abaixo as principais abordagens de cada um.

No primeiro capítulo, pretendo, nos primeiros tópicos, fazer um balanço bibliográfico a respeito dos Salões e das exposições de artes no Brasil, percebendo a importância dos Salões Nacionais de Belas Artes no Rio de Janeiro, por exemplo, como um lugar que evidenciou múltiplos estilos artísticos no decorrer da sua trajetória. Recorri a leituras que proporcionaram informações acerca de um panorama artístico brasileiro que foi se desenhando no decorrer das primeiras décadas do século 20. Outra discussão presente no capítulo primeiro foi a emergência da Arte Moderna no Brasil, em suas diferentes interfaces e tensões, como no surgimento de instituições que absorveram as tendências da Arte Moderna, como foi o caso dos Museus de Arte Moderna e das Bienais de Salão, com a intenção de investigar de que forma esse debate em torno do Modernismo alcançou e influenciou os artistas cearenses a se movimentarem para a estruturação de um campo para as artes no Ceará. Ainda no primeiro capítulo, tratarei dos primeiros Salões de Artes em Fortaleza, que de certa forma antecederam os Salões de Abril, surgidos na década de 1940. Um exemplo dessas

exposições antecedentes foram as edições do Salão Cearense de Pintura, cujas mostras ocorreram na primeira metade da década de 1940, como resultado do trabalho do Centro Cultural de Belas Artes (CCBA)¹⁸. Busquei analisar o diálogo entre o local e o nacional, partindo da ideia de que houve contato entre os artistas do Ceará com núcleos artísticos de outras localidades do Brasil, assim como a formação da SCAP: seus principais propósitos e atividades, dando destaque ao estatuto elaborado na criação da entidade e ao Curso de Belas Artes do Ceará também idealizado e mantido por alguns anos pela SCAP.

No segundo capítulo, tenho por finalidade discutir sobre a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) como organizadora do Salão de Abril, investigando, a partir disso, a importância simbólica que foi sendo atribuída aos Salões. Ressalto que o primeiro tópico deste capítulo apresenta um caráter mais descritivo e sistemático, versando a respeito de algumas informações sobre o Salão de Abril: seu nascimento, funcionamento, patrocinadores, dentre outras questões. Analiso também as relações de sociabilidade que foram construídas entre os artistas da SCAP e do Salão de Abril.

Ainda no segundo capítulo, tento analisar o entendimento de arte configurado pelos artistas envolvidos com os Salões de Abril da SCAP. Esses indivíduos não tinham necessariamente a mesma concepção de arte, o que talvez possa ter gerado conflitos e tensões no âmbito do Salão. Com o passar das suas edições, a mostra foi absorvendo novas modalidades artísticas, que passaram a se fazer presente por meio do reconhecimento da presença do Modernismo nas artes no Ceará, na década de 1950. Afinal, o Salão se propôs a ser dos modernos e dos não modernos. Não que antes disso, não houvesse Arte Moderna¹⁹ no Ceará. Havia sim. Mas a década de 1950 se mostrou um marco relativo a questão de trazer novos artistas e novas compreensões de arte para o Salão de Abril. Se antes predominava o desenho e a pintura, o Salão passou a expor gravura, arquitetura, artes gráficas e decorativas, entre outras modalidades. No entanto, o conceito de Modernismo não deve ser tratado como algo dado e homogêneo, mas sim proveniente de múltiplas tendências que propuseram uma

¹⁸ O Centro Cultural de Belas Artes (CCBA) foi criado no ano de 1941 como sendo a primeira instituição de artes plásticas no Ceará. Sua sede se localizava no Centro Estudantil Cearense, na Rua Floriano Peixoto Nº 133. A ata da fundação da entidade foi assinada por: Jaime Silva (secretário), Mário Baratta, Clidenor Capibaribe, Jorge Miranda, Raimundo Kampos, Afonso Bruno, Gerson Faria e Antonio Ipirajá. Ver: ESTRIGAS, Nilo de Brito Firmeza. **A fase renovadora na arte cearense**. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

¹⁹ Tendo ciência dos problemas concernentes em definir os termos *moderno*, *modernismo* e *modernista*. Contudo, nos instrumentalizamos das análises do historiador Peter Gay que também admite as complexidades de se delimitar tais termos, mas para Peter Gay, o conceito *moderno* é relacionados ao campo das artes desde o século 19, se fazendo referência as inovações no que tange as obras artísticas e literárias. O autor também evidencia que o modernismo com as autoridades estéticas vigentes, abrindo espaço para novos caminhos a serem percorridos pelos artistas renovadores. Ver: GAY, Peter. **Modernismo: O fascínio da heresia de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 17.

renovação nas formas do pensar e do fazer artísticos. Em muitas ocasiões, essas tendências eram divergentes entre si, tornando a definição e a análise sobre Arte Moderna um estudo ainda mais complexo. Mas acredita-se que os elementos de renovação propostos e trazidos por alguns indivíduos no campo das artes, as quebras e rupturas com os estilos tradicionais e de certa forma impostos seja um aspecto em comum entre as correntes modernistas. A pesquisa do historiador Roberto Galvão Lima sobre a formação de uma escola invisível nas artes plásticas em Fortaleza – entre as décadas de 1930 a 1950 – aponta as variadas concepções de artes, criadas por esses artistas e refletidas nas exposições do Salão, que em alguns momentos poderiam dialogar e em outros convergir.

Todavia, é preciso não deixar de perceber que qualquer conceito que seja adotado para a arte, ele será apenas momentâneo; a concepção de arte sempre está em elaboração, cada artista (assim como todo observador de arte, marchand, consumidor, crítico, etc.), a todo instante, está e estará sempre construindo a arte, em suas formas, categorias e conceitos; o que era ontem, hoje, não é mais. As concepções de arte parecem ter vida, transformam-se, são constantemente reelaboradas. Em resumo, a arte não existe a priori. Ela é construída. É tudo que denominamos por arte e, consensualmente, é aceito como tal. (LIMA, 2008, p. 92 - 93).

A partir das observações de Galvão a respeito das diferentes compreensões de arte, podemos ter um entendimento de que os artistas da SCAP, que lideraram o Salão de Abril durante duas décadas, não tinham uma percepção homogênea sobre o conceito de arte. Cada artista poderia construir a sua própria concepção de arte, e até mesmo mudá-la depois, como resultado de novas experiências vividas. E os Salões de Artes foram espécies de vitrines que acolheram esses diferenciados entendimentos de arte, que em alguns momentos não eram harmoniosos, mas conflitantes. Portanto, os Salões são parte de um processo histórico, e, ao examinarmos sua lógica interna, é possível apreender que seus diferentes formatos, adquiridos no decorrer do tempo, comunicam que a concepção de arte também é constantemente reelaborada e conseqüentemente sofre suas alterações a partir dos novos valores que surgem.

Por conseguinte, no terceiro e último capítulo abordo o ressurgimento dos Salões de Abril, a partir do ano de 1964, sob a égide da Prefeitura Municipal de Fortaleza. Discuto a respeito dos sujeitos e das tramas desenvolvidas para o retorno do Salão, dando destaque para as continuidades e discontinuidades no formato do certame artístico em questão. As análises realizadas tocarão questões referentes às políticas culturais pensadas e construídas em Fortaleza, no decorrer da década de 1960. O Governo Municipal ter-se apropriado e dado status de oficial a um evento antes gerido por uma associação organizada da sociedade civil, teve um significado, que pode ser compreendido, se articularmos tal ação a uma conjuntura

maior de políticas públicas de cultura difundidas também pelas demais esferas oficiais. E a partir desse contexto, tentarei visualizar de que forma o Salão de Abril destacou essas políticas, e como foi configurado o encontro entre gerações de artistas distintas no âmbito do Salão.

2 OS SALÕES E O MEIO ARTÍSTICO NO BRASIL E NO CEARÁ

Nesse momento, pretendemos realizar um breve balanço historiográfico a respeito do surgimento dos Salões de Artes no Brasil. É importante deixar claro que não tenho intenção de fazer um apanhado exaustivo sobre o tema, porém, acredito na relevância de situar o lugar dessas exposições no panorama artístico do país. De acordo com Angela Ancora da Luz, a origem de tais mostras de artes se deu por influência dos Salões e Academias de Artes da França. Esses Salões foram inicialmente denominados de Exposições Gerais de Belas Artes, vinculadas, no Brasil monárquico, a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Com o advento da República, as Exposições Gerais passaram a ser chamadas de Salões de artes (LUZ, 2005, p. 62).

A historiadora Lilia Moritz Schwartz destaca o papel da AIBA, no qual o imperador D. Pedro II concedia prêmios, medalhas, bolsas para o exterior aos artistas que participavam com frequência das Exposições Gerais (SCHWARTZ, 1998, p. 145). Voltando à obra de Angela Ancora da Luz, é interessante observar que a autora discute os diferentes formatos que essas mostras foram ganhando com o passar do tempo. É como se os salões absorvessem e questionassem acerca das tendências artísticas de cada período. A relação entre Estado e arte é outro aspecto a ser apontado, considerando-se que tais exposições eram organizadas por instituições oficiais do Estado, daí a denominação de salões oficiais.

A origem dos salões oficiais no Brasil se dá com a exposição Geral de 1840, e é somente a partir da República que essas grandes mostras tomam o nome de Salão Nacional de Belas Artes. Em 1940 vem a dividir-se em duas seções, a de Belas Artes e a Moderna. Finalmente, em 1951, a Divisão Moderna dá origem ao Salão Nacional de Arte Moderna, numa coexistência que se alonga até 1976, ano da sua edição última. Em 1978, num outro formato, surgiria o Salão Nacional de Artes Plásticas, reunindo num mesmo espaço as tendências plurais da arte brasileira. Sob a égide da Funarte ele aconteceria até a década de 1990. (LUZ, 2005, p. 59)

Como já foi mencionado, importa enfatizar o momento em que a autora comenta as múltiplas roupagens que ganharam os Salões no decorrer do tempo, resultando no Salão Nacional de Artes Plásticas, realizado pela Funarte, onde se reuniram tendências múltiplas da arte brasileira. Até ganhar essa última forma, o Salão perpassou por variadas fases. Já foi um Salão de Belas Artes; Salão de Arte Moderna; aderiu às duas tendências ao mesmo tempo; e, por fim, se propôs a reunir os diferentes estilos da arte produzida no Brasil. Seria o propósito do Salão ser uma espécie de vitrine do que estava sendo pensando e produzido sobre arte no Brasil? Quais as tensões e negociações ocorridas para que os Salões aderissem a essas novas

configurações estéticas? Em outro momento do texto, Ancora da Luz menciona a importância dos salões para os artistas em geral, destacando que artistas de diferentes origens e condições sociais tinham acesso à participação nas exposições. O Salão também foi visto como um lugar de ascensão para artistas emergentes.

O salão proporcionava a oportunidade para todo e qualquer artista, independente da situação econômica que tivesse, poder se aperfeiçoar nos principais centros de produção artística na Europa. A cada ano, a emulação entre os concorrentes ajudava o despertar de novos valores para a arte brasileira. Como as obras premiadas ficavam para a coleção da Academia, depois Escola Nacional de Belas Artes, e que, em 1937, no governo de Getúlio Vargas, deu origem ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, temos, ainda, a grande contribuição dos salões para a formação e ampliação desse acervo notável de nosso museu. (LUZ, 2005, p. 60)

Os Salões proporcionaram aos artistas a possibilidade de exporem seus trabalhos e de ascenderem no campo artístico brasileiro, sendo pertinente pontuar a influência desses salões na formação do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, algo que fortalece a ideia da participação dessas exposições para a formação de uma tradição referente à arte brasileira.

2.1 A emergência da Arte Moderna no Brasil

A partir dessa conjuntura, convém realçar a relação desses Salões com a emergência da Arte Moderna no Brasil e a criação de movimentos e instituições oficiais da Arte Moderna no transcurso das décadas de 1930 a 1950. Conhecer esse processo permite a compreensão das influências que o Ceará sofreu da cena artística brasileira, especialmente durante o período aqui destacado. Para Ancora da Luz, “o fato de criar a Divisão dos Modernos, ainda que no seio do Salão Tradicional, confirma o desejo de legitimação da Arte Moderna, uma vez que o Salão era a entidade oficial da arte no Brasil” (LUZ, 2005, p. 118). Pensar o Salão Nacional de Belas Artes (SNBA) como um lugar que propagou a Arte Moderna, pode parecer um paradoxo, em alguns aspectos, justamente por se tratar de uma mostra oficial, então realizada pelo Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). No ano de 1931, o 38^a SNBA, expôs pela primeira vez a Arte Moderna para o seu público. O então diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) era o arquiteto Lúcio Costa, um dos envolvidos no surgimento e crescimento da arquitetura moderna no Brasil (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 22-23). A partir de então, outras modalidades passam a ser expostas no Salão, como por exemplo, as artes decorativas, ocasionando novos debates acerca da função da arte e do artista, sendo as

temáticas relativas ao nacionalismo/regionalismo um dos temas que ganharam força nesse momento. No entanto, os artistas que compuseram a divisão moderna do Salão causaram estranhamento nos que faziam parte da ala dos tradicionais, e muitas vezes, o posicionamento político e social dos artistas modernistas também colaborou para que a tensão entre os grupos se intensificasse.

O fato da simpatia pela esquerda ser nutrida pelos artistas que formavam a ala dos modernos, onde o exemplo maior no Brasil é a filiação de Portinari ao Partido Comunista, associava o que a direita considerava “nefasto” ao país, com a estética demolidora de cânones tão “sadiamente” estabelecidos. No Brasil não seria diferente, contudo a modernidade que aqui se trabalha na década de 40 permanece umbilicalmente ligada aos padrões da arte moderna européia, sofrendo ainda maiores preconceitos pelo agravante do nosso contexto cultural, bem diferente do que existia na Europa. Assim é que a arte moderna no Brasil absorve as manifestações do cubismo, futurismo, expressionismo, fauvismo, enfim, dos “ismos” que as vanguardas históricas construíram no seio da arte moderna (LUZ, 2005, p. 120).

A divisão moderna do SNBA sofreu certas refutações pelos artistas da divisão geral até se afirmar e conquistar sua autonomia. Na mostra de 1942 o diretor da ENBA, Augusto Bracet, recusou os trabalhos modernos, o que provocou o fortalecimento dos artistas acadêmicos, que, por sua vez, proferiram seus próprios julgamentos aos trabalhos tidos como modernos. Porém, em 1944, a divisão moderna é retomada no Salão e o artista Milton Dacosta,²⁰ que expôs sua obra nessa divisão alcançou o almejado Prêmio de Viagem ao Exterior, conferindo maior visibilidade aos traços estéticos propostos pela arte moderna (LUZ, 2005, p. 122). Durante esse período, Milton Dacosta passou a ter muito contato com outros artistas modernos, dentre os quais Candido Portinari.

Importante aludir a respeito de Portinari ter sido citado como um artista emblemático, da ala dos modernos, no SNBA. O artista teve sua fase acadêmica e começou a enviar seus trabalhos ao Salão no decorrer dos anos de 1920, chegando a obter premiações em algumas edições. Foi na volta de sua viagem à Europa, no início da década de 1930, que começou a ser notório sua inclinação para a arte moderna, transformação essa que chamou a atenção de intelectuais, em especial, o crítico de arte Mário Pedrosa, que passou a acompanhar com mais afinco a trajetória artística de Portinari (FABRIS, 1990, p.7). Sua produção passou a abordar

²⁰ Nascido em Niterói (RJ) no ano de 1915. Foi pintor, desenhista e gravador. Iniciou o curso de Direito, porém não o concluiu. Foi integrante do Núcleo Bernadelli no Rio de Janeiro, no qual ingressou na antiga ENBA, tendo sido aluno de Augusto José Marques Júnior. Vinculou-se ao artista Candido Portinari no início dos anos 1940, tendo recebido o prêmio de viagem ao exterior na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes. Entre as principais mostras coletivas que tomou parte destaca-se: a Bienal de Veneza no ano de 1950; a primeira edição do Salão Paulista de Arte Moderna (SPAM) em 1951; da edição do Salão Nacional de Arte Moderna no ano de 1955, tendo sido júri deste mesmo Salão em outras edições (PONTUAL, 1997, p. 155)

temáticas de cunho político e social, tais como os trabalhadores proletários, mestiços, retirantes e demais personagens representativos da desigualdade social vigente no Brasil. Sua militância se deu, não somente por suas obras, mas também por sua filiação ao Partido Comunista e suas candidaturas a deputado Federal, pelo estado de São Paulo, e ao Senado, em meados dos anos 1940 (FABRIS, 1990, p.19).

Além de Candido Portinari e Milton Dacosta, outros nomes intensificaram suas produções e chamaram a atenção dos críticos por suas inovações, como por exemplo: Lasar Segall²¹, Alberto da Veiga Guinard²², Osvaldo Goeldi²³, Di Cavalcante²⁴ e novos artistas surgiram, entre estes: Iberê Camargo²⁵, Giuseppe Pancetti²⁶, Carlos Scliar²⁷ e Maria Leontina

²¹ Nascido em Vilna, na Lituânia no ano de 1891. Foi pintor, desenhista, gravador e escultor. Emigrou para Berlim no ano de 1906, onde, na Academia de Belas Artes de Berlim, rebelou-se contra a rigidez da Academia, participando no ano de 1909 da *Fera Sezession*, um ato em desacordo com o regimento da Academia de Belas Artes. Entre os anos de 1911 e 1912 começou a fazer parte do movimento expressionista alemão. Esteve em 1912 pela primeira vez no Brasil, onde realizou duas individuais em São Paulo e Campinas. Tais exposições são consideradas por alguns estudiosos como as primeiras de arte moderna no Brasil. Nos anos 1930 participou da fundação da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM). Participou de diversas exposições, individuais e coletivas, no Brasil e no exterior (PONTUAL, 1997, p. 483-484).

²² Nascido em Nova Friburgo (RJ) no ano de 1896. Foi pintor, desenhista e professor. Em 1916, iniciou seus estudos de pintura na Academia de Belas Artes de Munich. Em seguida, passou quatro anos em Florença para aperfeiçoar-se. Participou do Salão de Outono em Paris nos anos de 1923 e 1928. Retornou ao Brasil em 1929, onde expôs nas edições do Salão Nacional de Belas Artes, sendo premiado em algumas vezes, inclusive obteve o prêmio de viagem ao país em 1940. Em 1944, foi convidado pelo então prefeito de Belo Horizonte Juscelino Kubitschek para orientar e dirigir o curso livre de desenho e pintura na capital mineira. Teve oportunidade de formar e orientar artistas como Marília Gianetti Tôres, Almícar de Castro, Mário Silésio, entre outros. Participou das primeiras edições do Salão Nacional de Arte Moderna e da mostra “Arte Moderna no Brasil” em Buenos Aires, Rosário, Santiago do Chile e Lima, no ano de 1957 (PONTUAL, 1997, p. 255-256).

²³ Nascido no Rio de Janeiro no ano de 1895. Foi desenhista, gravador e professor. Filho do naturalista suíço Emilio August Goeldi, que passou a residir no Brasil em 1894 para dirigir o Museu Nacional. Goeldi matriculou-se na Escola Politécnica de Zurich, no ano de 1915. Lutou na I Guerra Mundial. Em 1917 realizou sua primeira individual, na Galeria Wyss, de Berna. Foi influenciado pelo expressionismo do artista austríaco Alfred Kubin. Retornou ao Brasil, em 1919, fixando residência no Rio de Janeiro. Em 1922, participou da exposição de artes plásticas no saguão do Teatro Municipal de São Paulo, na Semana de Arte Moderna. Posteriormente, figurou em diversas exposições no Brasil (PONTUAL, 1997, p. 242-243).

²⁴ Nascido em Rio de Janeiro (GB) no ano de 1897. Foi pintor, desenhista e caricaturista. No ano de 1916, iniciou o curso de Direito e também participou do I Salão dos Humoristas na cidade do Rio de Janeiro. Em 1923, mudou-se para Paris com o objetivo de estudar arte e escrever artigos para o *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro. Segundo Sérgio Milliet, as obras de Di Cavalcanti apresentaram influências do artista Pablo Picasso. No ano de 1925 retorna ao Brasil, onde passou a atuar como ilustrador de revista, além de continuar escrevendo seus artigos no jornal. Participou da I Bienal de São Paulo como artista convidado, conquistando na edição seguinte o prêmio de melhor pintor nacional. Em 1954, realizou uma exposição retrospectiva de sua obra no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Tomou parte de diversas exposições no Brasil e no exterior (PONTUAL, 1997, p. 177-178).

²⁵ Nascido em Restinga Sêca (RS), no ano de 1914. Foi pintor, desenhista, gravador e professor. Estudou pintura na Escola de Artes e Ofícios de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, e fez o curso técnico de arquitetura no Instituto de Belas Artes, na cidade de Porto Alegre. Fez parte, no ano de 1943, do grupo Guinard. Em 1947, conquistou o prêmio de viagem ao estrangeiro pela Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes. Participou de diversas edições do Salão Nacional de Moderna, do qual foi membro de seleção e júri no ano de 1958 (PONTUAL, 1997, p. 100-101).

²⁶ Nascido em Campinas (SP), no ano de 1904. Mudou-se para a Itália antes de completar dez anos de idade, residindo em Bolonha, Pietrasanta e em Massa Carrara, onde iniciou seus estudos. Trabalhou como aprendiz de carpinteiro numa oficina de caixões de defuntos e em fábricas de bicicleta e de material bélico. Retornou ao Brasil, no ano de 1922. Participou da XXV Bienal de Veneza, em 1950. Fixou residência em Salvador, onde

(LUZ, 2005, p. 119). A divisão moderna do Salão tanto evidenciou artistas que já tinham suas trajetórias consolidadas como deu espaço para novos nomes até então não tão conhecidos. Uma nova geração de artistas surgia e foi notável a influência que alguns absorveram dos artistas já reconhecidos pela crítica como modernos, como foi o caso de Carlos Scliar, no qual sua produção apresentou traços similares aos trabalhos de Portinari, Lasar Segall e Di Cavalcante – nomes já legitimados no panorama da arte moderna brasileira.

O que esses artistas tiveram em comum foi justamente a formação, pois alguns estudaram em Academias de Belas Artes, tendo proximidade com os cânones da Arte Acadêmica, mas logo em seguida, romperam com essa forma de fazer arte, também pelo contato com outras tendências que surgiram. Conforme consta na nota de resumo biográfico, Lasar Segall frequentou a Academia de Belas Artes em Berlim, mas logo depois se posicionou contrário aos princípios estéticos e métodos de ensino da Academia. Foi influenciado por uma das vertentes da arte moderna - o expressionismo alemão – e, conseqüentemente, foi responsável pelas primeiras exposições de arte moderna no Brasil, em 1913. A referente mostra de Segall até hoje é apontada como sendo uma das precursoras da Semana de Arte Moderna, pois a exposição da artista Anita Malfatti, em 1917, também recebeu esse status (LIMA, 2002, p. 88). Muitos dos nomes supracitados tomaram parte dos mesmos espaços e instituições. Além da divisão moderna do Salão, expuseram, nas primeiras edições do Salão Nacional de Arte Moderna da Bienal de São Paulo e da importante mostra “Arte Moderna no Brasil”, que circulou em diversos países da América Latina.

Interessante pensar nesse grupo como sendo uma geração de vanguarda, no seio de um Salão que ainda dava prioridade ao estilo de arte acadêmica. Para Ana Teresa Fabris, modernidade e vanguarda não são necessariamente sinônimos, mas estiveram em intenso diálogo, especialmente no transcurso das primeiras décadas do século 20 no Brasil, onde o artista veio a ter consciência do seu papel histórico e social, passando a questionar não apenas as linguagens artísticas anteriores, mas “a estrutura na qual a arte é produzida, distribuída e fruída (FABRIS, 2010, p. 18). Desse modo, os artistas modernos que expuseram no

obteve medalha de ouro no Salão de Belas Artes da Bahia, em 1954. Figurou nas primeiras edições da Bienal de São Paulo e do Salão de Arte Moderna, na década de 1950 (PONTUAL, 1997, p. 403-404).

²⁷Nascido em Santa Maria (RS), no ano de 1920. Pintor, desenhista e gravador. Começou a expor seus trabalhos, em meados da década de 1930. Foi um dos fundadores, no ano de 1938, da Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa na cidade de Porto Alegre. No ano de 1940, viajou para São Paulo e participou do último Salão da Família Artística Paulista. Foi convocado pela FEB para lutar na Itália na II Guerra Mundial, entre 1944 e 1945. Segundo alguns críticos e historiadores da arte, as obras de Scliar refletem a influência dos artistas Di Cavalcante, Portinari e Segall, como também de nomes ligados ao expressionismo alemão. No ano de 1950, fundou, com outros artistas, o Clube de Gravura de Porto Alegre. Participou da Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes, desde o início dos anos 1940, também expôs da segunda a nona edição do Salão Nacional de Arte Moderna, entre os anos de 1953 a 1960 (PONTUAL, 1997, p. 479-480).

tradicional Salão Nacional de Belas Artes concederam a este a possibilidade de contestar o seu próprio formato e modo de funcionamento, a partir das obras modernas expostas.

No entanto, é válido enfatizar que a Arte Moderna se acentuava no Brasil décadas anteriores ao SNBA conceder espaço para os modernos. A Semana de Arte Moderna é considerado um marco nesse assunto. Mais uma vez recorrendo aos estudos de Ana Teresa Fabris, lembro que essa relatou que fora criado um consenso, na historiografia da arte, de que as obras expostas na Semana de Arte Moderna não foram formalmente modernas, mas denotaram uma modernidade ainda em construção. Desse modo, essa reflexão do que viria a ser arte moderna no Brasil, a partir de então é que realçou o traço vanguardista do evento. A arte até então produzida foi posta em xeque e um novo estilo de arte fora anunciado (FABRIS, 2010, p. 22).

Pensar na atuação desses artistas tanto na Semana de Arte Moderna quanto na divisão moderna do SNBA é levar em consideração que o artista moderno, em especial o de vanguarda, questionava não apenas a plasticidade das obras e suas técnicas, mas também a estrutura de uma sociedade burguesa na qual a instituição arte era formalizada. Essas ideias da arte de vanguarda foram oriundas dos movimentos europeus, responsáveis por contrapor não somente os formatos anteriores de arte, mas principalmente a sociedade burguesa, que não veiculava a arte na vida prática dos indivíduos (BÜRGER, 2008, p. 105). O Brasil, por sua vez, não produziu Arte Moderna ou arte de vanguarda nos mesmos moldes que os movimentos europeus. Havia outras questões e interesses. As estruturas social, cultural e política eram outras e ainda havia a cobrança de que o Modernismo brasileiro tinha por missão propagar as peculiaridades culturais atinentes à identidade nacional, “libertando-se” dos elementos colonizadores em sua produção cultural.

Aos brasileiros, era dada uma sistematização esquemática e didática do “moderno” e ao mesmo tempo a cautela para relacioná-lo com uma identidade nacional em que a questão da “arte primitiva” estivesse presente. Dentro destes parâmetros, o modernismo absorve a postura tipicamente de buscar conciliar a ordem apriorística da ilusão narrativa com a concepção moderna baseada na liberdade do sujeito (ZILIO, 2010, p. 103).

Múltiplas discussões giraram e ainda giram em torno dos valores e princípios do modernismo brasileiro. A busca pela identidade nacional é uma delas, na qual os personagens “tipicamente” brasileiros deveriam surgir em cena ao invés da valorização da cultura e da arte externas ao país. Segundo a pesquisadora Maria de Fátima Morethy Couto, o conceito de “moderno” nas artes no Brasil teve diferentes fases e concepções. Num primeiro momento, ser moderno estava relacionado a absorver as influências europeias; já a partir de 1924, dois

anos após a Semana de Arte Moderna, os vanguardistas brasileiros consideraram mais importante trabalhar em prol da construção de uma cultura verdadeiramente nacional (COUTO, 2004, p. 22).

Cabe salientar a respeito da atuação do intelectual Mário de Andrade no projeto do modernismo ligado a arte nacional. Na esfera política, o Brasil vivia o Estado Novo (1937 – 1945) e Mário de Andrade era um dos opositores do governo totalitário de Getúlio Vargas. Entretanto, não se opôs a política do incentivo à produção da arte brasileira, que foi um dos ideais defendidos pelo governo naquele período. Em uma conferência sobre o Modernismo brasileiro, no ano de 1942, Mário se pronunciou favorável a ideia de que a arte deveria exercer uma importante função na sociedade, função essa que estava para além do culto e da contemplação do belo, mas sim inclinada para a realidade vivida e sentida pelos brasileiros (COUTO, 2004, p. 36-37).

Para Antonio Candido (1984, p. 27-28), a Era Vargas, foi um período em que a arte saiu do plano estético para o plano ideológico, sendo um desdobramento do engajamento político e social dos anos 1930, no campo da cultura. Tanto que, para Mário Pedrosa, o Modernismo pós-30 e suas reverberações, como a inserção da nova arquitetura no Brasil, realizou-se devido à intervenção do Estado e do Estado ditatorial, no campo da cultura, pois, caso contrário, esse movimento seria feito pelas iniciativas privadas, o que tornaria o processo mais lento. Ou seja, a influência do governo ditatorial da Era Vargas propiciou, segundo Pedrosa, um aceleração da emergência da modernidade no país (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 23). Além disso, esse mesmo período foi marcado pelo engajamento dos intelectuais nas questões sociais e na arena política do país. A comunidade intelectual passou a discutir assuntos relativos à sociedade brasileira. O Primeiro Congresso dos Escritores Brasileiros, no ano de 1945, sediado na cidade de São Paulo e organizado pela Associação Brasileira de Escritores (ABDE) foi um acontecimento de considerável importância nesse sentido. Nesse evento, intelectuais de todos os Estados da federação se reuniram para apontar possíveis melhorias em diversos setores do Estado brasileiro²⁸.

Entretanto, constatamos que o Modernismo não se tratou de um movimento homogêneo, pois houve disputas e divergências entre diferentes grupos de artistas. Na cidade de São Paulo, ainda no contexto dos anos 1930, foi criado um grupo chamado Santa Helena -

²⁸ Ver: MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira** (1941-1974). São Paulo: Editora Ática, 1998. Em um dos capítulos dessa obra, o autor faz menção a uma nova geração de intelectuais surgida entre os anos 1930 e 1940, geração essa que não foi homogênea, mas marcada por alguns aspectos em comum, entre eles uma ideologia crítica da realidade da sociedade brasileira. O I Congresso de Escritores Brasileiros foi um marco no que diz respeito à inserção de intelectuais nos planos social e político do país.

que também era conhecido como Família Artística Paulista. Tal grupo se reunia em um prédio do Centro de São Paulo para trabalhar, aprender e produzir arte. Alfredo Volpi²⁹, Francisco Gonzales Rebolo³⁰, Aldo Cláudio Felipe Bonadei³¹, Clóvis Graciano³², Mário Zanini³³, Alfredo Rullo Rizzotti e Humberto Rosa são os nomes que estiveram à frente do grupo Santa Helena. Todos eles fizeram parte de uma mesma geração e tomaram parte de mostras, tanto individuais quanto coletivas, vinculadas à Arte Moderna, em especial as exposições organizadas pelo próprio grupo Santa Helena; as edições do SNBA; e, a partir da década de 1950, o Salão Nacional de Arte Moderna (SNAM). Além do grupo Santa Helena, outras agremiações artísticas, responsáveis por impulsionar a efervescência da Arte Moderna, foram fundadas na cidade de São Paulo, no início da década de 1930, entre as quais a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM); o Clube dos artistas modernos (CAM); e as edições dos Salões de Maio nos anos de 1937 e 1939, que foram responsáveis por divulgar boa parte das obras produzidas pelos artistas ligados a esses grupos. (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 24). Na mesma cidade de São Paulo, dois grupos se propuseram a lançar uma nova plasticidade para a arte brasileira, embora de formas e com ideias distintas. O Grupo Santa Helena representou,

²⁹ Nascido em 1896 na cidade de Lucca na Itália, mudou-se para o Brasil antes de completar dois anos de idade e fixou-se na cidade de São Paulo. No ano de 1911, iniciou seus trabalhos como pintor de forma autodidata. Dedicou-se, no início, às artes decorativas de murais e, depois, à pintura sobre tela ou madeira. Na década de 1930, participou ativamente de movimentos artísticos na cidade de São Paulo, inclusive do grupo Família Paulista, expondo em suas mostras coletivas nos anos de 1937 e 1940. Nos anos 1940, começou a expor suas obras no Salão Nacional de Belas Artes; e, nos anos 1950, no Salão Nacional de Arte Moderna. Também tomou parte da Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada no ano de 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (PONTUAL, 1997, p. 546-547).

³⁰ Nascido no ano de 1903 na cidade de São Paulo. Iniciou-se na pintura, autodidaticamente, no ano de 1934. Foi integrante do Grupo Família Artística Paulista, expondo nas mostras coletivas deste grupo nos anos 1937 e 1940. Na década de 1950, participou das primeiras edições da Bienal de São Paulo e também das edições do Salão Nacional de Arte Moderna (PONTUAL, 1997, p. 447).

³¹ Nascido no ano de 1906, na cidade de São Paulo. Iniciou-se na pintura, através dos estudos com Pedro Alexandrino na própria cidade de São Paulo. No início dos anos 1930, aperfeiçoou-se na cidade de Florença na Itália, onde foi orientado por Carane. Ainda na década de 1930, retornou a São Paulo e passou a fazer parte do Grupo Santa Helena (PONTUAL, 1997, p. 78-79).

³² Nascido em 1907, na cidade de Araras (SP). Iniciou-se no mundo do desenho e da pintura autodidaticamente, mas, em seguida, frequentou o curso livre da Escola de Belas Artes de São Paulo. Nos anos 1930, foi integrante da Família Artística Paulista. No ano de 1948, recebeu o prêmio de viagem ao exterior na divisão moderna do Salão Nacional de Belas Artes. Tomou parte das mostras “Arte Moderna no Brasil”, na cidade de Buenos Aires, Rosário, Santiago do Chile e Lima, no ano de 1957. Também foi ilustrador de obras literárias, podendo-se destacar seu trabalho como ilustrador na obra *Luzia Homem*, de Domingos Olímpio (edição dos Cem Bibliófilos do Brasil, em 1949). Também atuou na área de arte em painel nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Tem obras no Museu Nacional de Belas Artes, Museu de Arte de São Paulo e Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (PONTUAL, 1997, p. 247-248).

³³ Nascido no ano de 1907, na cidade de São Paulo. Foi pintor, desenhista e gravador. Frequentou o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, tendo sido orientado pelo professor alemão George Elpons. Foi integrante do Grupo Família Artística Paulista. Obteve medalha de prata no Salão Nacional de Belas Artes de 1940. Participou das mostras “50 anos da Paisagem Brasileira”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1956. Tomou parte de várias outras exposições no Brasil e algumas no exterior (PONTUAL, 1997, p. 557).

de certo modo, uma resistência ao elitismo dos modernistas da Semana de 22, muito provavelmente por estarem mais inclinados aos ideais da arte social difundida nos anos 1930.

Voltando para a discussão relativa à divisão moderna surgida no SNBA, é viável analisar como uma das vertentes do modernismo, a inclinada para a arte nacional influenciou nos temas das obras que foram expostos nos Salões. Os artistas Candido Portinari, Lasar Segall e Guinard são exemplos a ser destacados, tanto por exporem na ala dos modernos, quanto por evidenciarem em seus trabalhos temas alusivos à história e à cultura do Brasil.

Se o expressionismo de Portinari, de distorções cubistas, procurava uma brasilidade, o faz através da terra, numa visão nacionalista, através dos ciclos da ‘Borracha’, do ‘Café’, dos ‘Bandeirantes’, enfim, das riquezas da terra; esta mesma terra da Reforma Agrária sonhada por Prestes, a quem admirava e que no mesmo sonho o fez filiar-se ao Partido Comunista.

Em Lesar Segall, sua brasilidade de adoção reflete-se nas cenas do Manguê, onde as mulheres espreitam nas janelas e com sensualidade oferecem, generosamente as formas arredondadas à nossa contemplação.

Guinard atravessa a década sem abolir totalmente a arte tradicional, embora desde a década anterior já possua a liberdade moderna. É dele o primeiro prêmio de viagem conferido à Divisão Moderna, em 1940. Com a tela ‘Lea e Maura’ recebe o prêmio de Viagem ao país e assume uma posição relevante no panorama da arte moderna no Brasil, pois ele personifica o artista moderno reconhecido oficialmente pelo Salão Nacional (LUZ, 2005, p. 120)

Os três nomes citados mostram a tendência de se apontar momentos que fizeram parte da História do Brasil, da sua economia, como foi o caso dos ciclos retratados nas obras de Portinari; e da sua diversidade geográfica transmitida por Lesar Segall em seus trabalhos. A autora acima realça a ligação da Arte Moderna brasileira com os movimentos artísticos de vanguarda europeus, que parecem influentes, mas não ofuscaram a tentativa de se expor o contexto histórico e cultural do país. Guinard, por exemplo, foi o primeiro premiado na divisão moderna do Salão Nacional, mas ainda não havia se desvinculado totalmente dos moldes da arte acadêmica. Isso nos conduz a pensar que a transição dos estilos na maioria dos artistas que se tornaram modernos foi paulatina e que, em algumas obras, tanto se podia visualizar indícios da arte dita tradicional quanto elementos da Arte Moderna.

Como já fora dito, nos anos 1940 foi intensa a preocupação com a realidade brasileira, principalmente por ter sido um período de transição entre o governo autoritário do Estado Novo e o processo de redemocratização, a partir de 1945. A produção intelectual refletiu uma tomada de posição em relação ao que se vivia no Brasil, especialmente no que se refere à defesa dos valores democráticos (MELO, 2011, p. 712). Essa agitação política alcançou, da mesma forma, a produção artística, pois como vimos os temas de algumas obras expostas no SNBA, retrataram diversos aspectos do Brasil. Ancora da Luz relaciona as pinturas de

Portinari, sobre as riquezas das terras brasileiras, com os debates e embates travados a respeito da Reforma Agrária³⁴, tendo em conta a relação do artista com Prestes e sua filiação ao Partido Comunista. De certo modo, as obras de artes tiveram a função de interpretar o Brasil.

Essa realidade pode parecer paradoxal, mas a própria oficialização de um artista moderno no SNBA também apresentou suas contradições, principalmente em se tratando de uma mostra artística que vetou em algumas das suas edições a participação dos modernos, como já foi referido. Ademais, um artista ganhador do prêmio de viagem tinha o reconhecimento e a legitimação do Estado. A partir dessas considerações, podemos refletir sobre o interesse do governo pela ascensão da Arte Moderna no Brasil. As próprias instituições do governo foram grandes incentivadoras de um maior reconhecimento e repercussão dos modernos no país. Antes mesmo da década de 1940, no ano de 1935, o ministro da Educação Gustavo Capanema convidou Portinari, até então reconhecido pela crítica especializada como ícone da Arte Moderna brasileira, para pintar uma série de afrescos para o Ministério da Educação (FABRIS, 1990, p. 10). Desse modo, a instituição de arte esteve entrecruzada com uma ideologia política vigente. E um artista, por mais inovador que fosse, ao ter seus trabalhos expostos em instituições oficiais, também passa a imprimir em sua trajetória essa mesma oficialidade, embora se tenha consciência que Portinari foi um artista de diferentes fases, não se limitando a um ou a outro estilo.

A tensão entre os modernos e os tradicionais continuou, sendo que os modernos, apesar de estarem desenvolvendo uma linguagem artística de seu tempo, ainda eram minoria em comparação aos outros artistas. No início da década de 1950, não foi mais possível prosseguir com as divisões geral e moderna no SNBA. A divisão moderna se desvinculou, sendo então criado o Salão Nacional de Arte Moderna, no ano de 1951, enquanto os tradicionais permaneceram com o nome de Salão Nacional de Belas Artes (LUZ, 2005, p. 138). De certo modo, a criação de um Salão propriamente vinculado aos artistas modernos, por mais incoerente que parecesse ser, pois a mesma instituição – o MNBA - continuou como organizadora dos dois salões, foi um acontecimento que fortaleceu a oficialização da Arte Moderna no Brasil.

A década de 1950 foi um divisor de águas com relação à afirmação do Modernismo no país. Em 1951, além de ter ocorrido à primeira edição do Salão Nacional de Arte Moderna,

³⁴ Segundo Carlos Guilherme Mota (1998, p. 41), a Reforma Agrária foi um dos temas abordados no I Congresso Brasileiro de Escritores, juntamente com outras questões, tais como: o ensino gratuito no país, a liberdade de expressão, entre outros.

também houve o início da Bienal de São Paulo – outro importante evento artístico. Aliás, os últimos anos da década de 1940 foram significativos no que diz respeito à criação de instituições vinculadas à Arte Moderna. Temos como exemplo o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM - SP), inaugurados, respectivamente, nos anos 1947 e 1948. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM – RJ) teve suas atividades iniciadas também em 1948. Foram importantes espaços criados como fomento e incentivo aos artistas modernos e foram precursores para os Salões e as Bienais de Arte Moderna surgidos nos anos 1950 (LUZ, 2004, p. 1). Tais transformações sucederam não somente no campo das artes, mas como em outras esferas da sociedade devido ao processo de transformação sofrido na Era Vargas.

As mudanças ocorriam de forma significativa. Havia um cheiro de modernização no ar em todas as esferas. Vargas, então presidente da República, instituía, em 1951, o Programa do Petróleo Nacional e a Petrobrás. Neste mesmo ano ele vai aumentar o salário mínimo e no ano seguinte criar o BNDES, enfatizando no discurso de inauguração do Banco a necessidade do soerguimento do Brasil. Sinalizava-se o início da industrialização que teria impulso com Juscelino Kubitschek. As condições tornavam-se cada vez mais favoráveis às mudanças. A literatura inspirava-se no concretismo e a música privilegiava as harmonias simples, da qual emergia a Bossa Nova.

Com o surgimento da Bienal de São Paulo e do Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro, ambos em 1951, a arte moderna passa a ter espaços de legitimação oficialmente reconhecidos para os artistas no Brasil (LUZ, 2004, p. 1-2).

Podemos observar que o Brasil vivia consideráveis transformações em suas estruturas políticas e sociais. O governo investiu na criação de órgãos oficiais como foi o caso da Petrobrás e do BNDES, além da intensificação dos direitos dos trabalhadores. Essas mudanças provocaram uma nova configuração da sociedade brasileira, no qual o moderno se anunciava com mais ímpeto nas diferentes estruturas do país, proporcionando novas tomadas de posições e visões de mundo. Em paralelo a isso, a arte e os artistas não deixaram de acompanhar o momento pelo qual o Brasil estava vivendo. Outra estrutura de sociedade pedia uma arte renovada. Instituições culturais oficiais foram criadas, e, com estas, novos valores e concepções artísticas desenvolvidos.

A legitimação oficial da Arte Moderna não significou a ausência de divergências no âmbito desses espaços. A Bienal de São Paulo é um exemplo disso. A década de 1950 marcou as primeiras edições da Bienal como também as polêmicas e debates que surgiram em torno desta. O embate entre figurativismo versus abstracionismo foi um dos principais focos das tensões provocadas. Entretanto, tal embate foi para além dos pressupostos estéticos, incorporando questões de natureza política. Importante lembrar que esse período foi marcado pela Guerra Fria e pelo exercício da arte como uma importante função de controle ideológico.

O confronto não se deu apenas entre figurativistas e abstracionistas. Entre os abstracionistas havia uma subdivisão entre os chamados construtivos ou geométricos e os artistas vinculados ao abstracionismo informal, também conhecido como tachismo (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 45).

O abstracionismo geométrico ganhou espaço não apenas no Brasil, mas como em outros países da América Latina, tais como: Argentina, Uruguai, Venezuela e Colômbia. Os artistas ligados a esse grupo consideravam que esse estilo de arte era mais propício aos países que se encontravam em fase de desenvolvimento. Na outra ponta, encontravam-se os defensores do abstracionismo informal, que se baseava num ideal de liberdade individual de expressão que tinha o apoio do Departamento de Estado americano. O Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) foi uma das instituições dos Estados Unidos que propagou obras de artistas vinculados ao abstracionismo informal, com destaque para a exposição do pintor Paul Jackson Pollock. Todavia, para boa parte dos artistas ligados aos grupos esquerdistas, esse estilo de arte era alienado e alheio aos valores políticos e sociais em que a arte também deveria se preocupar. Na primeira edição da Bienal, por exemplo, houve o *Manifesto Consequência*, liderado por artistas de esquerda que acusavam a Bienal de ser uma mera propaganda da arte abstrata desvinculada das questões sociais. (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 45). Como vimos, a instituição Bienal serviu como cenário de disputas tanto de ordem estética como de ordem política. Mas pareceu evidente o interesse do Estado norte americano em financiar a arte moderna no Brasil.

Mas a outra “questão política”, aquela que se referia aos “interesses americanos”, tanto na Bienal quanto na arte abstrata, ainda estava aberta. De fato, esses interesses existiam, e medir seu tamanho e significado ainda hoje é uma questão complexa. É certo que as ligações e interesses do governo americano e de Nelson Rockefeller são indissociáveis tanto da fundação do MAM – SP quanto da Bienal (...).

Curiosamente, era mesmo essa associação que os mais duros críticos do projeto das bienais (alguns comunistas) faziam ao evento: ele seria um braço da política “imperialista” norte-americana, um esforço de colonização ideológica no meio da Guerra Fria. Esse entendimento, como vimos, nunca foi consensual dentro da esquerda e, para muitos, tais críticas soavam apenas como meramente doutrinárias – quando não explicitamente paranóicas (...).

É preciso notar que, além de muitos críticos e artistas já citados, Sérgio Milliet era o primeiro secretário da I Bienal, antes de se tornar diretor artístico. No Conselho de Administração estavam, entre outros, o crítico literário Antonio Candido, o pintor Clovis Graciano e o próprio Villanova Artigas. Todos eles símbolos e representantes de diferentes setores da esquerda mais esclarecida que São Paulo possuía naquele momento (...)

Por outro lado, os bastidores e a armação da I Bienal demonstram o quanto esse projeto estava afinado com interesse da política de Estado norte-americana no contexto da Guerra Fria (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 46-47).

É inegável a intervenção do governo estadunidense na Bienal de São Paulo, assim como na criação do MAM-SP, como um mecanismo de propagação de uma vertente da Arte Moderna (abstracionismo informal) ligado aos ideias políticos norte-americanos. Entretanto, nem todos os artistas e intelectuais dos grupos de esquerda eram contrários quanto ao patrocínio norte americano. Na própria organização da Bienal havia integrantes de distintos segmentos da esquerda, o que gerou um conflito ideológico nos bastidores do evento. De um lado, os que criticavam a ligação com o governo norte americano; do outro lado, os que acreditavam que tais críticas não passavam de mecanismos de doutrinação.

Outros movimentos artísticos também se intensificaram nesse mesmo período. Destaco entre esses o movimento concretista, resultado de novas experimentações realizadas no campo das artes. De acordo com os estudos de Santuza Cambraia Naves (2003, p. 278), o concretismo no Brasil se configurou no decorrer dos anos 1950, no contexto Pós-Segunda Guerra Mundial. Foi uma espécie de segundo vanguardismo que não figurou apenas no Brasil, mas como em demais países da América Latina, no qual o construtivismo passou a ganhar força no meio cultural (NAVES, 2003, p. 278). A primeira edição da Bienal de São Paulo evidenciou a tendência concretista por meio da participação dos artistas suíços: Max Bill, Sofie Tauber-Arp, Richard Lhose, entre outros (PÁSCOA, 2005, p. 5).

Um dos princípios alusivos à vanguarda concretista foi a sincronia entre arte e indústria, haja vista que naquele período o Brasil sofria um intenso processo de industrialização. Surgiram grupos de artistas nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo: os grupos Frente e Ruptura, respectivamente, que pensaram na relação da arte com o momento de transformação que o país vivia (PÁSCOA, 2005, p. 2-5), fazendo menção à analogia dos experimentos construtivistas e o projeto desenvolvimentista de Juscelino Kubichek, então presidente do Brasil a partir de meados da década de 1950.

Apesar das discordâncias e embates entre os grupos Frente e Ruptura, a respeito do fazer arte concreta, pois um dos grupos - o Frente - ainda permitia a permanência de alguns elementos figurativistas, não seguindo à risca os rígidos cânones estéticos do concretismo, foi perceptível a preocupação e o fomento a debates que trouxeram à baila as novas formas que a arte deveria experimentar a partir das novas questões vividas pela sociedade no Brasil. O MAM – SP serviu de cenário para a Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta, no ano de 1956, na qual foram expostas obras de artistas paulistas e cariocas e poemas concretos em formato de cartazes (NAVES, 2003, p. 280), pois o concretismo também influenciou a

literatura. Nesse contexto histórico, a poesia concreta absorveu o espírito de confiança e otimismo no futuro propagado pelo governo JK (NAVES, 2003, p. 287).

A partir dessa conjuntura, percebemos como foram criadas as primeiras instituições oficiais da arte moderna brasileira. Os principais movimentos ocorreram nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, através da divisão moderna do SNBA e do SNAM, que fora consequência da referida divisão. A fundação dos museus de arte moderna, como também a atuação dos grupos de artistas modernos, entre os do grupo Santa Helena, a SPAM dentre outros, contribuíram para uma forte visibilidade de um novo estilo de se pensar e de se fazer arte. O surgimento das Bienais de São Paulo foi uma forma de projetar a Arte Moderna do Brasil no panorama internacional das artes. Foi uma escolha de um determinado grupo em se “aliar” a grandes potências econômicas e políticas da época, como foi o caso do governo dos Estados Unidos, que foi um dos patrocinadores da Bienal. Pensar nesses espaços de produção artística é também pensar nas negociações e nos interesses políticos e ideológicos que estavam em jogo.

2.2 O meio artístico cearense

As primeiras edições do Salão de Abril iniciaram nos anos 1940, intensificando-se nesse período a emergência de um campo artístico no Ceará. No entanto, em décadas anteriores já havia, embora de forma pontual, alguns movimentos e tentativas de se criar espaços em prol de uma maior visibilidade da produção dos artistas do Ceará. Muitos desses artistas tiveram uma formação autodidata, como veremos no capítulo seguinte, justamente pela ausência de uma Escola de Artes. É comum apontar que a chegada do Modernismo no Ceará foi tardia, ou até mesmo atrasada, no qual os seus primeiros sinais só foram sentidos no decorrer da década de 1930. E tal afirmativa pede um exame mais rigoroso.

Estudos recentes afirmam³⁵ que no final do século 19 e início do 20 houve uma efervescência literária, intelectual e científica em Fortaleza, culminando na criação da Academia Cearense de Letras (a primeira do Brasil) e no programa literário da Padaria Espiritual (LIMA, 2002, p. 91). Esses grupos e agremiações não foram modernistas declarados, mas indicaram alguns traços alusivos aos ideais da Arte Moderna, em especial no que diz respeito à quebra de paradigmas impostos. Não temos como estabelecer uma data

³⁵ Ver: PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza Belle Époque**: Reforma urbana e controle social 1860 – 1930. 5. Ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2014.

inicial do Modernismo no Ceará, justamente pelo fato dos estilos artísticos muitas vezes coexistirem, apesar das tensões que o “novo” geralmente provoca. Nesse período não havia um campo formado de artes plásticas no Ceará, mas artistas existiam, inclusive já havendo certa convivialidade entre estes.

Entre esses artistas podemos mencionar José Irineu de Sousa, nascido em Fortaleza na metade do século 19. Uma de suas obras mais conhecidas chama-se *Fortaleza Liberta*, do ano de 1884, que passou a fazer parte do acervo do Museu Histórico do Ceará. Jose Irineu costumava freqüentar o antigo Café Java, situado na Praça do Ferreira. Funcionava como local de encontro de artistas, intelectuais e boêmios da época. O artista passou mais tempo morando no Pará e não obteve muito reconhecimento por seus trabalhos. (AZEVEDO, 1992, p. 279-280). José de Paula Barros é outro nome que figurava como pintor, em Fortaleza, nas primeiras décadas do século 20. Paula Barros além de pintor foi fotógrafo e arquiteto. Boa parte de suas pinturas foram retratos a óleo de personalidades ligadas à elite da cidade tais como: Liberato Barroso, Marcos Franco Rabelo, o que nos conduz a supor que produzir obras a partir de encomendas era uma alternativa que muitos desses artistas viam para viver de suas artes, ou pelo menos uma tentativa disso. Paula Barros também trabalhava numa oficina que produzia quadros de variadas técnicas, entre as quais: óleo, crayon, pastel, lápis e aquarela (AZEVEDO, 1992, p. 284-285).

Antônio Rodrigues, nascido em 1867, assinava seus trabalhos como A. Roiz. Exerceu forte influência em outros artistas, entre estes: Paula Barros, Raimundo Ramos Cotoco, Vicente Leite, Gerson Faria, Clóvis Costa e Milton Rodrigues (seu filho), pelo seu desenvolvimento talento como retratista a carvão e a crayon (AZEVEDO, 1992, p. 282). Raimundo Ramos, mais conhecido por Ramos Cotoco, por não ter o braço direito, também teve sua importância na cena cultural da cidade. Foi pintor, músico e poeta. Muito próximo dos demais artistas boêmios de Fortaleza, Ramos Cotoco foi muito conhecido por suas modinhas e por ter realizado, ao lado de Paula Barros, a pintura do teto do Teatro José de Alencar. Outros trabalhos de destaque do artista foi a grande tela produzida para o teto da capela da Igreja Nossa Senhora do Carmo e a tela para o prédio da Sociedade de São Vicente de Paulo, localizada na Praça Coração de Jesus (AZEVEDO, 1992, p. 287-288).

Clóvis Costa, por sua vez, foi aprendiz de Antônio Rodrigues, o A. Roiz, no qual se aperfeiçoou como retratista. Possuía um atelier, na época situado no bairro Joaquim Távora, que apesar de modesto, teve sua importância, pois foi ponto de encontro entre os pintores cearenses. “As paredes do atelier eram cobertas de quadros a pastel, aquarelas, desenhos a crayon, fusain, numa desordem maravilhosa que nos enchia de orgulho” (AZEVEDO, 1992,

p. 308). Gerson Faria foi outro nome que conviveu com esse grupo de pintores. Não se dedicou com afinco às técnicas do desenho, nem tampouco conseguiu ser um bom retratista, assim como seus colegas o foram. Seu ponto forte eram as pinturas de paisagem. Foi conhecido por ser crítico, tendo escrito alguns artigos sobre a produção de artistas estrangeiros (AZEVEDO, 1992, p. 312).

O que nos chamou atenção, nesse grupo de artistas, foram os meios por eles utilizados para produzir e divulgar suas artes. Fortaleza ainda não possuía um circuito artístico estruturado. Não era comum haver exposições de artes. Os pintores trabalhavam, geralmente, sob encomenda, seja ao produzirem retratos ou pinturas decorativas dos teatros e das igrejas da cidade. Os ateliês e as oficinas foram espaços de trabalho, que exerceram influência na formação desses indivíduos, a partir do contato com os “mestres” – Antônio Rodrigues – por exemplo, e das práticas com as técnicas utilizadas, entre essas as pinturas à aquarela e pastel e os desenhos a carvão, crayon e fusain. Os estúdios de fotografia, instalados na segunda metade do século 19³⁶, mas proliferados no início do século 20, também foram lugares de aprendizagem e atuação profissional para os pintores locais, devido à crescente prática do retratismo.

De modo geral, na Fortaleza do começo do século XX, a atividade profissional de pintores nos estúdios de fotografia da cidade parece ter influenciado a considerável proliferação de artistas dedicados à arte do retrato pintado no Ceará. Naquele momento, no entanto, a “expressiva exatidão” das oleografias suíças e da produção dos estúdios fotográficos de J. Ribeiro, Walter Severiano e outros predominavam sobre a tradição aristocrática dos retratos a óleo ou a *crayon* desenvolvido posteriormente pelos artistas locais (MARQUES, 2007, p. 38).

Muitos dos pintores já mencionados acima exerceram, além da pintura, a fotografia e se tornaram pintores-fotógrafos, justamente devido à criação dos estúdios de fotografia na cidade. Nas primeiras décadas do século 20, Fortaleza sofreu um processo de reformas urbanas. Podemos fazer menção ao início da iluminação elétrica em pontos comerciais (1913), rede de telefonia (1938) e a inauguração de três cinemas na cidade: Majestic Palace (1917), Cine Moderno (1921) e duas décadas depois, em 1940, o Cine Diogo (SILVA FILHO, 2002, p. 116). Certamente, os estúdios fotográficos vieram a contribuir na transformação pela qual a cidade estava vivendo. Cumpre ressaltar que tais melhoramentos estruturais não modificaram apenas a paisagem urbana da cidade, mas como seus valores sociais, e nesse

³⁶ Ver: PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza Belle Époque**: Reforma urbana e controle social 1860-1930. 5. ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2014.

sentido, a arte passou a desempenhar um papel importante que conferia a Fortaleza o status de cidade moderna.

Ademais, podemos destacar ao menos dois estúdios fotográficos desse período, que contaram com a participação dos artistas locais; o *Foto Walter* e o *Photo Ribeiro*. Os artistas Barrica e Barboza Leite trabalharam nesses estúdios e se inseriram no ramo da arte fotográfica por um tempo. O Photo Ribeiro também serviu como lugar de encontro entre os artistas para discussões sobre arte (MARQUES, 2007, p. 39). No entanto, Barboza Leite relata que o trabalho nos estúdios era por vezes muito sofrido, devido à exploração da empresa que absorvia suas produções, sem que o artista fosse reconhecido por elas. E o ambiente também era marcado pela competição entre os funcionários do local, desde o aprendiz de laboratório aos coloristas a pastel que tinham de lutar pela permanência, tendo em conta os poucos locais de trabalho que havia nessa área (ESTRIGAS, 1983, p. 96).

Devido à participação dos pintores nos estúdios, esses passaram a apoiar os primeiros Salões de Artes que temos notícia na cidade de Fortaleza. Foram as duas edições do *Salon Regional*, nos anos de 1924 e 1925, instaladas no Foto Walter. O próprio Walter Severiano, proprietário do estúdio, foi um pintor-fotógrafo que representou em seus trabalhos lugares pobres da cidade, tais como o Poço da Draga e o Morro do Moinho (MARQUES, 2007, p. 38-39).

Dessas mostras ao que parece, a primeira a realizar-se com maior grau de interesse e expressão, foi a que se denominou Salon Regional de 1924 da qual participaram cinco artistas: Otacílio Azevedo, Clóvis Costa, Walter Severiano, J. Queiroz e Eme Guilherme. Teve como local o foto Walter, na Rua Barão do Rio Branco, de propriedade de Walter Severiano, e ali estiveram expostos mais de cinquenta trabalhos. (ESTRIGAS, 2009, p. 23)

Estrigas, em sua narrativa, descreve o Salon Regional como a primeira mostra de artes em Fortaleza com maior expressão. Dos cinco artistas expositores, a maioria eram freqüentadores do Ateliê do Clóvis Costa, algo que indica a sociabilidade e convivência entre eles e, foram expostos mais de cinquenta obras, um número razoável para uma exposição com cinco artistas expositores. Cumpre mencionar que as vitrines de lojas também eram utilizadas para expor trabalhos de artistas plásticos, em menor quantidade, devido à ausência de lugares específicos para esse tipo de atividade na cidade. (ESTRIGAS, 2009, p. 23).

Todavia, além dos artistas supracitados, que desenvolveram suas habilidades artísticas autodidaticamente, por meio do contato com outros artistas, dos trabalhos nas oficinas, ateliês

e estúdios de fotografia, temos o exemplo de Raymundo Cela³⁷, um dos fundadores das primeiras entidades artísticas do Ceará e que teve uma experiência e trajetória distintas dos demais. Suas obras normalmente foram indicadas como acadêmicas, principalmente devido a sua formação na ENBA. Contudo, em alguns de seus trabalhos é possível detectar alguns elementos modernos, sobretudo nas produzidas a partir dos anos 1920 e 1930.

As pinturas de Raymundo Cela, já no final dos anos 20, início dos 30, também têm liberdades modernas no assunto, na aplicação das cores e no gesto. Será que obras como *Saída de Oficina* (1929) ou *Cabeça de Pescador* (1935), não seriam obras modernas? Por isso não pode ser adequado historicamente fixar um recorte temporal e afirmar que a modernidade tem início num marco cronológico preciso. Afinal, é lícito propor um início unificador de temporalidades múltiplas, ou é possível pensar em vários momentos de “unidades paradoxais”. E até se tem um início ou vários (LIMA, 2002, p. 92).

O historiador Roberto Galvão Lima teceu análises que questionam o total academicismo nas obras de Raymundo Cela, indicando que sua técnica, o uso das cores já refletem a presença do Modernismo, embora de forma não declarada. O autor ainda propõe pensar em múltiplas temporalidades, em que as tendências artísticas se entrecruzaram ou até mesmo pensar nas contradições que existiram na produção de alguns artistas, que possivelmente se podia enxergar Academicismo e Modernismo nas mesmas obras. Por mais que uma obra fosse produzida seguindo os padrões da arte acadêmica, o artista poderia fazer uso da sua liberdade em alguns momentos, dando lugar para elementos modernos que contestam o seu próprio academicismo.

³⁷ Nasceu em Sobral em 1890. Em 1910 transfere-se para o Rio de Janeiro, onde estudou no curso de pintura da antiga Escola Nacional de Belas Artes. Foi aluno de Zeferino da Costa, Eliseu Visconti e Batista da Costa, entre outros. Ingressou na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, graduando-se como engenheiro-geógrafo. Em 1916, concorre ao Salão Nacional de Belas Artes (RJ), conquistando o prêmio de pequena medalha de prata. Em 1917, na mesma mostra, ganha o prêmio de viagem ao exterior, no qual passa boa parte em Paris, inclusive chega a expor numa individual no Salon des Artistes Français (Salão dos artistas franceses). Em 1941, retorna a Fortaleza. Em 1943 expõe no I Salão de Abril. Foi um dos responsáveis pela fundação da SCAP. (MONTEZUMA, 2003, p. 84).



Figura 1. Raymundo Cella, Saída de Oficina, 1929 (óleo sobre madeira, 33 x 40 cm) - Acervo MAUC, Fortaleza, CE.

A obra *Saída de Oficina* foi uma das mencionadas acima, e que pelo uso do gesto e das cores comunicou alguns traços modernos, apesar da forte influência acadêmica na produção de Cella. Isso pode ser considerado uma contradição, mas, de certo modo, a arte também tem a função de evidenciar não apenas as cisões ocasionadas, a partir de suas diferentes tendências, mas também os imbricamentos provocados por estas. Talvez o processo criador de Raymundo Cella, ao fazer primeiramente o esboço do trabalho e produzi-lo num ateliê, à luz do passo a passo de se executar um trabalho artístico por ele aprendido, é que seja um processo comum aos artistas acadêmicos, mas a forma e o estilo escolhidos pelo artista podem muito bem não seguir os mesmos moldes, enveredando por outros pressupostos estéticos.

Muitos críticos da obra de Raymundo Cella também conferiram a este o status de “O Pintor do Nordeste” pelo fato do artista representar, em suas pinturas, personagens tipicamente nordestinos, como por exemplo, os jangadeiros, vaqueiros e as rendeiras (BARBOSA, 2010, p. 25). Essa característica torna os trabalhos de Cella próximo ao gênero regionalista, que foi justamente uma das vertentes da Arte Moderna nas primeiras décadas do século 20 no Brasil.

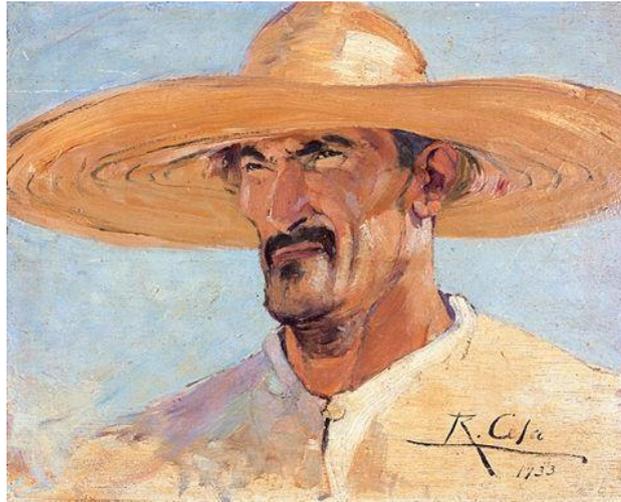


Figura 2. Raymundo Cela, Cabeça de Jangadeiro, 1933 (óleo sobre madeira, 38 x 46 cm) - Acervo MAUC, Fortaleza - CE

Mais uma vez, encontrei uma ponte entre academicismo e modernismo, na obra *Cabeça de Jangadeiro*, no qual a forma do artista se enquadrava no estilo acadêmico, devido alguns procedimentos técnicos, mas a atenção dada às temáticas regionalistas identificaram seus trabalhos com alguns princípios da Arte Moderna. Essa questão foi comum em muitos artistas desse mesmo período, justamente pela influência que ENBA absorvia das tendências artísticas europeias, em que predominavam o realismo e o impressionismo (BARBOSA, 2010, p. 26).

A própria ENBA passou por transformações em sua estrutura no final do século 19 ao deixar de ser a AIBA para ser a ENBA, na transição entre o Império e a República. No ano de 1890, houve uma reforma em seus Estatutos e foram criados os cursos livres, que não seguiam os mesmos métodos que os cursos regulares. Nos cursos livres, professores e alunos não adotavam, à risca, a rigidez do academicismo, dando também destaque para as habilidades individuais de cada artista. Raymundo Cela foi aluno do curso livre, daí presumimos que sua experiência na ENBA tenha o estimulado para desenvolver um talento artístico que denotasse sua personalidade enquanto indivíduo. (BARBOSA, 2010, p. 38-39). Além do mais, “Cela foi situado num período de transição, tanto podemos qualificá-lo como grande artista acadêmico ou como o primeiro modernista do Ceará” (LIMA, 2008, p. 147). Os próprios professores da ENBA defendiam a ideia da reforma interna da instituição com relação aos métodos do ensino de artes, como foi o caso dos irmãos Henrique e Rodolfo Bernadelli (LIMA, 2008, p. 44). A transição a qual a citação se refere são relativas às mudanças no regimento da ENBA devido às novas concepções de arte que chegavam ao

Brasil. É conveniente pensar que os alunos da instituição refletissem esse momento de transição em suas produções.

Não tenho a intenção de delongar-me sobre a trajetória artística de Raymundo Cela, mas optei por enfatizar sua produção pela influência que o artista teve dos estilos artísticos predominantes da ENBA naquele período, o que de certa forma o diferenciou dos perfis da maioria dos artistas cearenses, mas não o impediu de influenciá-los de alguma forma. Sabemos que nos primeiros anos da década de 1930, Raymundo Cela fez algumas visitas ao Atelier de Clóvis Costa, no qual, além deste, reuniam-se os artistas: Rubens de Azevedo, Otacílio de Azevedo, Gérson Faria, Pretextato Bezerra (TX), Clidenor Capibaribe (Barrica)³⁸ e Milton Rodrigues. De acordo com a descrição de Rubens de Azevedo, Cela ficava maravilhado quando se deparava com as pinturas desses artistas, justamente pela forma como usavam as tintas, enfatizando que eles eram os impressionistas do Ceará. E esse grupo de artistas, que se reunia geralmente aos domingos para praticar e debater sobre arte, considerava Raymundo Cela um ícone da arte cearense, pelo fato deste já ter sido reconhecido e premiado por seus trabalhos. O próprio Rubens de Azevedo, acompanhado de seu pai Otacílio de Azevedo, visitava o Atelier de Raymundo Cela (AZEVEDO, 1996, p. 141-143), o que leva a acreditar que o contato estabelecido entre Cela e os demais frequentadores do Atelier de Clóvis Costa propiciou certa troca entre eles.

A inclinação para temáticas nordestinas não foi uma exclusividade de Raymundo Cela e outros artistas plásticos, tendo alcançado também a produção literária do Ceará. De acordo com os estudos de Rodrigo Marques (2010, p. 67), surgiu no final da década de 1920, no jornal *O Povo*, um veículo literário chamado *Maracajá*, tendo sido lançado dois números. Dele tomaram parte os escritores: Mário de Andrade do Norte, Rachel de Queiroz, Antonio Garrido (Demócrito Rocha), Paulo Sarasate, Filgueiras Lima, Jáder de Carvalho, Mozart Firmeza, entre outros.

No início da década de 1930, surgiu outro veículo literário denominado *Cipó de Fogo*, considerado por muitos literatos da época como a obra literária do Modernismo do Ceará. Cumpre mencionar que tais escritos foram produzidos por influência do Manifesto Antropofágico, cuja primeira publicação do movimento, a *Revista de Antropofagia*, ocorreu em 1928. Por conseguinte, o movimento literário cearense procurou acompanhar o debate em torno do Modernismo inserido no Brasil, através do discurso nacionalista, se assemelhando ao

³⁸ Barrica nasceu em Juazeiro do Norte (CE) em 1908. Iniciou-se nas artes plásticas em 1923 através das aulas de Gerson Faria. Foi um dos colaboradores para a fundação do CCBA e da SCAP. Participou de diversas edições do Salão de Abril entre as décadas de 1940 e 1950 (MONTEZUMA, 2003, p.21).

viés regionalista que se disseminou não só no Ceará como em outros estados do Nordeste. Tanto o *Maracajá* quanto o *Cipó de Fogo* reforçaram o discurso identitário nordestino ao evidenciarem símbolos e estigmas peculiares a região, como por exemplo: a seca, a fome, as migrações e a vida sofrida dos cangaceiros. Todos esses temas figuraram no repertório desses intelectuais em seus escritos, com o intuito de se firmar a cultura e identidade nordestinas, numa tentativa de se diferenciar das demais regiões do país, em especial a região Sul (MARQUES, 2010, p. 67-69).

A partir dessas premissas, podemos pensar no Ceará como um lugar que buscava alinhar-se aos princípios do Modernismo, embora de uma forma ainda não oficializada, pelo menos no que se refere às artes plásticas. Incumbe lembrar que isso não significa que a relação de artistas acadêmicos e modernos esteve isenta de tensões, pelo contrário, os conflitos existiram e nos ateremos a estes no capítulo seguinte. Neste momento, o que nos interessa é discutir a formação de um meio artístico no Ceará e como se deu esse processo, quais as influências e aproximações que os artistas cearenses estabeleceram com outros centros artísticos do Brasil.

Um dos contatos entre artistas cearenses com outros núcleos artísticos do país, no decorrer da década de 1930, deu-se na participação de alguns pintores locais nas exposições do Núcleo Bernadelli do Rio de Janeiro. O Núcleo Bernadelli foi criado pelos irmãos Henrique e Rodolfo Bernadelli e a maioria dos seus integrantes eram alunos dos cursos livres da ENBA, em especial os que contestavam os cânones academicistas da instituição. Vicente Leite foi um dos cearenses que figurou em uma das exposições do Núcleo Bernadelli (LIMA, 2008, p. 73).

A trajetória de Vicente Leite, assim como a de Raymundo Cela, foi distinta de muitos outros artistas locais. Nascido na cidade do Crato (CE), no ano de 1900, Vicente Leite conseguiu, através do Presidente de Província do Ceará, no final da década de 1910, patrocínio para estudar na ENBA do Rio de Janeiro, e assim o fez. Foi colega de Candido Portinari, entre outros. Foi premiado em exposições do SNBA, obtendo prêmio de viagem ao exterior em 1940 (MONTEZUMA, 2003, p. 103). Em meados dos anos 1930, o artista passou um período em Fortaleza e manteve contato com os pintores locais, que se reuniam nos ateliês (AZEVEDO, 1996, p. 158). Através desse contato, acredito que o artista possa ter trazido seus aprendizados da ENBA e da sua participação nos núcleos artísticos do Rio de Janeiro e, em decorrência disso, as novas discussões em torno da arte que acontecia no momento. Apesar dos artistas Raymundo Cela e Vicente Leite não terem convivido muito tempo com os artistas locais, pensamos que estes procuravam se espelhar naqueles, justamente por todos serem

cearenses e compartilharem das mesmas adversidades em fazer e tentar viver de arte no Ceará. Muitos cearenses também despertaram para o desejo de saírem da cidade à procura de melhores oportunidades em outros centros urbanos.

Os cearenses Luiz Sá, Mário Mendez e Mozart Firmeza, que residiam no Rio de Janeiro também expuseram trabalhos nas mostras do Núcleo Bernadelli. Apesar da distância, esses indivíduos mantinham laços com o Ceará e realizaram algumas exposições na cidade. Mário Mendez expôs seus desenhos no hall do Cine Moderno em 1943; Luiz Sá realizou exposição de pintura com temáticas regionalistas em 1938 também no hall do Cine Moderno (LIMA, 2008, p. 73-74). Certamente essas pontuais exposições eram carregadas de influências acerca dos novos movimentos artísticos surgidos nessa mesma época no Rio de Janeiro e, ao serem expostas em Fortaleza, eram responsáveis por estreitarem as relações dos artistas locais com os de fora. No ano de 1937, através da Sociedade de Cultura Artística³⁹, foi trazido a Fortaleza a “Primeira Exposição Paulista de Pintura”, com a participação de diversos artistas de São Paulo.

(...) a convite da Sociedade de Cultura Artística (entidade que desenvolve atividade de animação cultural na época) o pintor paraense Valdemar da Costa, radicado em São Paulo, traz a Fortaleza a *Primeira Exposição de Pintura*. Participaram da mostra Alfredo Volpi, Rebôlo Gonçalves, Leoncio Nery, Mário Zanini, Humberto Rosa, Tomoo Handa, Roquete Chiaro, Torquato Rossi, Helios Solinger, Tobias, Ilda Elsenior Campo Fiorita, Margarida Soutelo e Valdemar da Costa, artistas ligados aos núcleos artísticos operários paulistas, principalmente do grupo Santa Helena (LIMA, 2008, p. 74).

A Exposição Paulista de Pintura, somada às outras mostras que aconteceram em Fortaleza nos anos 1930, despertou uma inquietação na cena cultural local, inquietação essa de inspiração modernista, pois tais mostras aproximaram o Ceará da produção artística do eixo Rio / São Paulo, em especial dos núcleos artísticos vinculados à Arte Moderna, como foi o caso do grupo Santa Helena que, como vimos no tópico anterior, foi um grupo de artistas que se contrapuseram aos cânones artísticos do período. Podemos apontar alguma semelhança entre o modo de funcionamento do Santa Helena com o grupo de artistas cearenses que freqüentavam o Ateliê de Clóvis Costa. Os passeios, aos fins de semana, as práticas de pintura ao ar livre e os exercícios livres de desenho e pintura são características comuns aos dois grupos (LIMA, 2008, p. 48). Todavia, isso não quer dizer que todos os artistas locais

³⁹ As poucas informações que temos da Sociedade de Cultura Artística é que a entidade foi liderada por Paurillo Barroso e funcionou mais intensamente nas décadas de 1930 e 1940. Apesar da realização de algumas exposições de artes plásticas, o forte da entidade era a música. Havia em suas instalações uma Biblioteca musical, composta por mais de trezentos livros. Havia ensaios de partituras e instrumentos. Paurillo Barroso conseguiu trazer nomes do cenário musical nacional e internacional, tais como: Oscar Nicastro, Lavínia Viotti, Mieczislaw Muniz, entre outros (AZEVEDO, 1996, p. 30).

absorveram sem questionar essas novas formas de se pensar e fazer arte. Segundo os relatos de Otacílio de Azevedo, Clóvis Costa “revelou-se acérrimo inimigo dos ‘futurismos’ da nova pintura” (AZEVEDO, 1992, p. 309).

Retomando nossa atenção às atividades desenvolvidas pela Sociedade de Cultura Artística, Barboza Leite registra outra exposição, organizada pela entidade, que ocorreu no ano de 1937 e foi denominada de “Exposição Preparatória da Pintura Cearense”.

No Ceará até o ano de 1941 não havia um núcleo organizado de pintores. A Sociedade de Cultura Artística, já realizara a “Primeira Exposição Preparatória da Pintura Cearense” mas, os pintores continuavam dispersos, sem orientação ou estímulo. Entretanto, ao atelier de Delfino Silva, um quartinho morno e apertado na rua Pedro Pereira, afluíam diariamente alguns jovens vontadosos e idealistas, dominados pela necessidade de plasmarem nas telas em branco uma mensagem nova, de arte e de temperamento, que se iam constituindo inconscientemente, o embrião do movimento artístico (...) (LEITE, 1949, p. 8)

O registro dessa exposição pode servir como indício de um movimento embrionário, ainda no campo das ideias, de estruturação do campo artístico no Ceará. É dito que os artistas ainda não haviam se firmado enquanto grupo organizado, que permaneciam dispersos, mas por outro lado, ocorreram encontros no ateliê de Delfino Silva⁴⁰, o que já denotava elementos de uma maior vontade de organização entre os artistas. A referida exposição foi instalada na Praça do Ferreira e foi julgada por uma comissão formada por: Emílio Hinko, Alberto Jacques Klein, Valdemar da Costa e José Barros Maia. Participaram da mostra os artistas: Afonso Bruno, obtendo a medalha de prata, Gerson Faria, Barrica e Pretextato Bezerra, o TX (LIMA, 2008, p. 75).

Acredito que o surgimento dessas exposições, como o contato dos artistas cearenses com outros pólos artísticos do Brasil, tenha provocado o desejo de se criar entidades especificamente direcionadas ao desenvolvimento de atividades relacionadas às artes e aos artistas plásticos do Ceará. A criação de uma instituição com esse caráter fortaleceria a representatividade do Ceará no campo das artes. Em decorrência disso, foi criado, no início da década de 1940, o Centro Cultural de Belas Artes (CBBA), conhecida como uma das entidades responsáveis pela renovação das artes plásticas no Ceará.

⁴⁰Delfino possuía um Atelier, que no decorrer da década de 1930 e início da de 1940, servia como local de encontro entre os artistas. Outro Atelier que funcionava como local de encontros, exercícios de pintura nesse mesmo período foi o Atelier de Clóvis Costa. Ver: AZEVEDO. Rubens de. **Memórias de um caçador de estrelas**. Fortaleza: Casa José de Alencar UFC, 1996.

Em participação de Gerson Faria, Expedito Branco, João Siqueira, Antônio Bandeira, George Miranda, Raimundo Campos, Luiz Índio Cordeiro, Clidenor Capibaribe, Rolnei Correia, Francisco Ávila, Raimundo Garcia, Delfino Silva, Otacílio de Rubens de Azevedo, Afonso Bruno, Mário Baratta e o autor destas linhas e, ainda com o apoio moral do mestre Raimundo Cela, foi fundado em Junho de 1941, o Centro Cultural de Belas Artes, sob cujos auspícios realizou-se em Setembro do mesmo ano o I Salão Cearense de Pinturas, do qual participou também o pintor João Rescala, um dos nomes de maior evidência da pintura brasileira que, àquele tempo aqui se achava em excursão através do país (LEITE, 1949, p. 8).

A criação do CCBA foi resultado das articulações que já estavam sendo feitas anteriormente entre os artistas plásticos da cidade. Muitos dos já envolvidos com os espaços informais dedicados à arte e com as exposições já realizadas na cidade tomaram parte do momento de formação do CCBA, como Gerson Faria, Barrica, Delfino Silva, Barboza Leite, Otacílio e Rubens de Azevedo. Isso além do apoio do já então consagrado artista Raimundo Cela. Convém observar que Mário Baratta foi um dos principais responsáveis pela criação do CCBA, sendo considerado como um dos seus idealizadores. O artista em questão era carioca, lugar onde se iniciou no universo da pintura, formou-se em Direito na cidade de Fortaleza, na década de 1930, no qual conheceu os artistas que faziam parte da cena local. Foi visto e reconhecido como líder do movimento renovador das artes plásticas no Ceará, intensificado nos anos 1940 (ESTRIGAS, 2004, p. 21). A ideia surgiu com mais entusiasmo a partir das visitas realizadas ao ateliê de Francisco Ávila, situado na Praça do Ferreira, no qual Baratta observava as pinturas de paisagem de Raimundo Kampos⁴¹, que na época trabalhava na oficina do ateliê. Em meio às conversas e críticas sobre arte veio a ideia de criar um grupo que representasse uma coletividade dos artistas cearenses (LIMA, 2008, p. 80).

O CCBA foi responsável pela organização de duas edições do “Salão Cearense de Pintura”. A primeira mostra se instalou no hall do Palácio do Comércio e contou com a participação dos artistas: Delfino Silva, Mário Baratta, Rolnei Correia, Raimundo Kampos, Afonso Bruno e Francisco Ávila. A segunda edição, no ano de 1942, também no hall do Palácio do Comércio, contou com os mesmos nomes que a mostra anterior. Não tive maiores informações sobre as duas exposições, se houve premiações ou comissões julgadoras, mas deduzi que tiveram a sua importância no que se refere à ideia da manutenção de exposições coletivas dos artistas locais. A terceira e última edição do Salão Cearense de Pintura ocorreu

⁴¹ Raimundo Siqueira Kampos nasceu em Pacatuba (CE) no ano de 1918. Foi desenhista e pintor. Iniciou-se nas artes plásticas no ano de 1939 ao ingressar no Ateliê de Delfino Silva. Foi um dos colaboradores para a fundação do CCBA e da SCAP. Participou das três edições dos Salões cearenses de pinturas entre os anos de 1941 a 1944. Também tomou parte de diversas mostras do Salão de Abril entre as décadas de 1940, 1950 e 1960 (MONTEZUMA, 2003, p. 84).

no ano de 1944 e prestou uma homenagem aos artistas Raymundo Cela, Vicente Leite e Gerson Faria⁴².

A entidade artística propiciou uma aproximação a um grupo de artistas que antes caminhavam dispersos, pois por mais que houvesse os encontros nos ateliês, oficinas e estúdios fotográficos, a criação de uma entidade que defendesse os interesses dos artistas estimulou a produção desses indivíduos. Todavia, o CCBA deixou de existir no ano de 1944, dando lugar a criação de uma nova entidade que deu prosseguimento aos seus ideais e atividades.

2.3 A formação da SCAP

A Sociedade Cearense de Artes Plásticas foi criada com o intuito de dar continuidade ao trabalho iniciado pelo Centro Cultural de Belas Artes (CCBA). Entre as principais atividades da SCAP pode-se destacar a manutenção de um Salão de Artes, com o objetivo de instituir um campo artístico no Ceará e, conseqüentemente, ser um lugar que propiciasse maior visibilidade aos artistas cearenses. Contudo, falar de uma sociedade de artes é falar de um universo de associações, clubes e organizações coletivas similares que foram sendo difundidas. O Almanaque do Ceará⁴³ (1930) informa a respeito de algumas associações como essas, entre elas o Centro Artístico Cearense. Quase duas décadas depois, no Almanaque do ano de 1948, encontram-se referências a respeito da existência de entidades de nomenclaturas semelhantes. Além da Sociedade de Cultura Artística, destacada no tópico anterior, detectamos as entidades: Sociedade Artística Beneficente; Sociedade Cearense de Artes Plásticas e o já referido Centro Artístico Cearense. Exceto a SCAP e a Sociedade de Cultura Artística, não encontramos muitos registros acerca da atuação dessas outras instituições, pois o Almanaque contém informações somente com relação ao nome dessas entidades e seus respectivos endereços. De algumas delas também constam o nome do presidente, e se havia um presidente, isso quer dizer que havia uma hierarquia nessas organizações.

⁴² Informações encontradas no livro “Esquema da Pintura no Ceará”, de autoria do artista e escritor Barboza Leite.

⁴³ Iniciado no ano de 1895, intitulado Almanack de Fortaleza. Já em 1896, ampliou suas informações acerca de outras localidades do estado do Ceará, e passou a chamar-se Almanach do Ceará. João Eduardo Torres Câmara foi seu fundador. A partir do ano de 1906, seu filho, Sófocles Torres Câmara passou a ser o organizador do Almanaque, até o ano de 1932. No ano de 1948, constam os nomes de A. Batista Fontenele e Leopoldo C. Fontenele, enquanto propriedade e direção do Almanaque.

No ano de 1948, o escritor Antonio Girão Barroso escreveu no jornal *Correio do Ceará* sobre as atividades da Sociedade Pro Arte, dando ênfase aos problemas enfrentados pela instituição e a importância da sua atuação no cenário musical da cidade.

Muito nova ainda, mas felizmente já bastante segura em seus passos, a “Sociedade Pro Arte, fundada não faz muito em nossa capital, vê-se bem que para revitalizar a música entre nós, vem levando a efeito uma série de interessantíssimas realizações, destinadas a alcançar, cada vez mais, um público maior (...). Fruto exclusivo do esforço e da dedicação de uns poucos, que até agora, segundo sei, não receberam nenhuma ajuda positiva dos poderes públicos, a “Pro Arte”, como já vai sendo conhecida a nova entidade, não descançou (sic) um só momento na execução de um vasto programa que compreende desde o concerto até a realização de conferências e palestras vivas, como as que vem de pronunciar sobre a “filosofia do desenho”, o pintor e musicista Jean Pierre Chabloz. (Antonio Girão Barroso. CORREIO DO CEARÁ. A “Pro Arte” e suas atividades \ Letras e Artes. 10\04\1948, p. 2)

Girão Barroso discorreu a respeito da participação da Sociedade Pro Arte no tocante a uma iniciativa de “revitalizar” a música na capital cearense. E o que seria essa revitalização? Será que da mesma forma como nas artes plásticas, a música também carecia de um espaço destinado a publicizar e valorizar os músicos da cidade? É relevante atentar para que além dos concertos musicais também foram ministradas palestras, entre as quais uma sobre desenho com o artista Jean Pierre Chabloz⁴⁴. Ter ocorrido uma palestra sobre desenho numa programação artística voltada para a música pode denotar certos entrecruzamentos entre os grupos, como também comunicar que alguns músicos também se interessavam por artes plásticas e vice-versa. Todavia, o mais importante é percebermos o papel dessas sociedades no plano cultural de Fortaleza durante a década de 1940. Girão Barroso evidenciou a persistência do Pro Arte em realizar suas atividades e apontou a inexistência de apoio do poder público. Notamos certa semelhança com a realidade da SCAP.

O surgimento e a proliferação dessas organizações civis se caracterizaram pela busca desses grupos de se institucionalizarem, de desenvolverem ações com a intenção de verem seus objetivos e metas concretizados. Essas associações, tais como as acima citadas, representam a conquista de uma autonomia por parte da sociedade civil de criar e gerir movimentos organizados. Apesar da SCAP e das outras associações artísticas supracitadas

⁴⁴ Nasceu em Lausanne (Suíça) em 1910. Foi desenhista, pintor, músico (violinista, pianista e arranjador) e crítico de arte. Estudou na Escola de Belas Artes em Genebra (Suíça) entre os anos de 1929 e 1932 e na Academia Brera em Milão (Itália) entre 1933 a 1938. Em 1940, muda-se para o Brasil, onde expõe nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, e em 1943 chega a Fortaleza onde foi radicado, envolvendo-se nos diversos meios culturais da cidade, promovendo palestras, cursos, participando de concertos musicais e sendo um dos incentivadores para a criação das primeiras entidades dos artistas plásticos do Ceará. (MONTEZUMA, 2003, p.57).

terem sido criadas entre as décadas de 1920 a 1940, esse fenômeno de associações seja com finalidades artísticas e literárias ou filosóficas e científicas surgiram no Ceará desde as últimas décadas do século 19, entre as quais podemos ressaltar: a Academia Francesa (1873-1875), a Padaria Espiritual (1892-1898), o Centro Literário (1894-1904), a Academia Cearense (1894-1922\1º fase), e o Clube Literário (1887-1889). A criação de agremiações, sociedades e clubes na transição entre o fim do período monárquico e no início da República marcou uma geração de jovens letrados no Ceará, e conseqüentemente, impulsionou a efervescência de debates intelectuais em Fortaleza (CARDOSO, 2007).

Portanto, a SCAP foi fundada num período em que já era comum a organização de grupos artísticos e literários; e pensada como um meio dos seus idealizadores, fundadores, e todos os que, direta ou indiretamente, estiverem envolvidos com a entidade, de buscar realizar os ideais de um movimento artístico no Ceará em fase de construção e legitimação. Como já foi frisado, os artistas se reuniam nos ateliês, e organizavam algumas mostras coletivas de artes. Já havia uma convivência entre esses indivíduos que refletia uma relação de sociabilidade. Ao lado dos artistas, houve a participação dos intelectuais que apoiaram e também idealizaram a criação de um lugar destinado às artes no Ceará.

A 27 de agosto de 1944, funda-se a SCAP, que representou a mais forte contribuição ao nosso desenvolvimento artístico. A SCAP mantinha uma Escola de Arte da qual fizemos parte, lecionando perspectiva de anatomia. Ensinara nela os escultores Honor e Angélica Torres, formados pela Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, Chabloz, Mário Baratta e outros. Os intelectuais da terra aderiram e podiam lá ser vistos os escritores Artur Eduardo Benevides, Otacílio Colares, Mozart Soriano Aderaldo, João Clímaco Bezerra, Eduardo Campos, Aluizio Medeiros, Antônio Girão Barroso e Fran Martins. (AZEVEDO, 1996, p. 148)

O trecho acima, retirado da obra de Rubens de Azevedo, enfatiza nomeadamente o envolvimento de artistas e intelectuais no surgimento da entidade. Importa ressaltar que os escritores que foram mencionados faziam parte de uma agremiação literária, o Clube de Literatura e Arte (CLÃ). Ficou explicitada as relações de proximidade que foram sendo configuradas entre os dois grupos. A SCAP tentou suprir uma ausência de escolas de artes em Fortaleza, manifestando uma preocupação não somente em expor os artistas, mas como também na formação de novos artistas. Tratarei melhor sobre esse assunto mais adiante, quando for mencionado o curso de desenho e pintura da SCAP.

É pertinente destacar o processo de criação da SCAP, como uma associação organizada, enfatizando seus propósitos, atividades e sua estrutura de funcionamento. Para

sua criação, era necessária, segundo o código civil, a elaboração dos estatutos, documento de caráter formal e burocrático, geralmente criado por todas as associações e organizações ao formalizarem e institucionalizarem seu funcionamento. Sua institucionalização permite pleitear recursos e patrocínios para a execução de suas atividades e programações. Por isso, recorreremos aos estatutos redigidos na fundação da SCAP, com o intuito de discutir os propósitos almejados por seus fundadores.

A Sociedade Cearense de Artes Plásticas, fundada a 27 de agosto de 1944, com sede nesta capital, tem por finalidade elevar o nível cultural artístico em nosso meio para isso realizando: a) Salões de artes plásticas; b) Galeria permanente de arte; c) Concursos de motivos; d) Escolas e cursos de desenho artístico e aplicado, pintura e escultura. (Estatutos da SCAP. DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DO CEARÁ. 06\12\1944).

É notório certo sentido pedagógico que tal documento contém ao enfatizar que o objetivo da sociedade é “elevar o nível cultural artístico em nosso meio”. E para que esse objetivo fosse alcançado, era preciso a realização de atividades, entre as quais os Salões de artes. Outro elemento importante de ser mencionado é o que frisa a necessidade da criação de escolas e cursos de artes, como uma maneira de suprir a carência de instituições de ensino voltadas para as artes no Ceará. Os estatutos da SCAP foram elaborados com dez artigos, contendo cada um seus respectivos parágrafos. Nesse documento, encontram-se a forma de funcionamento da entidade, sua hierarquia, as divisões de funções entre seus membros, entre outras questões administrativas. A convivência informal entre um grupo de artistas resultou na criação da SCAP que sinalizou a formalização e institucionalização da sociabilidade presentes no grupo.

Lá pelo meio dia estávamos de volta para o atelier de Clóvis Costa, na terceira seção de ônibus do Joaquim Távora, onde é hoje um posto de gasolina. Ali, os quadros eram expostos pendurados na parede e cada um fazia a sua crítica dos trabalhos dos colegas. “Você é doido, TX? Onde já se viu um coqueiro azul?” E TX fazendo uma careta: “O coqueiro é meu e pinto da cor que eu quiser...”. Clóvis balançava a cabeça com um sorriso tímido. As discussões eram violentas, mas, ao fim, todos se queriam e se admiravam entre si. Era uma comunidade interessantíssima que não vi repetida nunca mais. Aquele atelier era uma espécie de forja, de onde saíram obras – primas. (AZEVEDO, 1996, p. 145)

Os estatutos da SCAP, além de transmitir os principais ideais da associação, é um documento que comunica a passagem do grupo para outra etapa de sua existência: a

formalização e profissionalização. O Ateliê do Clóvis Costa teve sua importância por ter sido um espaço de experimentação artística e de discussão, entre os artistas, em torno do que era produzido entre eles.

Retornando nosso foco aos estatutos, esses também fornecem informações de caráter administrativo e sobre o funcionamento da SCAP, como por exemplo: a sociedade foi composta por um número ilimitado de sócios, que são divididos nas categorias de efetivos e correspondentes, porém, apenas os efetivos tinham responsabilidades financeiras, destinando mensalmente uma porcentagem de suas rendas. O processo de admissão dos associados é por propostas elaboradas por estes, que precisavam da aprovação da diretoria da entidade; a administração da sociedade era composta por um presidente, um vice-presidente, dois secretários, um tesoureiro, um conselho fiscal composto de 15 membros e um conselho técnico com 5 membros⁴⁵.

A comissão elaboradora dos estatutos foi composta por: Raymundo Cela, Mário Baratta, Raimundo Vieira Cunha, Melo Machado e Fran Martins. Interessa refletir sobre quais os papéis que esses indivíduos, que fundaram a SCAP, desempenhavam na sociedade cearense, e a que grupos faziam parte. Fran Martins era vinculado ao campo das letras, já sendo reconhecido enquanto escritor. Raimundo Vieira da Cunha e Melo Machado eram médicos, portanto, para a época faziam parte de uma elite formada numa faculdade de medicina. Os artistas Raimundo Cela e Mário Barata participaram ativamente da criação dos primeiros grupos e entidades artísticas no Ceará, porém tiveram formações distintas, como consta em suas notas biográficas. Por mais que estes sujeitos tivessem perfis diversos, seja com relação à profissão, formação ou trajetória artística, a iniciativa de propor uma maior organização, com o intuito de criar espaços de incentivo e fomento às artes, foi um elemento que entrecruzou suas trajetórias de vida. Ainda fazendo menção aos estatutos, encontramos indícios dos demais objetivos idealizados pelos fundadores da Sociedade.

Parágrafo único - A sociedade objetivará ainda:

- I – Manter atelier, biblioteca e centro de palestras sobre arte;
- II – Cooperar em qualquer iniciativa de arte com seus associados ou artistas em trânsito;
- III – Tudo fazer pelo engrandecimento da arte em nosso Estado;

⁴⁵ Informações retiradas dos Estatutos da SCAP. Ver: Estatutos da SCAP. DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DO CEARÁ. 06\12\1944.

IV – Estabelecer o intercâmbio com sociedades do país ou do estrangeiro. (Estatutos da SCAP. DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DO CEARÁ. 06\12\1944).

Os quatro objetivos apresentados no estatuto em questão vislumbravam o desejo de construir uma estrutura no que se diz respeito às artes plásticas no Ceará. A manutenção de espaços de formação, como ateliês, bibliotecas, palestras tinha por intenção suprir a ausência de escolas de artes institucionalizadas em Fortaleza, fator esse que influenciou no autodidatismo da maioria dos artistas cearenses. Com relação ao intercâmbio com núcleos artísticos de outras localidades do país, notamos certo empenho para estabelecer contato entre os artistas locais e os de outra cidade, seja através da vinda dos artistas de outros estados para expor no Ceará, através das mostras do Salão de Abril, por exemplo, ou sendo o movimento inverso, os artistas cearenses deslocando-se para outras localidades do Brasil.

Por conseguinte, a diretoria da SCAP não se preocupava apenas em divulgar os trabalhos dos artistas já existentes, mas também contribuir para a formação de novos. Para isso, foi criado, no ano de 1949, o curso livre de desenho, como sendo uma das propostas da nova gestão da entidade, cuja presidência,⁴⁶ em 1949, foi mudada. O pintor Antônio Miranda Henriques assumiu o cargo de presidente da SCAP, substituindo Antônio Girão Barroso.

O curso terá um programa bem elaborado, de maneira a atender satisfatoriamente, instante interesse com que pessoas dotadas de forte vocação para a pintura têm procurado na SCAP um meio de aprendizagem mais consentâneo com a sua aspiração diferente dos processos usuais de cópias quadriculadas que se adotam em conhecidas escolas (?) que proliferam nesta terra. Será um grande passo da SCAP que dará oportunidade a revelação de muitos talentos que se atrofiam, lamentavelmente, nas inábeis mãos de curiosos que não pejam de profanar uma arte tão sublime. (REVISTA CLÁ, fevereiro de 1949, p. 145-146)

Este fragmento faz parte de um texto intitulado “Nova diretoria”, escrito por Barbosa Leite, no qual o autor fazia menção à nova gestão da SCAP, que foi assumida por Antônio Miranda Henriques, como já foi destacado. E dentre as propostas da nova diretoria, estava a ideia de criar um curso livre de desenho, com a intenção de dar oportunidade a muitos talentos artísticos que estavam no anonimato. O curso se realizou, atraindo a participação de um considerável número de interessados em aprimorarem suas habilidades artísticas. Alguns

⁴⁶ A título de esclarecimento, segue a lista dos presidentes da SCAP, entre os anos de 1944 a 1958, que corresponde ao período de sua existência. Os presidentes foram respectivamente: Manuel de Melo Machado (1944-1945); Mário Baratta (1946); Antônio Girão Barroso (1947-1948); Antônio Miranda Henriques (1949); João Maria Siqueira (1949-1950); Paulo Pamplona (1951); Hermógenes Gomes da Silva (1952); Nilo de Brito Firmeza – Estrigas (1953); Artur Eduardo Benevides (1954); Cláudio Martins (1955); Zenon Barreto (1956); José Roberto Vilar (1956); Honor Torres Silva (1957); João Lázaro Figueiredo (1958). Ver: ESTRIGAS, Nilo de Firmeza. **A fase renovadora na arte cearense**. Fortaleza: Edições UFC, 1983, p. 41.

desses alunos passaram a expor nos Salões de Abril alguns anos depois, assunto esse que será tratado no capítulo seguinte.

De acordo com uma reportagem de Estrigas, publicada no jornal *Correio do Ceará*⁴⁷, o Curso Livre de Desenho e Pintura foi criado no ano de 1950, sob iniciativa de João Maria Siqueira⁴⁸, então vice-presidente da SCAP. Passando algum tempo, o curso passou a ser chamado de Curso de Desenho e Pintura Vicente de Leite, em homenagem ao artista, sendo que no ano de 1953 ganhou a denominação de Escola de Belas Artes do Ceará (EBAC). Em comemoração ao aniversário da SCAP, a EBAC ganhou novas instalações, tendo sido elaborado um programa para o curso, inspirado na estrutura de outras escolas de artes já existentes. Ainda segundo o depoimento do Estrigas no jornal, o programa do curso ofereceu o ensino dos gêneros artísticos: Pintura, Desenho, Gravura, Escultura e Cerâmica, sendo que com o passar do tempo o aluno decidiria a qual gênero se dedicaria mais, dependendo de suas afinidades. Na primeira série do curso, eram ofertadas como matérias básicas o ensino de Desenho Artístico, Geometria, Modelagem e Anatomia.

Não sabemos com precisão a respeito do tempo de duração da EBAC, mas encontramos outras informações a respeito da instituição numa matéria do jornal *Gazeta de Notícias*⁴⁹. A matéria data do ano de 1956 e seu título indica que a EBAC estava passando por dificuldades para manter suas atividades. Contudo, encontramos indícios a respeito do funcionamento do curso. Um deles referente ao perfil dos alunos. No primeiro ano de existência da EBAC foram mais de sessenta inscritos, mas apenas seis candidatos passaram nos exames, o que nos leva a supor que havia certo rigor no processo de seleção dos alunos. A ideia era que o curso tivesse uma duração de cinco anos e, ao final deste, o aluno recebesse o diploma de nível superior, pois a Escola tinha como objetivo ministrar o ensino superior, técnico e estético das artes.

A matéria do *Gazeta de Notícias* também descreveu mais detalhadamente sobre a grade de disciplinas ofertadas pela EBAC. Na primeira série, o aluno cursaria: Desenho Artístico, Modelagem, Anatomia e Fisiologia Artísticas, Geometria Descritiva e Arquitetura

⁴⁷ Estrigas. CORREIO DO CEARÁ. Primeiros contactos com o curso na Escola de Belas Artes do Ceará. 29 de janeiro de 1955.

⁴⁸ Nasceu em Pacatuba (CE) no ano de 1917. Foi desenhista, pintor, fotógrafo e cineasta-amador. Iniciou-se nas artes plásticas ainda adolescente através de seu tio Paulo Siqueira. Mudou-se para Fortaleza onde concluiu o segundo grau no Colégio Cearense e logo depois, ingressou no Convento das Carmelitas em Recife (PE), porém, abandonou o seminário antes de ser ordenado padre. Retornou a Fortaleza e começou a frequentar os Ateliês de Delfino Silva e Vicente Ávila, onde conheceu Mário Baratta e juntou-se ao grupo fundador do CCBA. Participo de várias edições do Salão de Abril. Foi presidente da SCAP nos anos de 1949 e 1950. (MONTEZUMA, 2003, p.59).

⁴⁹ GAZETA DE NOTÍCIAS. Não deve morrer a Escola de Belas Artes. 6 de maio de 1956, p. 8.

Analítica; na segunda série: Desenho Artístico, Modelagem, Anatomia, Fisiologia e Perspectiva, Sombra e Estereotomia; na terceira série: Desenho de modelo vivo, Composição decorativa, Pintura, Escultura, Gravura de medalhas e pedras preciosas. Os professores da EBAC eram: Francisco Matos (Desenho Artístico), Angélica Torres (Modelagem), Carlos Ribeiro Pamplona (Anatomia e Fisiologia Artística), José Eduardo Pamplona (Geometria Descritiva), Roberto Vilar (Arquitetura Analítica), J. Leopoldino (Perspectiva), Mário Barata (Pintura), Honor Torres (Escultura). A EBAC ainda pensava em acrescentar as disciplinas de História da Arte, que seria ministrada por Araken Carneiro; Estética, por Artur Eduardo Benevides; Psicologia aplicada, por João Vasconcelos César; Filosofia da Arte, por Lauro Oliveira e Didática, por Hipólito Oliveira.

A notícia segue evidenciando as condições da EBAC, enfatizando que o curso funcionava em um prédio da SCAP no horário noturno, visando a participação de alunos e professores que tinha outras ocupações durante o dia. Os professores não recebiam salários desde a fundação da instituição. Os alunos pagavam uma taxa mensal no valor de Cr\$ 100, 00 que segundo consta na reportagem, não dava para cobrir com os gastos dos materiais necessários para as atividades do curso. A EBAC recebia um auxílio financeiro no valor Cr\$ 40.000, 00 uma vez a cada ano. A liberação desta verba foi conseguida pelo então Deputado Federal Humberto Moura. E a matéria termina falando que a instituição corre sério risco de fechar, caso providências urgentes não fossem tomadas.

Entretanto, apesar dos obstáculos, percebemos o esforço que foi feito em se estabelecer e firmar o ensino de artes no Ceará aos moldes das Escolas de Belas Artes que eram referência no Brasil. A grade de disciplinas da EBAC era semelhante à estrutura do curso ofertado pela ENBA. O ensino de Anatomia, Fisiologia e Perspectiva, Geometria Descritiva, além da prática de desenho com modelo vivo fazia parte da grade de disciplinas do curso de Pintura da ENBA, no ano de 1911 (BARBOSA, 2010, p. 43), que demonstra que o Ceará tentou se espelhar nas instituições artísticas já consagradas. Não se sabe se a EBAC fechou suas portas no ano de 1956, porém como era uma instituição que funcionava em parceria com a SCAP, e esta encerrou suas atividades em 1958, supõe-se a Escola não tenha durado mais do que isso. A EBAC foi consequência do curso livre criado pela gestão da SCAP de 1949 e que certamente deixou seu legado, principalmente nas edições do Salão de Abril dos anos 1950 em diante.

Retomando para as novas propostas apontadas pela equipe gestora da SCAP, em 1949, nota-se o interesse na intensificação dos intercâmbios entre os artistas locais e os de fora, que consistia não apenas na participação daqueles que vinham de outros estados exporem seus

trabalhos no Salão de Abril, mas como também na participação dos artistas da terra em exposições realizadas fora do estado.

Convém salientar que uma nova gestão procura trazer elementos novos para a entidade, ou então fortificar o que já era proposto, mas não estava sendo feito com afinco. Miranda Henriques quis trazer um novo fôlego à SCAP por meio do curso de desenho, o que proporcionou a integração de novos nomes às atividades da sociedade. A nova diretoria foi composta também por João Maria Siqueira como vice-presidente; Barboza Leite e Jonas de Mesquita, como primeiro e segundo secretários, respectivamente e Hermógenes Gomes da Silva,⁵⁰ exercendo a função de tesoureiro. A cada ano, ou no máximo a cada dois anos, a diretoria era modificada, havendo uma substituição nos seus membros. A nomeação dos novos componentes era realizada através dos votos dos sócios efetivos da entidade.

Além dessas questões apresentadas, tais como o processo de fundação, hierarquia e funcionamento da sociedade, vale ressaltar que esta foi responsável por emoldurar tendências artísticas em seu âmbito e em suas atividades. De acordo com Nilo de Brito Firmeza (Estrigas), a SCAP, além de promover cursos, palestras e exposições, também consolidou o Modernismo nas artes plásticas do Ceará, sendo que as demais tendências, como os conservadores, por exemplo, chegaram a coexistir com os modernistas (ESTRIGAS, 2012, p.16). Acredito que tal coexistência possa ter provocado tensões e conflitos na cena artística daquele período, porém essa questão será discutida melhor no capítulo seguinte, ao se analisar o Salão de Abril e sua relação com os artistas reconhecidos como modernos e aqueles que eram vistos como conservadores. A SCAP esteve à frente do Salão de Abril, a partir do ano de 1946, porém, a primeira mostra organizada pela entidade foi a Exposição Pintura de Guerra, em 1944, em parceria com a Liga de Defesa Nacional.

Da Exposição de Guerra, promovida pela Liga de Defesa Nacional, tomaram parte: ALDEMIR MARTINS, ANGELICA SOUSA, ANTONIO BANDEIRA, MARIO BARATTA, BARBOZA LEITE, AFONSO BRUNO, INIMÁ JOSÉ DE PAULA, RAIMUNDO KAMPOS, MARIA LAURA MENDES, DELFINO SILVA E JEAN PIERRE CHABLOZ. (...) Continuamos com o mesmo programa com que iniciamos as nossas atividades – programa símbolo do laconismo: liberdade e trabalho. Nada de influências pessoais. Só o meio deve e pode influenciar o artista. Ele deve ser a mais alta expressão emotiva de seu povo. A arte não pode ser torre de marfim onde os rumores da vida não chegam. O artista não pode ser monge enclausurado na cela de seu ateliê. (...) Os pintores participavam assim, dos anseios de que se achavam possuídos todos quantos esperavam no fim da guerra a desejada redenção humana. Empunhavam os seus pincéis numa demonstração de vitalidade e compreensão do

⁵⁰ Nasceu em Recife (PE), no ano de 1920. Pintor. Em sua cidade natal, estudou no Liceu de artes e Ofícios. Mudou-se para Fortaleza, em 1941, ingressando na SCAP em 1946, chegando a ocupar cargos de diretor e presidente em 1952. Participou de algumas edições do Salão de Abril, obtendo menção honrosa, na segunda edição, e medalha de bronze na quarta. Nesse mesmo período, participou de mostras em Recife. Expôs, em 1953, no II Salão dos Independentes ao lado de outros artistas de tendências modernista no Ceará. (MONTEZUMA, 2003, p. 48).

fenômeno bélico tão repulsivo e pernicioso na contingência de escravizar os povos amantes da liberdade às mais negras torturas (LEITE, 1949, p. 11-12).

As palavras de Barboza Leite foram carregadas de fortes ideologias ao relacionar a arte com o momento histórico vivido no período. É como se a Exposição Pintura de Guerra tivesse tido a função de mostrar que o Ceará e seus artistas estiveram em consonância com o clima propiciado pelos anos de Guerra. De certo modo, a primeira exposição da SCAP foi uma tomada de posição perante a realidade, até então vivida. Foi um posicionamento também no que diz respeito a função social e política da arte e do artista, em que este não deveria produzir seus trabalhos de forma isolada e individual, mas interligada com os anseios da coletividade. Veremos no capítulo seguinte, os caminhos percorridos pelos Salões de Abril da SCAP e se esses mesmos princípios defendidos na primeira exposição organizada pela entidade permaneceram nas exposições seguintes.

3 A SOCIEDADE CEARENSE DE ARTES PLÁSTICAS (SCAP) E O SALÃO DE ABRIL

Antes de analisar o Salão de Abril e sua influência na estruturação de um campo artístico no Ceará, sua configuração enquanto espaço simbólico para os artistas e os demais sujeitos que estiveram envolvidos, seja na condição de artistas, organizadores, colaboradores, críticos ou patrocinadores, é necessário situar alguns elementos concernentes à história do Salão, como por exemplo: sua criação; os locais onde as exposições eram instaladas; a forma como o certame era organizado, de que forma e quem costumava compor as comissões de júri; de onde eram provenientes os patrocínios destinados aos gastos referentes às premiações dos artistas e às montagens das exposições, e quem eram os participantes das mostras, sejam os artistas cearenses, sejam os de outros estados.

3.1 O Salão de Abril

O início dos Salões de Abril data do ano de 1943 e foi uma exposição organizada pela Secretaria de arte da União Estadual de Estudantes (UEE). Aluizio Medeiros era o responsável pela Secretaria de arte naquele período. Importante frisar que no início da década de 1940, no plano internacional estava acontecendo a Segunda Guerra Mundial e, no plano político nacional, o Brasil passava por uma ditadura. As entidades estudantis e suas respectivas secretarias de artes se encontravam em clima de efervescência, sendo as manifestações artísticas e culturais um mecanismo de expressar suas ideias e posicionamentos (ESTRIGAS, 2009, p. 30). A própria União Nacional dos Estudantes (UNE) foi um movimento de importância política que realizou manifestações devido à entrada do Brasil na Guerra em 1942 (MELO, 2011, p. 714). Expuseram, na primeira edição do Salão os artistas: Raymundo Cela, Antônio Bandeira⁵¹, Mário Baratta, Aldemir Martins⁵², João Maria Siqueira, Rubens de Azevedo e o suíço Jean Pierre Chabloz⁵³.

⁵¹ Nasceu em Fortaleza, no ano de 1922. Foi um dos fundadores do CCBA e da SCAP. Em 1943, recebeu menção honrosa no IX Salão Paulista de Belas Artes. Mudou-se para o Rio de Janeiro, em 1945, onde conquistou uma bolsa de estudos em Paris pela Embaixada da França. Bandeira Participa das I, II, v e VI Bienais de São Paulo, conquistando o prêmio de viagem à Itália na segunda edição da mostra. Participou também das Bienais de Veneza nos anos de 1952, 1954, 1960 e 1964. (MONTEZUMA, 2003, p. 16).

⁵² Nasceu em Ingazeiras (CE), em 1922. Desenhista, pintor, ceramista e ilustrador. Foi integrante do CCBA e da SCAP. Mudou-se para o Rio de Janeiro, em 1945, e no seguinte para São Paulo, no qual participou da seis

Logo após sua primeira edição, houve um hiato nas atividades do Salão de Abril. Nos anos de 1944 e 1945, não se realizaram as exposições do Salão, voltando em 1946, encampado pela SCAP, que ficou à frente da mostra até o ano de 1958. No intervalo dos anos de 1959 ao ano de 1963, houve o segundo hiato nas atividades do Salão de Abril, que ressurgiu no ano de 1964, sob a liderança da Prefeitura Municipal de Fortaleza.

Sobre os locais onde as exposições aconteciam, cabe destacar que o Salão foi nômade, não havendo local específico para instalar suas mostras anuais. Sua segunda edição, em 1946, aconteceu no prédio da Livraria Aequitas, que tinha como diretor o Dr. Aderbal Freire⁵⁴ e se localizava nos arredores da Praça do Ferreira, no centro da cidade. Percebe-se que, em alguns momentos, o local da exposição tinha relação com alguns estabelecimentos que patrocinaram o certame, ou colaborava de alguma forma na sua realização⁵⁵. A terceira edição do Salão, por sua vez, ocorreu no antigo hall do Cine Majestic, também localizado na Praça do Ferreira.

Aos vinte e seis dias do mês de Abril de mil novecentos e quarenta e sete, no antigo “hall” do Cine Majestic – Praça do Ferreira, às quinze horas, com a presença dos Srs.: Dr. Jonas de Miranda, representante do Exmo. Sr. Governador do Estado; Dr. Jorge Moreira da Rocha, prefeito municipal interino; Pe. J. J. Dourado, representante do Exmo. Sr. General Comandante da Região; Desembargador Daniel Lopes, presidente do Tribunal Regional Eleitoral e grande número de jornalistas, intelectuais e pessoas especialmente convidadas, inaugurou-se o “III Salão de Abril”, certame artístico promovido pela Sociedade Cearense de Artes Plásticas. (Ata de inauguração do III Salão de Abril de 1947)

A ata de inauguração da terceira edição do Salão foi escrita por Barboza Leite, que exercia a função de secretário da SCAP naquele período. As informações encontradas nesse documento propiciam evidências com relação ao lugar onde a mostra foi instalada e sobre os seus patrocinadores. Atentando para a presença de personalidades vinculadas ao campo da política, na solenidade de inauguração do evento, tais como o representante do Governador do Estado e o Prefeito Interino do Município de Fortaleza, nota-se que, desde o início de sua trajetória, o Salão contou com intervenções públicas. Mais uma vez recorrendo ao livro

primeiras Bienais Internacionais de São Paulo, conquistando prêmios nas três primeiras edições como melhor desenhista nacional. Procurou retratar em seus trabalhos temas alusivos as frutas, flores, gatos, galos, marinhas, cangaceiros e rendeiras. Seus trabalhos são conhecidos por apresentarem um forte e vibrante colorido. (MONTEZUMA, 2003, p.14).

⁵³ A respeito dos participantes do I Salão de Abril, essas foram as informações encontradas no catálogo da sua primeira edição. Disponível para consulta em: <http://www.salaodeabrilfortaleza.com.br/1943.html>.

⁵⁴ O Dr. Aderbal Freire era visto como um apreciador das artes. Tive conhecimento que possuía uma coleção particular. O seu acervo também foi composto de obras de artistas cearenses, como por exemplo, a obra “Casebres” do artista Barrica. Ver: Revista Clá, n. 4, agosto de 1948.

⁵⁵ Informação encontrada no livro *Esquema da pintura no Ceará*, de Barboza Leite.

Esquema da pintura no Ceará, encontram-se informações atinentes às premiações dos artistas da terceira edição do Salão.

O Presidente da Comissão de Julgamento dos trabalhos expostos foi Antônio Girão Barroso, que era o presidente da SCAP. Os artistas ganhadores foram: Francisco Matos, obtendo a medalha de ouro, concedida pelo Governo do Estado; Barboza Leite conquistou o segundo prêmio, com uma segunda medalha de ouro, oferecida pelo Rotary Clube de Fortaleza; Hermógenes Gomes da Silva ganhou o terceiro prêmio, por meio da quantia de Cr\$ 1.500, 00, patrocinada pela Federação das Associações de Comércio e Indústria do Ceará; o quarto prêmio foi destinado a Paulo Alves de Sousa Leão, que consistiu em um cartão de prata, concedido pelo prefeito interino de Fortaleza, Dr. Jonas de Miranda⁵⁶.

Acredita-se que a gestão da SCAP procurava esses políticos com o intuito de angariar recursos para quitar as despesas geradas pela exposição. Além das esferas públicas, os estabelecimentos privados também exerciam essa função de *mecenas*, como podemos ver a partir dos prêmios, destinados aos artistas ganhadores, concedidos pela Federação das Associações do Comércio, Indústria do Ceará e pela Rotary Clube de Fortaleza.

Nem todos os membros da SCAP eram favoráveis à busca de recursos em órgãos do governo para a manutenção das despesas do Salão. Havia algumas divergências com relação a isso. Na troca de gestão, no ano de 1949, em que Antônio Miranda Henriques assumiu a presidência da entidade, substituindo Antônio Girão Barroso, a nova direção não era favorável à busca de patrocínios em instituições públicas, mas sim nos estabelecimentos comerciais, banqueiros e latifundiários, ou seja, nas elites econômicas, pois para a nova direção da SCAP, o poder público tinha demandas mais urgentes para atender, como as preocupações geradas pela ameaça de seca e pela crise ocasionada pela escassez da carne, por exemplo⁵⁷. Evitar a busca de apoio nas instituições do governo nos leva a pensar na realidade do Estado do Ceará em manter um Salão de Artes anualmente, em meio às adversidades e percalços que surgiam. Todavia, o oitavo artigo do sexto parágrafo do estatuto da SCAP, deixa claro que a Sociedade poderá aceitar auxílios financeiros de natureza pública ou particular, desde que a finalidade vise o crescimento das artes plásticas no Ceará, o que nos faz deduzir que foi uma postura particular da nova gestão não procurar os auxílios públicos.

⁵⁶ Dr. Jonas de Miranda além de exercer carreira política também costuma comprar algumas obras de artes para compor sua coleção particular de arte. Ver: Revista Clã, n. 4, agosto de 1948.

⁵⁷ Barboza Leite escreveu um texto na revista Clã, e destacou as propostas da nova diretoria, sob a residência de Antônio de Miranda Henriques, que dentre elas, era não procurar mais recursos nos órgãos governamentais do município ou do estado, por estes terem questões mais urgentes a serem resolvidas. Segundo o texto, as elites econômicas estariam mais propícias para concederem apoio e patrocínios as manifestações artísticas da cidade. Ver: Revista Clã, n. 7, fevereiro de 1949.

Consultamos o catálogo da edição do Salão de Abril de 1949⁵⁸, com o objetivo de identificar se houve algum patrocínio dos comerciantes, banqueiros, ou daqueles que compunham a elite econômica do período. E, logo na capa do catálogo, constam os nomes de alguns estabelecimentos que patrocinaram o Salão. O “Diário e Rádios Associados” concedeu o prêmio de primeiro lugar; à “Associação Comercial do Ceará” concedeu o segundo prêmio”; a “Helio Guedes e CIA”, o terceiro prêmio; e a “Samuel Galvão”, o quarto. Ainda constam na capa do mesmo catálogo, os nomes dos estabelecimentos: “Cimaipinto”, “Faladroga”, “Hora Certa”, “Gutenberg Teles e CIA”, e “Manufatura Araken Ltda”, que apoiaram na montagem da exposição. O Instituto do Ceará também apoiou cedendo sua sala principal para a instalação da exposição.

No catálogo da edição de 1954, também encontram-se os nomes de estabelecimentos comerciais, como patrocinadores, além do patrocínio do Governo Municipal, que desde a edição de 1953, passou a destinar recursos financeiros para o Salão, através de um acordo feito entre Estrigas, que estava à frente da SCAP em 1953, e o Prefeito Paulo Cabral. O acordo consistia no financiamento do prefeito às premiações dos artistas e a montagem da mostra e, em troca, o Salão de Abril passaria a ser inaugurado nos dias treze de abril, como fazendo parte da programação oficial do aniversário do município, denotando a configuração das relações entre cultura e poder. Vale frisar que Estrigas e Paulo Cabral foram colegas na época em que estudaram no Liceu do Ceará e Cabral, além de prefeito, também foi sócio da SCAP (SOEIRO, 2010, p.21). Portanto, a procura ou recusa aos patrocínios públicos dizia respeito a uma postura de cada gestão, podendo variar de acordo com o modo de trabalhar de cada uma. No entanto, apesar do apoio do prefeito, os estabelecimentos privados continuaram a patrocinar o Salão. Em 1954, constam os nomes dos seguintes patrocinadores no catálogo: “D.A.E.R”, “A. D. Siqueira e Cia”, “Cidao S.A”, “Carneiro e Gentil”, “Carlos Jereissati”, “J. Bastos Mitozo”, “Silveira Alencar S.A”, “Irmãos Gentil”, “Conrado Cabral”, “Lojas de variedades”, “Boris Freres e Cia LTDA”, “Tipografia Minerva”, “A. Pinheiro S.A” e “O Epitácio”. A tipografia Minerva foi a responsável pela produção do catálogo.

O Instituto Brasil – Estados Unidos (IBEU)⁵⁹ foi outra instituição patrocinadora do Salão, onde aconteceram algumas mostras, as edições dos anos de 1952 e 1956, para ser mais preciso. Como no ano de 1954, a firma “Cimaipinto” foi um dos patrocinadores do Salão, este ocorreu em sua sala térrea. O prédio do referido estabelecimento ficava localizado nas

⁵⁸ Disponível em: <http://www.salaodeabrilfortaleza.com.br/1949.html>

⁵⁹ O Instituto Brasil – Estados Unidos, além de instalar algumas exposições do Salão, também concedeu seu espaço para outras mostras de artes, tanto individuais como coletivas. Os artistas Floriano Teixeira, Zenon Barreto e João Maria Siqueira já expuseram suas obras no IBEU. Ver: Revista Clã, n. 13, dezembro de 1952.

proximidades da Praça do Ferreira. A edição do ano de 1958, por seu turno, ocorreu nas dependências da Universidade do Ceará, por meio do patrocínio concedido pelo reitor Antônio Martins Filho⁶⁰. No catálogo desta edição, consta na última página a marca da Imprensa Universitária, o que nos conduz a pensar que esta foi responsável pela produção do catálogo.

Os financiamentos privados às atividades artísticas não foi uma realidade apenas no Ceará ou na região Nordeste do país. No início da década de 1950, na cidade de São Paulo, o mecenas Ciccillo Matarazzo, que foi um dos idealizadores das Bienais Internacionais de São Paulo, articulou-se para obter recursos financeiros, provenientes não apenas de órgãos públicos, mas também dos particulares. Matarazzo pertencia ao meio industrial e, por suas relações no meio, conseguiu forte auxílio dos industriais para a instalação da primeira edição da Bienal (ALAMBRT, CANHÊTE, 2004, p. 39). Os patrocínios se realizaram através de negociações entre os organizadores da mostra e os representantes das empresas financiadoras. Provavelmente era interessante para esses estabelecimentos terem seus nomes divulgados como incentivadores das artes, principalmente em se tratando de uma exposição da importância e da repercussão que teve a Bienal. Nem todos os artistas olhavam com bons olhos esse tipo de negociação. Alguns grupos consideravam que a intervenção desses patrocinadores poderia reverberar numa submissão aos gostos e decisões destes.

Sobre as comissões de organização e júri não tivemos acesso a evidências sobre todos os membros das comissões de todas as edições que abrangem nosso recorte e tampouco temos conhecimento a respeito da trajetória de todos os seus membros, pois, nas fontes pesquisadas, algumas vezes acessamos a lista com os nomes dos componentes com informações sobre de onde eram e qual função exerciam, mas em outros momentos, encontramos apenas os seus nomes sem maiores detalhes. E, com relação a algumas edições, não tivemos meios de identificar os membros da comissão de júri⁶¹. Entretanto, a comissão mudava a cada ano, sendo que geralmente a compunha artistas ou demais membros da SCAP e também era comum a participação dos escritores do grupo Clã.

⁶⁰ As informações acerca dos lugares onde foram instaladas as mostras do Salão nos anos de 1952, 1956 e 1958 foram retiradas do livro *O Salão de Abril*, de autoria de Nilo de Brito Firmeza (Estrigas).

⁶¹ As fontes consultadas para sabermos a respeito dos componentes das comissões de júri dos Salões de Abril foram: os catálogos das edições do Salão; o livro *Esquema da pintura no Ceará* e os livros de autoria do Estrigas. A partir desse material, tive noção de como funcionava a escolha para dos nomes que compuseram as comissões de seleção e júri do Salão de Abril. Não tive acesso aos nomes atinentes a todas as edições, porém, pelas informações que acessamos, em sua maioria, os componentes eram membros da SCAP e do grupo Clã, ou era apoiador do evento.

No Salão de 1947, como já foi dito, Antônio Girão Barroso foi um dos membros da comissão; na edição de 1948, a comissão foi composta por: Florival Seraine, Otacílio Colares, Jean Pierre Chabloz, João Maria Siqueira e Jaime Silva. Alguns nomes se repetem nas edições seguintes, como em 1950, por exemplo, em que a comissão de seleção e júri foi formada por: Aluísio Medeiros, João Maria Siqueira, que era o presidente da SCAP e Antônio Girão Barroso. Nem sempre havia harmonia entre os artistas e a comissão de premiação do evento. Em 1953, Hermógenes Gomes da Silva chegou a retirar seus trabalhos da exposição devido um desentendimento com os componentes da comissão, pois, segundo aquele, esses não estavam obedecendo às normas do regulamento (ESTRIGAS, 2009, p. 84). Essas situações de tensões conduzem a refletir sobre o Salão como uma arena de conflitos e vaidades, onde se estabeleciam relações de poder que também provocavam segregações e exclusões, pois quando uma comissão seleciona os premiados, escolhe a uns em detrimento de outros. E, em algumas situações, não ficam totalmente claros os critérios para a escolha dos artistas ganhadores, se seria a qualidade técnica das obras ou algum outro parâmetro pensado pelo júri e, possivelmente, esses parâmetros sofriam alterações de acordo com os juízos dos componentes da comissão.

Deve-se frisar que não era em todos os anos que o Salão tinha a mesma divulgação e a mesma estrutura. No ano de 1955, o professor Cláudio Martins presidia a SCAP, e, por razão de desentendimento entre este e alguns membros da entidade, o desempenho do Salão foi prejudicado, não havendo sequer a produção de um catálogo nesta edição. (Id, p. 95). O fim da SCAP, em 1958, e o fim temporário do Salão de Abril deu-se, em parte, devido a esses desentendimentos internos entre os membros e gestores da SCAP. Galvão também apontou o fator financeiro, o aumento no custo de vida, sendo que as desigualdades entre os artistas eram refletidas nas premiações, homenagens e reconhecimento, onde uns tinham mais acessos que outros a esses lucros simbólicos (LIMA, 2008, p.187).

E pra finalizar essa etapa do trabalho mais informativa e descritiva sobre a organização do Salão, deve-se atentar para os participantes, os artistas expositores das mostras. Os catálogos também serviram para apontar indícios a esse respeito, pois a partir da forma como os artistas eram relacionados nos catálogos é que tive certa noção de como se configurava suas participações. As primeiras edições contaram com a presença apenas de artistas cearenses, com exceção de Jean Pierre Chabloz que era suíço, mas radicado no Ceará. A título de informação, percebemos que os que faziam parte da equipe diretora da SCAP podiam participar do Salão, como por exemplo: em 1947, Barboza Leite era secretário da sociedade,

foi responsável por registrar numa ata a inauguração da exposição e também expôs trabalhos, sendo até premiado pela comissão julgadora, obtendo o segundo prêmio.

No entanto, a partir da edição de 1948, começou a haver participação no Salão de artistas de outros estados do país. O catálogo elencou os artistas por estados, aparecendo primeiramente os do Ceará, depois Rio de Janeiro, São Paulo, Maranhão e Amazonas, sendo que a maioria eram cearenses. No total foram 25 cearenses para 7 de outras regiões do país. Do Maranhão expuseram os artistas do Núcleo Eliseu Visconti e do Amazonas, o artista Branco Silva. Os artistas que tinham seus nomes inscritos como de São Paulo e do Rio de Janeiro, pelo menos em 1948, na verdade eram cearenses que estavam passando uma temporada ou que tinham migrado para essas capitais, o que era um fenômeno bastante comum entre os artistas cearenses, a ida para o eixo Rio – São Paulo, desejosos em conquistar mais espaços e terem mais oportunidades para divulgar seus trabalhos e, conseqüentemente, obterem mais reconhecimento. Foi o caso de Barboza Leite, Carmélio Cruz e Inimá de Paula⁶² que expuseram suas obras como sendo artistas do Rio por estarem por lá. Aldemir Martins expôs como sendo de São Paulo, por ter migrado pra lá, mas era natural do Ceará.

Já no catálogo de 1949, havia a listagem dos artistas cearenses primeiramente, sem haver o nome “Ceará” acima dos nomes listados, porém, a participação do Maranhão se repetiu através dos artistas: Cadmo Silva, Floriano Teixeira⁶³, J. Figueiredo, Rosa Waquim, E. Lustosa e Paiva Filho. Nesta edição também houve a participação de Antônio Fragoso, de Belo Horizonte. No total foram 19 artistas cearenses e 5 oriundos de outras cidades do Brasil. Em 1950, por sua vez, o catálogo permaneceu listando primeiramente os artistas cearenses, mas listou os artistas de outros estados sob a categoria de “contribuições”. Eram artistas do Rio de Janeiro, Minas Gerais e mais uma vez marcara presença o Núcleo Eliseu Visconti do Maranhão. Foram 15 cearenses e 7 de outros estados. Um detalhe válido de ser notado é que percebemos que, em algumas ocasiões, a lógica do catálogo, com relação à localidade a qual o artista pertencia, não se dava pelo fato dele ter nascido e vivido nesses estados, e sim por estarem lá no período em que participavam do Salão. Percebemos isso tanto pelos artistas

⁶² Inimá de Paula nasceu em Intanhomi (MG) em 1918. Iniciou-se nas artes plásticas em 1938, por meio das aulas do Núcleo Antônio Palmeiras em Juiz de Fora (MG). Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1940, onde teve aulas de desenho no Liceu de Artes e Ofícios. Em 1944, mudou-se para Fortaleza, ajudando a fundar a SCAP. Foi premiado na IV edição do Salão de Abril, e participou de algumas edições do Salão Nacional de Artes Plásticas (MONTEZUMA, 2003, p. 53).

⁶³ Nasceu em Cajapió (MA) em 1923. Foi pintor, desenhista e ilustrador. No ano de 1940 participa do Salão de Dezembro em São Luís por incentivo do artista J. Figueiredo, sendo premiado na edição seguinte. É um dos fundadores do Núcleo Eliseu Visconti em 1949. Participou de várias mostras do Salão de Abril. Em 1950, mudou-se para Fortaleza, participante da fundação do Grupo dos Independentes. Em 1961, com a criação do Museu de arte da UFC (MAUC), Floriano Teixeira exerceu a função de diretor (MONTEZUMA, 2003, p. 38).

cearenses, que foram listados em um dos catálogos como artistas do Rio ou de São Paulo, como foi dito acima. Antônio Fragoso que no catálogo de 1949 foi indicado como artista de Belo Horizonte, e em 1950 como sendo do Rio de Janeiro.

Questionamo-nos se os artistas de outras regiões do Brasil também poderiam ganhar prêmios, concorrendo igualmente com os cearenses, ou se eram apenas convidados. Não encontramos nas fontes pesquisadas informações sobre isso, mas na edição de 1949, o maranhense J. Figueiredo⁶⁴ conquistou uma menção honrosa da comissão de júri.

A ida dos artistas locais para outros pólos de referência artística e o fato destes continuarem enviando trabalhos ao Salão pode ter inserido certas influências que esses artistas absorveram por meio das suas experiências nesses lugares, que eram vistos como o centro daquilo que se estava produzindo e discutido sobre arte. A cidade de São Paulo, por exemplo, projetou-se não só por tentar reunir as tendências da arte brasileira como também o que estava sendo produzido no plano das artes em nível internacional. No ano de 1951, inaugurou-se a I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, mostra que reuniu nomes de artistas brasileiros ao lado de estrangeiros e teve a participação dos cearenses Aldemir Martins e Carmélio Cruz na montagem da exposição, sendo que o primeiro obteve o prêmio de desenho da I Bienal (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p. 40). Certamente esses tiveram contato com as obras que foram expostas e tiveram a oportunidade de visualizar e tomar parte da arte que estava em voga naquele período. A partir desse contexto, a participação desses indivíduos nas mostras do Salão pode indicar o investimento deste em dialogar com outros núcleos artísticos do país.

Ainda sobre os participantes do Salão, o catálogo da edição de 1951 apresentou uma nova categoria, que foram os “alunos do curso livre de desenho e pintura da SCAP”. Permaneceu a divisão por estados, figurando além dos cearenses, artistas provenientes de Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Expuseram como alunos os seguintes nomes: Florisvaldo, Maria Nice, Miranda e Góes Monteiro⁶⁵. Sem contar com os alunos, nesta edição o número de expositores de outros estados foi superior ao número de cearenses: foram 10 de fora e 9 artistas locais. Na edição seguinte, no ano de 1952, expuseram, conforme

⁶⁴ João Lázaro Figueiredo nasceu em São Luís (MA), em 1911. Desenhista, pintor e cenógrafo. Foi aluno de Tomás Santa Rosa, no Rio de Janeiro. Foi um dos fundadores do Núcleo Eliseu Visconti, em São Luís, no ano de 1949. Participou de diversas exposições em Fortaleza, dentre as quais várias edições do Salão de Abril e também do Salão dos Independentes. Em 1957, integra ao lado de outros artistas e intelectuais o movimento de arte concreta do Ceará (MONTEZUMA, 2003 p. 56).

⁶⁵ Francisco Góes Monteiro nasceu em Fortaleza em 1932. Foi membro da SCAP, onde começou como aluno. Expôs em algumas edições do Salão de Abril e na I Galeria de Arte do Ceará, patrocinada por Marciano Lopes. Informações encontradas no catálogo do Centro de artes visuais Casa de Raimundo Cela, em 1967.

o catálogo, artistas do Ceará, Maranhão, Pernambuco, São Paulo e Minas Gerais. Foram 13 participantes do Ceará e 13 de outras localidades, sem contar com os alunos do curso da SCAP. A categoria de “alunos” se repetiu através da participação de: A. Izidorio, Cleusa, Estrigas, Jacira de Alencar, J. Arrais, Lúcia, Mara, Maria Nice⁶⁶ e R. Melo.

Interessante observar que, a partir de 1953, muitos desses alunos passaram a expor de forma igualitária com os demais concorrentes do certame. Os alunos do curso livre de desenho e pintura também realizaram duas edições do Salão dos Novos, que aconteceram nos anos de 1952 e 1953, sempre sendo inaugurado nos dias 27 de agosto, em comemoração ao aniversário de fundação da SCAP.

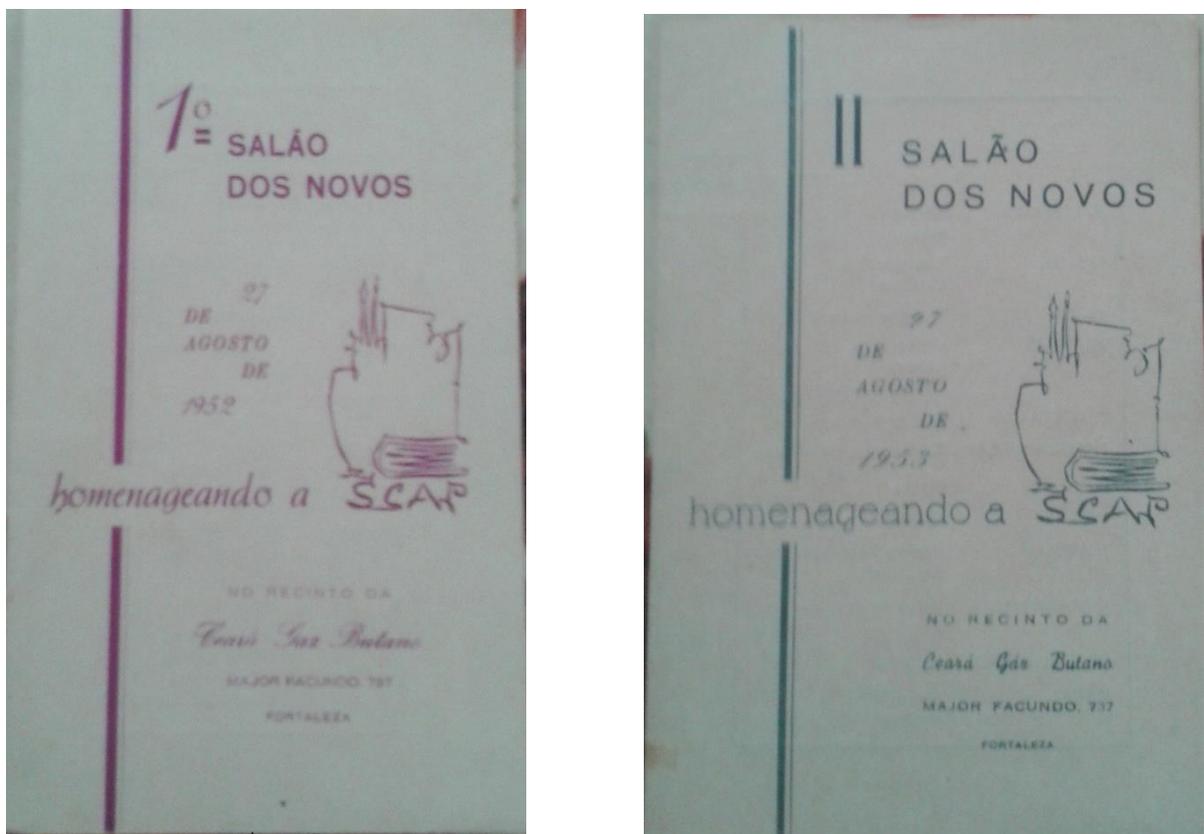


Figura 3 - Capas dos Catálogos do I e II Salão dos Novos, 1952\1953 – Acervo Minimuseu Firmeza, Fortaleza, CE.

Como as imagens das capas dos catálogos assinalam, as duas edições do Salão dos Novos foram realizadas também com o intuito de prestar uma homenagem a SCAP, pela

⁶⁶ Maria Nice de Castro Firmeza nasceu em Aracati (CE), em 1921. Inicia na SCAP como aluna do curso livre de desenho e pintura, em 1950. Expõe no Salão dos Novos e em diversas edições do Salão de Abril (MONTEZUMA, 2003, p. 77).

iniciativa da oferta do curso. As duas exposições destacaram o resultado do desempenho dos alunos, mostrando que a entidade não se preocupou apenas em aglutinar um grupo de artistas e atrair a participação de grupos de outros estados, propôs-se também a formar novos artistas. Todavia, a formação de uma nova geração de artistas provocou uma inovação estética no seio da SCAP e dos Salões de Abril, em especial no que diz respeito aos desdobramentos da Arte Moderna no Ceará. Tais inovações estéticas trouxeram a tona tensões e disputas entre os artistas novos e aqueles que pertenciam às gerações passadas, sendo esse assunto mais aprofundado em um dos tópicos que seguem neste trabalho. Tomaram parte do Salão dos Novos os seguintes alunos da SCAP: A. Ferreira, Estrigas, Maria Nice, Heloysa Juaçaba⁶⁷, F. Costa, Cleusa, entre outros.

Dando sequência, o Salão de 1956 apresentou a relação dos participantes no catálogo sem dividi-los entre estados, já o último Salão gerido pela SCAP voltou à divisão por estados. J. Figueiredo e Floriano Teixeira, que em edições anteriores tiveram seus nomes relacionados ao Maranhão, estado onde nasceram e viveram parte de suas vidas; em 1958, foram catalogados como cearenses, talvez por suas atuações junto aos demais artistas da SCAP, sendo que, em 1958, J. Figueiredo assumiu o cargo de presidente da sociedade.

Em síntese, nesses dois tópicos tivemos a intenção de apresentar, grosso modo, a atuação e organização da SCAP e dos Salões de Abril, para em seguida, partirmos para análises acerca da repercussão do Salão nos meios de difusão cultural, seja nas revistas, nos jornais ou em materiais de outros suportes, com a intenção de entender a importância simbólica deste evento na cena artística do Ceará e como o Salão foi adquirindo novos formatos ao longo da sua história e por influência dos seus idealizadores e organizadores.

3.2 As artes da SCAP na revista *Clã*

A revista *Clã* foi um meio de difusão de ideias compartilhadas por seus membros, o Clube de Literatura e Arte. A revista procura discutir assuntos diversos alusivos ao campo da cultura, desde literatura, artes plásticas, música, cinema e teatro. Deter-nos-emos nos textos relacionados às artes plásticas. Nos primeiros anos de circulação da revista, houve uma seção

⁶⁷ Nasceu em Guaramiranga (CE), em 1926. Foi pintora, iniciando-se nas artes plásticas através do curso livre de desenho e pintura da SCAP, em 1950. Começou a participar das edições do Salão de Abril em 1953, onde chegou a ser premiada. Participou da mostra inaugural do MAUC. Exerceu funções administrativas na área da cultura, no qual já foi diretora do departamento municipal de cultura; membro do conselho estadual de cultura e diretora do Centro de Artes Visuais Casa de Raimundo Cela (MONTEZUMA, 2003, p. 47).

denominada “artes plásticas”, na qual era examinada a trajetória dos artistas cearenses ou aqueles que foram atuantes na cena artística local. Em outras edições, encontram-se no setor da revista denominado “Vento sul, vento Norte” informações gerais acerca das manifestações culturais, entre as quais as artes plásticas. E em outros números, houve o “caderno de artes plásticas” com textos concernentes a esse tema.

Fizemos uma seleção dos textos referentes às artes plásticas a serem discutidos neste trabalho. Foram estabelecidos alguns critérios de seleção, dentre eles que os textos selecionados tratassem de artistas que tiveram uma atuação no Salão de Abril, na tentativa de compreender sua importância como um lugar que atribuiu legitimidade aos seus participantes e contribuiu para emergência de um campo artístico no Ceará. Por isso, nosso propósito ao trabalharmos com a revista *Clã* como fonte é ter mais informações sobre os perfis dos artistas da SCAP, a fim de visualizarmos aspectos em comum que os interligam, seja no que diz respeito à formação desses artistas, suas experiências de vida, os temas expressos em suas obras, como outras possíveis questões. Também serão feitas referências a textos que trataram sobre temas relacionados ao universo das artes, como pintura e assuntos similares, com a intenção de identificar o que estava sendo pensado, concebido e debatido sobre arte naquele período. Os artigos da revista que serão aqui mencionados são, em sua maioria, de autoria de Otacílio Colares e Barboza Leite, havendo apenas dois deles que foram escritos por outros: Levy Rocha e Lucy Teixeira, para ser mais preciso. Estes não faziam parte do corpo de redatores da revista, mas foram convidados para escreverem em alguns números do periódico. Os artistas que serão destacados nesse tópico são: Floriano Teixeira, Clidenor Capibaribe (Barrica), Barboza Leite, Afonso Lopes⁶⁸ e Raimundo Kampos. Importa assinalar que a revista abordou outros artistas, mas devido à nossa seleção, esses agora citados é que aparecem na discussão. Os textos foram escritos entre os anos de 1948 e 1949 e corresponderam a um trabalho em conjunto entre Otacílio Colares e Barboza Leite na sessão “artes plásticas”. Após esse período, Barboza migrou para o Rio de Janeiro. Com relação ao estilo de escrita utilizado pelos autores, em alguns momentos questiono-me se seria uma espécie de crítica de arte, que consiste em atribuir juízos de valor ao trabalho do artista. No entanto, o formato dos textos possui um caráter mais informativo, com a finalidade de apresentar, de modo geral, a trajetória de vida do indivíduo, destacando o seu início na vida artística e as principais mostras em que expusera seus trabalhos. Em alguns momentos, nota-

⁶⁸ Nasceu em Fortaleza, em 1918. Foi desenhista e pintor. Integrou a SCAP desde seu início, na metade da década de 1940. A partir de 1946, passou a expor nos Salões de Abril. Na maioria dos seus trabalhos, Afonso Lopes retratou cenas urbanas e rurais do cotidiano do povo, tais como feiras e outros elementos da cultura popular (Id, p. 14).

se que a produção do artista era acompanhada, sendo evidenciadas comparações relativas às obras apresentadas em exposições diferentes e em períodos distintos, procurando enfatizar os elementos que comunicaram mudanças e avanços conquistados pelo artista.

Em síntese, o gênero revista e, em especial, as revistas constituídas por agremiações literárias, se estabelece como um espaço de difusão intelectual e como um meio de expressão de ideais. É um lugar que exerce certa influência no campo intelectual a partir de sua produção e circulação, podendo haver afinidades e antagonismos entre seus componentes (SIRINELLI, 2003, p. 249). Vejamos então uma das ideias de arte que estava sendo difundida na década de 1940, a partir de um artigo da revista *Clã*.

A arte passa a refletir dramaticamente o momento social. Dentro dessa liberdade de criação que a revolução pictórica permitia surgem as correntes da pintura moderna: cubismo, surrealismo, construtivismo, simultaneísmo, etc., cada qual sob a influência de determinados fatores psicológicos, rítmicos, oníricos e especialmente poéticos. (Lucy Teixeira. Palestra sobre pintura. *REVISTA CLÃ*, n. 2, abril de 1948, p. 72)

Lucy Teixeira discorreu sobre diversos estilos de arte, desde a arte clássica, perpassando pela renascentista até culminar na pintura moderna, que segundo ela, significou uma quebra com o convencional próprio da arte acadêmica. A pintura moderna, situada num período de fortes dilemas sociais, entre eles o mundo entre guerras, proporcionou ao artista liberdade de criação, e, por isso, a arte passou a expressar um dado momento social. A autora também definiu como pintura moderna o forte tom revolucionário que foi notório nas artes, tanto nas artes plásticas como na literatura, poesia e na música. O crítico literário Antônio Candido, ao analisar os impactos da Revolução de 1930 nas esferas da cultura, salientou que mesmo aqueles que não se definiam enquanto revolucionários “manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica” (CANDIDO, 1984, p. 28). A partir dessa perspectiva, conduziremos nossa investigação e observação com o objetivo de perceber de que forma os artistas dos Salões de Abril da SCAP foram inseridos nesse debate e de que forma as leituras geradas através da análise e da crítica de suas obras refletiram esse momento. Tomaremos como primeiro exemplo o artista Floriano Teixeira.

Floriano Teixeira, jovem apenas de 23 anos, revela o gênio de um Portinari, no estilo das suas telas e no desembaraço e domínio de desenho. (...) Suas deformações, que deduz, propositadamente, através das formas clássicas, obedecem certo e determinado equilíbrio e proporção. Considera Candido Portinari um mestre à distância, pois dele não conhece nenhuma tela em original nem recebeu ensinamentos diretos. Autodidata, tem por professores unicamente os livros e a experiência que vai colhendo todo dia, com o lápis, a pena e o pincel. (...). Natural

de Cajápió, pequeno município do interior do Maranhão, de origem muito humilde sentiu nos seus primeiros anos, todo drama da miséria causada pela seca do Nordeste. Daí nasceu-lhe um espírito de revolta e amargura que levou consigo para a capital do seu Estado, onde reside extravasa em suas telas, como um grito de protesto e de libertação. “Carniça”, “A menina e o gato”, “A menina morta”, “Enterro”, “A Beata”, são bem todo o panorama da flagelação. (Levy Rocha. De Cajápió ao Louvre. REVISTA CLÃ, n.2, abril de 1948, p. 75)

O contato, mesmo que à distância, através dos livros com a arte de Portinari, provavelmente foi um dos fatores que aproximou a produção de Floriano Teixeira de uma arte de cunho social. Levy Rocha atribui a arte de Floriano como uma interação entre inspiração e experiência. Certamente a realidade social em sua volta provocou essa identificação com os trabalhos de Portinari, sendo que aquele não copiou o estilo deste, mas o tomou como ponto de partida para retratar em suas obras as inquietações do seu tempo social, inserindo-se num contexto em que a arte pictórica se repensava, revolucionava e assumia um papel de dramatização da realidade, como afirmou Lucy Teixeira. Se Portinari se propôs a evidenciar os problemas sociais brasileiros, Floriano direcionou sua produção para questões regionais, relacionadas à sua experiência de vida e lugar social. Como já elucidamos no capítulo anterior, o crítico de arte Mário Pedrosa acompanhou a produção de Candido Portinari, e observou que por volta da década de 1940, o artista quebrou com certas convenções e passou a dar ênfase numa pintura de conteúdo social e nacional, fazendo analogia aos personagens brasileiros atingidos pelas mazelas sociais (ARANTES, 1991, p. 23).

Convém destacar que os valores da arte social ganharam lugar privilegiado na crítica de Mário Pedrosa, e este passou, em certo período, a dar mais importância aos elementos que estavam além da plasticidade das obras, acentuando as ideologias que estas tratavam (Id, p.21), levando em consideração que uma das intervenções propiciadas pelo Modernismo brasileiro foi um novo entendimento de arte engajada, no qual a função social da arte e sua relação com os ideais políticos da época, passou a ser uma das principais preocupações de muitos críticos e artistas (RIBEIRO, 2007, p. 117). Examinou-se o catálogo do Salão de Abril de 1948⁶⁹, e encontrou-se o nome de Floriano Teixeira elencado entre os artistas expositores do Maranhão; e *Retirantes* fora o título de uma das suas obras. Candido Portinari, a quem Floriano Teixeira teve como referência, produziu uma série de trabalhos com a mesma temática, em 1944. (FABRIS, 1990, p. 61).

⁶⁹ Disponível para consulta em: <http://www.salaodeabrilfortaleza.com.br/1948.html>.



Figura 4 - Candido Portinari, *Retirantes*, 1944 (óleo sem tela, 190 x 180 cm) - Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, SP.

Não tenho o propósito de analisar de forma aprofundada as obras de artes expostas no Salão em sua estética, mas não posso deixar de atentar para os temas dos trabalhos expostos, a fim de compreender melhor os artistas e suas concepções de artes. Um trabalho que se intitula *Retirantes*, de certa forma, pode ter feito alusão àqueles que se retiraram de suas cidades e moradias em direção a outros lugares, vislumbrando fugir das calamidades provocadas pela seca. Além de Floriano Teixeira outros artistas do Salão também apresentaram temas que refletiram interface entre arte e sociedade.

É tão estranha a força que caracteriza as obras de BARRICA que, se não o tivéssemos acompanhado na evolução porque acaba de passar, difícil nos seria acreditar que o autor de certo quadro de nossa coleção, - de época mais remota, fosse o mesmo que, hoje, assina “Vila suburbana”, menção honrosa no Salão de Abril 1947, “Casebres”, - Coleção Dr. Aderbal Freire e outros mais que se encontram na posse de colecionadores como o Dr. Jonas de Miranda e o Snr. Alcides Santos. Como pintor consideramos Barrica o maior no Ceará, dentro da escola para a qual se inclinou, a expressionista. (Barboza Leite. Clidenor Capibaribe – Barrica. REVISTA CLÁ, n. 4, agosto de 1948, p. 101 e 102).

Barboza Leite escreveu sobre o artista Clidenor Capibaribe (Barrica), evidenciando a menção honrosa alcançada pelo artista no Salão de 1947, devido ao trabalho intitulado *Vila Suburbana*. Outro trabalho de Barrica – *Casebres* - passou a pertencer à coleção do Dr. Aderbal Freire. Tanto a menção honrosa no Salão como a aquisição de obras para acervos particulares são fatores de reconhecimento do artista e que o insere no circuito das artes. Mas nossa intenção é pensar se as obras citadas de Barrica tiveram alguma relação com a cidade. Afinal, a cidade poderia ser interpretada como sendo o lugar da arte, um ateliê a céu aberto,

que influenciou as produções artísticas desses sujeitos? Ao que se vê, Fortaleza era experimentada por esses indivíduos como uma instituição humana que potencializava suas criações (LIMA, 2008, p. 48).

Pensar a cidade como lugar da arte é pensar tanto nos espaços físicos, como também nas relações tecidas nesses espaços e as formas como tais relações transformaram os sentidos que foram atribuídos aos lugares. No período analisado, Fortaleza vivenciou reformas em sua estrutura urbana. Estilos modernistas, em especial o *Art Déco*, influenciaram a arquitetura cearense, no qual vários prédios foram criados conforme a estética Déco (LIMA, 2008, p. 51-53), proporcionando uma renovação visual na cidade. No entanto, apesar da intensificação do desenvolvimento urbanístico, os lugares pobres continuavam a existir, evidenciando o contraste entre determinadas áreas de Fortaleza, pois a renovação estética não atingiu todos os espaços nas mesmas proporções. Nesse sentido, as escolhas de Barrica, ao destacar em seus trabalhos casebres e subúrbios da cidade mostrava o olhar atento do artista para com os lugares esquecidos e distantes das áreas nobres. Além das obras supracitadas, Barrica também produziu pinturas, tendo como tema, ruas sem pavimentação e posteamentos precários (LIMA, 2008, p. 54).

Em outro número da revista *Clã*, Barboza Leite escreveu sobre o artista Afonso Lopes, observando as obras produzidas pelo pintor, que, assim como Floriano Teixeira, produzira trabalhos com temas relacionados às aflições e misérias provenientes da seca no Nordeste. O autor também fez referência aos trabalhos de Afonso Lopes que se destacaram no Salão de Abril.

Falaremos aqui, ligeiras observações acerca de Afonso Lopes, uma das formidáveis constituições artísticas que encontramos a cada passo na terra paradoxal de Iracema e o inquieto e nervoso autor de muitos dos melhores quadros que se têm apresentado no “Salão de Abril” (...) sua pintura é uma fiel transposição da realidade através de uma saborosa síntese de cor. (...) Afonso como que tem o sol nas veias pois, os seus quadros revelam um calor que vai pelo seu corpo, pela sua alma e pelo seu espírito, levando-o ao encontro dos problemas angustiosos da seca com seus flagelados e suas arvores hirtas e desfolhadas que não dão sombra, que são só garranchos compridos. Tem sido copioso o numero de quadros admiráveis em que retrata com vigor peculiar ao seu pincel, toda a pungencia do drama terrível que vez por outra assola a gleba nordestina. (Barboza Leite. O pintor Afonso Lopes. REVISTA CLÃ, n. 5, outubro de 1948, p. 114).

Nota-se que as obras de Afonso Lopes foram destacadas como as de melhor qualidade expostas no Salão. Isso tanto atribuiu valorização ao trabalho do artista como prestígio ao evento. Todavia, Barboza Leite também se referiu ao trabalho de Lopes por sua relação com a

realidade. Consultou-se o catálogo do Salão de 1948 com a finalidade de saber quais foram os títulos das obras expostas pelo artista. Um dos trabalhos tem por título *emigrantes*; em 1946, expôs no Salão um trabalho chamado *vítimas da seca*. Por meio desse indício supôs-se que o artista estivesse explicitando, através da sua pintura, aqueles que foram atingidos pela seca e tiveram de migrar para outras localidades, aspecto esse que aproxima as obras de Afonso Lopes das de Floriano Teixeira, que como já se viu, também expôs no Salão trabalhos com temas que tocam os dramas gerados pela seca na região do Nordeste. Ou seja, percebe-se que os títulos e os temas das obras expostas no Salão, de certo modo, foram uma ponte que interligou os trabalhos de Floriano Teixeira e Afonso Lopes. Indivíduos que viveram em lugares distintos, o primeiro maranhense e o segundo cearense, mas que possivelmente visualizaram fatalidades semelhantes. Presenciaram angústias, esperanças e desesperos daqueles foram aferrados pelos males da seca. No entanto, tal relação pode ter se desenhado não apenas pelas experiências pessoais desses sujeitos com relação a esses temas apontados, mas do mesmo modo por uma proposição de arte pretendida por eles que estava associada à atmosfera da arte engajada durante o transcurso dos anos 1940.

O vínculo entre arte e sociedade foi uma chave⁷⁰ utilizada por Barboza Leite para a compreensão das obras apresentadas por Afonso Lopes. Por isso, é importante procurar identificar o que Barboza Leite pensava sobre arte. Ele próprio, além de escrever sobre o tema, também era um artista atuante na SCAP e no Salão de Abril, por esta razão, possivelmente, seus escritos sobre os demais artistas estavam carregados das suas concepções e daquilo que ele acreditava ser a função da arte e do artista.

Todavia, a arte implica em sofrimento. O artista completo é aquele que resume não só pela intuição mas, também pela experiência, toda a angústia que exaspera como toda a ventura que conforta, plasmando nas formas intrínsecas do meio de expressão de que se sirva, os temas mais diversos e apaixonantes, exprimindo os aspectos peculiares de cada um com a naturalidade de quem não mente, porque, cada gesto seu é uma consequência natural do que ele viu e apreendeu na agonia lenta de um idealismo obsedante e realizador. (Leite, 1949, p. 5 - 6).

⁷⁰ Para Antônio Candido, a associação entre arte e condicionamento social foi por volta do século XIX e início do XX chave de entendimento das obras literárias. Em seguida, essa visão passou a ser criticada e saiu de uso. Contudo, houve uma retomada dos elementos externos à obra como uma forma de explicação. A análise da produção artística passou a se configurar por questões de outra ordem, não apenas os aspectos internos e nem tão somente os externos, mas sim esse movimento entre um e outro, entre outras questões referentes ao campo da crítica e da história literária. Ver: CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

Pelas palavras de Barboza Leite, para que o artista alcance maturidade, ele precisa extrair da sua experiência, dos seus sofrimentos e felicidades, das suas angústias e esperanças, das suas dores e forças, os traços, formas, tons e temas da sua arte. Certamente, ele se apropriou dessa conceituação para elaborar comentários a respeito do resultado do trabalho dos artistas. Afonso Lopes retratou os flagelos da seca a partir da sua própria experiência e sofrimento ao presenciar e viver os danos desse mal? Se para Barboza Leite a arte tem relação com o sofrimento e o artista maduro é aquele que consegue remover da sua realidade os temas, formas e gestos da sua produção, Afonso Lopes logo poderia se enquadrar nesse perfil: o artista que apreende do seu idealismo a sua arte e os seus respectivos temas.

Do ponto de vista da arte social, a análise dos temas tem suma importância. Deve-se lembrar das palavras de Lucy Teixeira ao realçar que uma das características da pintura moderna é sua forma de se relacionar com a sociedade, conferindo ao artista uma maior liberdade com relação à forma da sua produção. Mais uma vez dialogando com a discussão que estava em voga no Brasil sobre arte entre as décadas de 1930 e 1940, deparei-me novamente com o crítico Mário Pedrosa. Ao analisar o início da carreira da artista alemã Kaethe Kollwitz, que expusera no Brasil entre os anos de 1930, Pedrosa reconheceu a tendência e função social da arte de Kollwitz a partir da forma dos seus trabalhos e dos seus temas, que manifestaram generalização e alargamento de uma consciência social. Kollwitz destacou “o povo, a fome, a morte, os desempregados, os prisioneiros, a manifestação proletária e etc.” (ARANTES, 1991, p.18). Nesse mesmo período, também foi lançado na cena nacional, o artista Lívio Abramo que imprimiu nas suas gravuras mensagens sociais referentes à luta de classes, dando foco na figura do operário explorado pelo sistema fabril. (ARANTES, 1991, p.05).

Estabelecer essa conexão entre a arte, que estava sendo emoldurada nos Salões de Abril e comentada na revista *Clã* e o que estava acontecendo ou que acontecera recentemente no tocante ao plano das artes no Brasil é uma forma de buscar compreender as influências que o Ceará sofria com relação ao pensamento e a crítica de arte nacionais. Como já foi destaque no primeiro capítulo deste trabalho, surgiram nesse mesmo período, na cidade de São Paulo, grupos que foram considerados como precursores das Bienais, entre os quais o já mencionado Grupo Santa Helena, que, além da participação dos artistas paulistas, fora formado por imigrantes pobres, trabalhadores, os chamados “artistas proletários” que se encontravam e se reuniam para trabalhar e produzirem juntos suas artes (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p. 24). No Ceará, chegavam informações desses grupos por meio da imprensa nacional e do contato que alguns artistas locais tiveram com esse grupo. Muito do funcionamento atinente

ao movimento artístico cearense, que resultou nas atividades da SCAP e no Salão de Abril, se assemelhava a esses grupos de São Paulo (LIMA, 2008, p.48). Isto posto, acreditamos que essa influência foi sentida não apenas no modo de estruturação dos grupos de artistas plásticos do Ceará, como também na própria arte produzida com a intenção de retratar personagens e lugares pobres da cidade.

Outras linguagens artísticas também se propuseram a questionar suas estruturas, entre elas pode-se mencionar a literatura, no qual alguns escritores repensaram as estruturas narrativas e as próprias temáticas das obras. A década de 1930 marcou o auge do *romance proletário*⁷¹, proporcionando intenso debate a partir do surgimento de romances que trouxeram à baila a história e a vida de trabalhadores pobres, como foi o exemplo de *Cacau* - de Jorge Amado - tendo como principal foco a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau no sul do estado da Bahia. Outras obras, publicadas na mesma época, oxigenaram tal discussão em torno do romance proletário, tais como: *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade; e *Os Corumbas*, de Amando Fontes (CAMARGO, 2001, p. 1999).

Retornando para os escritos da revista Clã, convém mencionar que notou-se algumas ausências, em especial pelo fato da revista abordar alguns artistas e outros não. Em razão disso, abrimos um parêntese para trazer para nossa discussão os artistas que expuseram no Salão, que, assim como Floriano Teixeira e Afonso Lopes, também se aproximaram pela semelhança entre seus temas e pela relação destes com o meio social. Esses temas, em sua maioria, são alusivos a lugares da cidade de Fortaleza, tais como: *Ponte Metálica*, *Mucuripe*, *Poço das Dragas*, entre outros. É interessante observar que estes títulos repetem-se em mais de uma das edições do Salão de Abril. No catálogo da edição de 1949, o título *Poço das Dragas* aparece como obras de Hermógenes Silva, Jonas de Mesquita, e Murilo Teixeira. Hermógenes Silva também expôs um trabalho chamado *Tarde no morro*, sendo que no Salão anterior (1948), Paulo Pamplona⁷² eles apresentaram uma obra com o mesmo título.

Avançando para a edição do Salão de Abril de 1952⁷³, encontra-se no catálogo uma aquarela chamada *Poço das Dragas* do artista Paulo Pamplona, sendo que este expôs uma obra com o mesmo título, no Salão de 1948. Os artistas João Lázaro Figueiredo e Jonas de Mesquita também apresentaram trabalhos com o título *Poço das Dragas*, sendo que Jonas de

⁷¹ Ver: CAMARGO. Luís Gonçalves Bueno de. **Uma História do romance brasileiro de 30**. Campinas: Tese de Doutorado em Teoria e História Literária – Universidade Estadual de Campinas (UNICAP), 2001.

⁷² Nasceu em Fortaleza. Foi um artista autodidata. Participou da SCAP desde o seu início, tendo participado de vários Salões de Abril. Seu tema preferido são as paisagens e marinhas do Ceará. Informações encontradas no Catálogo do Centro de Artes Visuais Casa de Raimundo Cela.

⁷³ Os três catálogos citados das edições do Salão de 1948, 1949 e 1952, respectivamente, encontram-se disponíveis para consulta no endereço eletrônico: <http://www.salaodeabrilfortaleza.com.br/1952.html>.

Mesquita foi elencado como artista de São Paulo, pois talvez estivesse passando uma temporada por lá, ou ter se mudado pra lá, como ocorrera com outros artistas. Tanto que ao lado do trabalho *Poço das Dragas* de Jonas de Mesquita estava entre parêntese o nome Fortaleza, certamente como uma forma de informar que o trabalho fazia referência à cidade natal do artista.

O Morro do Moinho e o Poço da Draga foram lugares onde ocorreram sessões coletivas de pintura ao ar livre (MARQUES, 2007, 42). O Salão de Abril, de certo modo, foi o lugar que apresentou o “resultado” dessas sessões coletivas. A escolha desses bairros populares para aprender a pintar a luz, pode ter sido uma forma de registrar as paisagens da cidade e expressar suas percepções críticas de questões sociais. Alguns desses bairros, como o Pirambu, por exemplo, eram uma espécie de favela de ocupação, oriunda dos campos de concentração, criada pelos Governos do Ceará, para os refugiados da seca (RIOS, 2001).

Dando continuidade nas análises da revista *Clã*, nota-se, que a repercussão, talento e conquistas dos artistas também eram alvo dos textos produzidos. Em linhas gerais, os artistas são descritos através de comentários elogiosos referentes aos obstáculos ultrapassados, as etapas vencidas em um lugar não propício ao desenvolvimento das artes.

Raimundo Kampos é um artista que também pode dizer como César: cheguei, vi e venci. E que no roteiro penoso em que os nossos pintores se arrastam, ele nem bem chegava e já vencia, deixando um rastro luminoso no seu breve percurso de conquistas. Explica-se: já no II Salão de Abril, Kampos obtinha, com o único quadro que expunha, o primeiro lugar, alcançando a altitude máxima a que se pode chegar na pintura cearense. (Barboza Leite. O pintor Raimundo Kampos. REVISTA CLÃ, n. 6, dezembro de 1948).

As palavras de Barboza Leite atribuem ao Salão de Abril o status de um lugar que propiciou consagração a esses artistas. Ora, no trecho acima, Barboza afirmou que Raimundo Kampos chegou ao máximo onde se podia chegar na pintura cearense, pelo fato deste ter ganho o primeiro lugar no Salão. A partir disso, pode-se questionar o valor simbólico que fora atribuído ao Salão de Abril. Que importância tinha para um artista ser selecionado para expor no Salão? E que legitimação sua produção obtinha ao ser premiado? Além do lucro econômico e material, obtido pela premiação, também havia o ganho de caráter simbólico. O nome do artista e sua obra ficariam em evidência, despertando o interesse e curiosidade do público e da crítica. E, ao lado do artista, o Salão também ficaria em evidência, sendo visto como uma espécie de vitrine da trajetória dos indivíduos, que dele tomavam parte. Outra característica da revista *Clã* é que alguns dos artistas da SCAP tinham sua carreira acompanhada e avaliada a partir do que era exposto nos Salões.

Vimos acompanhando a arte de “Barrica”, desde o seu nascedouro, por assim dizer. E isto, porque, desprezando todo e qualquer ensaio dele na pintura, anterior aos trabalhos que expôs, há cerca de quatro anos, por ocasião de um dos primeiros Salões de Abril da SCAP, vamos prestar atenção somente de então para cá, quando já nos sentimos seguros para dizer dele que é um pintor original, talentoso e dono de técnica própria, capaz de impressionar, logo ao primeiro relance, ao olhar atilado do amante da pintura. (Otacílio Colares. Considerações em torno de Barrica. REVISTA CLÃ, n. 7, fevereiro de 1949, p. 143).

O texto de Otacílio Colares faz menção ao processo de desenvolvimento de Barrica, enquanto artista plástico. O autor mencionou que preferiu não levar em consideração os trabalhos de Barrica antes de suas primeiras exposições no Salão de Abril. Ademais, acreditamos que os artigos da revista Clã, além de ter a finalidade de divulgar e fazer circular a atuação dos artistas, também tinha o propósito de conferir ao Salão autoridade e prestígio para inserir um artista no circuito das artes, pois, em alguns momentos do texto, é feita alusão ao Salão de Abril, como sendo um espaço que divulgou e que julgou a carreira artística de Barrica. Otacílio Colares evidenciou o caráter original impresso nas obras do artista.



Figura 5 - Barrica, Sem título, s/d (cerâmica, 16 cm - altura) – Acervo MAUC, Fortaleza, CE.

A originalidade foi um dos critérios para análise do seu trabalho, no qual outros suportes foram incorporados ao repertório do artista. Barrica passou a experimentar outros gêneros para além da pintura em tela, em óleo e dos traços em lápis. A cerâmica foi outra técnica explorada pelo artista. No panorama da crítica de arte nacional, a originalidade, somada ao rompimento com a pintura em tela e a óleo, foi um traço, pregado por Mário Pedrosa, que impulsionou o rompimento com valores artísticos cristalizados e homogêneos (ARANTES, 1991, p. 22). Tal discussão também está vinculada ao movimento modernista, que, por possuir ideias antagônicas aos princípios da Arte Acadêmica,

posicionou-se a favor da autonomia do artista e sua liberdade no processo de criação. Para o Modernismo, um dos fatores que refletem a genialidade do artista é sua originalidade (RIBEIRO, 2007, p. 117).

Vale ressaltar que muito dessa originalidade e dos novos suportes e técnicas foram influências de correntes artísticas já existentes nas Américas. Portinari experimentou novos modos de fazer arte através dos seus afrescos e da arte mural, inspirado pelo muralismo mexicano, que se consistiu a partir da fusão das linguagens, perpassando desde as artes plásticas e literatura até as técnicas da imagem cinematográfica⁷⁴, em que o artista colocava em evidência personagens e fatos históricos brasileiros. No caso de Barrica, a cerâmica era vista como uma junção entre arte pura e artesanato, haja vista a força que a arte em cerâmica possuía na cultura cearense. Voltando para o texto da revista, cabe ressaltar que Otacílio Colares, ao falar sobre Barrica, acentuou uma geração que surgiu e cresceu juntamente.

“Barrica” não estudou pintura, não frequentou cursos de desenho. Nisto aliás não leva vantagem a qualquer outro dos nossos pintores ora em evidência, esses jovens que começaram a aparecer nos Salões de Abril, desde Antônio Bandeira a Aldemir Martins, desde Carmélio a Barboza Leite. A atual geração de pintores do Ceará, para honra sua e sua glória maior no futuro, não fez pintura porque o papai quis e a mamãe achou interessante. Foi para pintura por tendência e seu primeiro contato com a arte caracterizou-se logo pelo manejo do pincel e o uso das tintas. A pintura para eles foi fenômeno que se verificou de fora para dentro, se assim podemos dizer. (Otacílio Colares. Considerações em torno de Barrica. REVISTA CLÁ, n. 7, fevereiro de 1949, p. 143).

Constata-se, na escrita de Otacílio Colares, a intenção de conferir a ausência de uma Escola de Artes institucionalizada em Fortaleza e a persistência dos artistas em aprender a fazer arte de forma autodidata, como um elemento que acrescentou valor a esses indivíduos que, ao invés de enfraquecer, deu mais força e legitimidade a suas produções, atribuindo-lhes certa aura de heroísmo. O ser autodidata também foi um aspecto em comum na maioria desses artistas, o que certamente os aproximou como um grupo. O autor enfatizou que os artistas não foram fazer pintura porque os pais quiseram ou incentivaram, mas sim por uma tendência própria deles. No entanto, os ateliês da SCAP, o contato entre eles e os Salões de Abril

⁷⁴ O pesquisador Antonio Celso Ferreira fez um estudo sobre a influência da arte em mural na literatura e nas artes plásticas, analisando as aproximações entre os artistas plásticos mexicanos David Siqueiros e Diego Rivera e as obras de literatura painel dos escritores John dos Passos e Oswald de Andrade. Ver: FERREIRA, Antonio Celso. **Murais do romantismo socialista: literatura e pintura do muralismo americano nos anos 1930** In: FABRIS, Annateresa (org). **Coleção Arte: Ensaios e Documentos: Modernidade e Modernismo no Brasil.** Porto Alegre: Zouk, 2010.

funcionou como uma escola, no qual eles estavam trocando experiências e formando-se enquanto artistas.

Em síntese, a revista Clã serviu para divulgar o que estava sendo feito no Ceará sobre cultura. Na parte dedicada às artes plásticas, houve um interesse em divulgar os artistas da SCAP. No entanto, em paralelo a essa divulgação, os textos também estavam voltados a comunicar o Salão de Abril como lugar que assimilou a produção desses indivíduos e contribuiu fortemente para a criação de um campo artístico no Ceará. Tanto Otacílio Colares como Barboza Leite se referiram muitas vezes as exposições do Salão e a reverberação destas na vida artística dos seus participantes. Por isso, acredita-se que os artigos da revista Clã além de se proporem a versar sobre os artistas, também assumiram esse compromisso em fazer circular informações a respeito do papel que o Salão de Abril estava exercendo na cena artística cearense.

Muitos dos seus autores, em especial os que escreviam sobre artes plásticas, não eram especialistas, mas sim jornalistas, poetas, contistas e uma parte deles enveredou pelo campo da crítica literária. Boa parte dos escritores da revista Clã atuou não apenas na revista produzida pelo grupo, mas tomou parte nos jornais que faziam a imprensa local e em alguns outros meios de comunicação. Em alguns momentos, os assuntos eram semelhantes aos que eles escreviam na revista: temáticas concernentes às artes e à cultura no Ceará. Ver-se-á, no tópico seguinte, como o Salão de Abril ganhou espaço nos jornais e será perceptível que muitos daqueles que escreveram sobre o Salão nos periódicos eram redatores também da revista Clã.

3.2.1 A repercussão e a crítica de arte dos Salões na imprensa

Deparei-me com algumas matérias de jornais tratando de divulgar as solenidades de abertura e outros assuntos relativos aos Salões de Abril. Selecionei para analisar nesse momento, as que além de divulgar a mostra também elaboraram comentários a respeito dos artistas participantes e das obras expostas. Notou-se o espaço que é dado aos intelectuais na imprensa, pois os textos que serão citados a seguir foram escritos, em sua maioria, por Antonio Girão Barroso, Braga Montenegro e Otacílio Colares. Alguns desses textos foram discursos e pronunciamentos proferidos nas aberturas dos Salões e que foram transcritos pelos jornais.

A imprensa terá um papel importante na afirmação de um campo artístico mais autônomo e também para a afirmação da SCAP e dos Salões de Abril. A imprensa representou um processo de conquista e legitimação desse espaço. É pertinente pensar nos jornais como lugares concedidos aos intelectuais com o intuito de formação de opinião pública. Dessa forma, questiona-se quanto à escrita desses intelectuais influenciava a opinião do público leitor e de que forma suas ideias e princípios eram circulados (GOMES, 1996, p. 45).

Tomando de empréstimo as observações de Angela de Castro Gomes a respeito da influência que os jornais e demais periódicos exerceram na sociedade, analisamos os escritos sobre as artes do Salão de Abril nos jornais como sendo *locus* de uma formação de opinião pública, ou pelo menos uma tentativa disso, a partir da produção dos intelectuais que atuavam na imprensa como uma estratégia de fazer circular suas ideias e valores. Por conseguinte, quais os ideais que esses sujeitos fizeram circular pela sociedade de Fortaleza através da imprensa? Que tipos de arte e de artista eram evidenciados e valorizados? A imagem abaixo pode ser um indicativo para refletir sobre essa questão.



Figura 6 – Capa do Jornal Unitário, 3 de abril de 1949 – Setor de Periódicos da Biblioteca Pública Menezes Pimentel, Fortaleza, CE.

A imagem diz respeito à capa do jornal *Unitário*, em abril no ano de 1949. Essa notícia foi sobre a inauguração da quinta edição do Salão de Abril. Não encontrou-se, nos jornais pesquisados de edições anteriores, o Salão sendo destacado como matéria de capa. Já em sua quinta edição, não só a primeira página deu grande espaço ao divulgar o evento, como em seguida, há um comentário escrito por Otacílio Colares a respeito da mostra. Realçou-se o próprio título da matéria “Pinta-se e pinta-se muito no Ceará”, seguido de informes como o número de artistas expositores, e logo abaixo uma chamada para que a população dê mais apoio a iniciativas dessa natureza. A importância concedida ao Salão de 1949, no jornal *Unitário*, significou a conquista de um maior espaço para a mostra na imprensa, talvez pela valorização que o Salão passou a ter ou como uma forma de atrair a atenção do público leitor por meio de uma matéria com manchete forte e chamativa, imagens⁷⁵ e um longo texto.

A estrutura dos escritos sobre arte nesses jornais, selecionados para este trabalho, apresentam semelhanças e diferenças ao compararmos com os textos da revista *Clã*. Os autores dos textos são: Otacílio Colares, Braga Montenegro e Antônio Girão Barroso, que também escreviam na referida revista. Neste tópico trabalhar-se-á com cinco artigos sobre o Salão de Abril, publicados nos jornais *Correio do Ceará*, *Unitário* e *Gazeta de Notícias*. A escolha dos cinco artigos deu-se por estes apresentarem mais elementos de análise, com mais informações sobre os artistas, suas obras e repercussão dos Salões, pois muitas outras matérias se resumiam em noticiar a inauguração do evento.

Com relação às similaridades entre os dois meios de comunicação, identificou-se que muitos dos textos falaram sobre os artistas, dando foco em suas obras e em suas trajetórias. Assim como na revista *Clã*, os jornais também abordavam em paralelo aos comentários sobre os artistas, a importância da atuação da SCAP e do Salão de Abril como espaços que passaram a ser referência no plano artístico local. A questão das dificuldades, o ambiente hostil ao não crescimento das artes são abordagens em comum que aproximam a escrita da revista com a dos jornais. Entretanto, por se tratar de outro estilo de periódico, os jornais apresentaram diferenças em alguns elementos. Primeiramente, importa observar que, de modo geral, os jornais tratavam de assuntos mais recentes, se referindo a acontecimentos do dia anterior ou dos dias anteriores, ou até anunciando programações previstas para os próximos dias, enquanto a revista não tinha tanto esse compromisso. A revista *Clã*, por exemplo, abordou alguns artistas do Salão em meses posteriores ao encerramento da mostra, se esta

⁷⁵ As imagens que estão ilustrando essa matéria foram fotografias retiradas pela equipe do jornal que acompanhou a abertura da exposição. Em uma das imagens, encontram-se os artistas Jonas de Mesquita e Barbosa Leite fazendo comentários sobre algumas telas.

ocorreu em abril, no mês de outubro ou dezembro, a revista ainda falava de ou outro artista que participou da exposição.

Isso se explica devido à lógica de produção e circulação desses periódicos. Os jornais eram produzidos e circulavam diariamente, e voltava-se para um público maior, por isso noticiavam o que estava acontecendo naquele momento. As revistas, por seu turno, não tinham essa mesma constância em sua produção e circulação, por se tratar de outro gênero e possuir outros propósitos. A revista *Clã*, como já foi dito, era produzida trimestralmente. Em razão disso, os assuntos abrangidos diziam respeito, em sua maioria, ao que acontecia no intervalo de tempo entre um trimestre e outro, entre um número e outro, porém, não se restringindo a isso. Os textos escritos nos jornais sobre o Salão falavam da maioria dos artistas participantes, dando ênfase nas características dos seus trabalhos, principalmente, os textos que eram uma transcrição dos discursos nas solenidades de abertura. Já na revista, como vimos no tópico anterior, o foco era dado a um artista em específico, em sua grande parte, aqueles que obtinham mais reconhecimento na exposição, que tinha sido premiado, recebido menção honrosa ou algo parecido. Nos jornais encontramos mais informações sobre os trabalhos expostos a partir dos comentários dos críticos, porém, menos informações sobre a vida desses indivíduos, salvo algumas exceções.

Os jornais possuíam um caráter mais informativo e serviam como veículo de divulgação das mostras, como uma forma de fazer com que uma parte mais extensa da população tomasse conhecimento desses eventos, como pode ser observado na imagem acima, em que o Salão foi divulgado a partir de imagens dos artistas com suas respectivas obras e de uma manchete que anunciou que a exposição estava aberta à visitação pública. Essas diferenças se justificam não apenas por se tratarem de periódicos de natureza diferenciada, mas também pelas finalidades ideológicas de cada um. A revista *Clã*, como já foi dito na introdução do trabalho, se intitula uma revista de cultura, destinada a um público especializado e que possui certo interesse em adquirir conhecimento nos assuntos alusivos às artes e à cultura. Os jornais são produzidos para o alcance de um público mais heterogêneo e amplo, haja vista a variedade de assuntos abordados e até mesmo sua maior tiragem⁷⁶. E como o jornal exercia certa ingerência na opinião pública, notamos que um dos seus propósitos era

⁷⁶ A historiadora Tania Regina de Luca faz um estudo sobre as diferentes tipologias de periódicos surgidas no Brasil entre as primeiras décadas do século XX, analisando seus diversos formatos, conteúdos configurados a partir do público que cada um se propõe a alcançar. Ver: LUCA, Tania Regina. **Tipologias de revistas no Brasil das primeiras décadas do século XX** In: MELO, Ana Amélia M.C. de; OLIVEIRA, Irenísia Torres de (orgs). **Aproximações Cultura e Política**. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2013.

fazer um alerta a respeito de alguns descasos e desinteresses para os assuntos que diziam respeito à arte, por parte do próprio público.

Infelizmente o público pouco ou nada tem ajudado aos jovens artistas cearenses. A estes não falta apenas o auxílio material, mas também aquele que, por assim dizer, constitui o pão espiritual do artista: o aplauso. E o aplauso é negado porque perturbado pela mais negra incompreensão. A este respeito escrevi certa vez “A técnica moderna adotada por Barata e seus companheiros, os motivos audaciosos de uma arte é procura de soluções estéticas em cores originais, em ousadas interpretações desenhísticas alarmara a sensibilidade de um público furiosamente reacionário em matéria de arte. Há honrosas exceções, mas a maioria ignora que a arte vale mais pelo que sugere, pela emoção que contagia. Que a arte não é apenas forma, mas expressão; não apenas escolástica, mas imaginativa; não apenas técnica, mas estética também; não apenas valorização, mas identificação; não apenas simetria, mas assimetria sobretudo...” Repito isso daqui muito de propósito, para indicar o ângulo em que me coloco no julgamento dos trabalhos expostos e nos conceitos com relação ao meio cultural. (Braga Montenegro. CORREIO DO CEARÁ. O II Salão de Abril. 27\04\1946, p. 2)

É interessante ressaltar, a partir do trecho acima, as ideias e conceitos defendidos. Braga Montenegro expõe seus conceitos de arte, esclarecendo os seus parâmetros para a elaboração das suas críticas, e, ao mesmo tempo, estabelecendo um paralelo com a percepção do público, mencionando a ideia de que os artistas não precisavam apenas de recursos de ordem material, mas também de ordem espiritual e esta se dava pelo reconhecimento da população. De acordo com Montenegro, o público era indiferente e em nada contribuía no que respeita a produção dos jovens artistas. Mas qual seria a razão dessa indiferença? Supomos que um dos possíveis motivos desse desinteresse se justificava pelo fato de Fortaleza, pelo menos naquela época, ainda não ter uma tradição no que se refere a exposições de artes. Provavelmente, o grande público ainda estava tomando conhecimento da existência do Salão de Abril, considerando-se que, em 1946, este se encontrava em sua segunda edição. Por isso, acredita-se que, primeiramente, o Salão atraía uma elite, que tinha acesso a programações dessa natureza, vide em tópicos anteriores deste capítulo em que foram ditos os lugares onde aconteciam as mostras: livrarias, cinema, salas do Instituto do Ceará e espaços similares.

As obras expostas nos Salões podiam provocar surpresas, devido à originalidade e especificidade das técnicas dos artistas expositores. Braga Montenegro afirmou que a arte também é emoção, estética, imaginação e identificação; e não apenas forma, técnica e escolástica. Abaixo seguem alguns fragmentos dos comentários tecidos por Montenegro sobre os artistas do segundo Salão de Abril, primeiramente dando destaque a Mário Baratta como sendo aquele que mais evidencia sua expressão estética.

De todos os artistas expositores, Barata é quem mais avançadamente coloca o seu marco de expressão estética. Dotado de sensibilidade capaz de distinguir e de admirar o bom nos mestres italianos renascentistas, no sensualismo criador da escola flamenga e no misticismo El Greco, na força renovadora dos impressionistas franceses e até nas excentricidades de Picasso e nas extravagâncias de Salvador Dali é talvez o pintor cearense mais bem informado em assunto de arte. Leva ao Salão entre outros trabalhos, a sua trilogia comunista (contudo Barata não é comunista) da qual ressalta o quadro “Tempos Heroicos” pela suavidade do colorido e grande expressividade. Expõe também a tela “Mater dolorosa” (não me consta que Barata seja católico) que a meu ver é seu melhor trabalho e quiçá o maior dos quantos foram levados ao Salão. Uma simplicidade de linhas, uma técnica até então nunca alcançada pelo pintor, uma originalidade comovedora de colorido (não direi de tema), fazem desse quadro, por assim dizer, uma obra de mestre. (Braga Montenegro. CORREIO DO CEARÁ. O II Salão de Abril, 24\04\1946, p. 4)

É notório, pelo discurso de Braga Montenegro, a valorização atribuída a Mário Baratta, tanto enquanto artista como enquanto estudioso de temas alusivos às artes. Uma técnica diferenciada; a originalidade nas cores fez com que as obras do artista fossem vistas com destaque na segunda edição do Salão. Sabe-se que Baratta foi um dos idealizadores da criação do CCBA e da SCAP e esteve à frente de boa parte do processo de agitação no plano das artes plásticas do Ceará. Por isso, seu estilo de fazer arte provavelmente influenciou no estilo daqueles que conviveram com ele.

Pode-se indagar, a partir desse cenário, que os artistas que faziam parte da SCAP influenciaram-se pelas inovações artísticas trazidas por Baratta? Braga Montenegro compôs a comissão de júri do segundo Salão. O seu entendimento de arte certamente influenciou na seleção dos artistas expositores e no seu julgamento aos selecionados. A partir dos indícios encontrados, Braga Montenegro se mostrava favorável aos estilos artísticos que estivessem em consonância com as inovações estéticas do seu período, considerando sua ênfase na originalidade, no uso das cores e na importância da expressividade pessoal do artista, valendo observar que, em paralelo aos comentários feitos sobre os artistas do Salão, Montenegro fez uma explanação sobre algumas escolas artísticas, possivelmente como uma forma de fundamentar seus comentários e demonstrar seu domínio sobre História da Arte, ao fazer menção aos renascentistas, arte flamenga, impressionistas franceses, peculiaridades das obras de Pablo Picasso e de Salvador Dali. Mostrar embasamento a respeito de História da Arte provavelmente era um aspecto necessário e importante para aqueles que se enveredavam pelo campo da crítica de arte.

É também importante aludir o momento em que o escritor denomina as três obras de Baratta como “trilogia comunista”, afirmando, logo em seguida, que o artista não era comunista. Em se tratando do ano de 1946, vale lembrar que o Brasil vivia, em seu plano

político e intelectual, uma forte tensão entre comunistas e não comunistas. O Partido Comunista exercia certa influência no campo das artes (MELO, 2001, p. 726-728), porém, ainda havia certo receio, por parte de alguns artistas e intelectuais, em assumirem diretamente tendências comunistas em suas produções.

A respeito da influência e do entendimento de arte de Mário Baratta, este ao conceder uma entrevista a Aluizio Medeiros⁷⁷, ressaltou que a arte acadêmica era um estilo em decadência no Brasil, e exemplifica sua afirmação ao dizer que os prêmios dos Salões Nacionais de pintura estavam sendo destinados, em sua maioria, a artistas modernos. Nessa mesma entrevista, uma das perguntas feitas por Aluizio Medeiros foi com a intenção de saber, segundo a opinião de Baratta, qual era a arte mais significativa em produção no Ceará. Baratta respondeu que a Arte Moderna estava em predominância. Assim, como Braga Montenegro foi júri do Salão e evidenciou comentários elogiosos para com os trabalhos de Baratta, acreditamos na sua preferência, ou minimamente em sua simpatia por artistas modernos, porém, como o Salão teve outros membros no júri e a cada ano a comissão era modificada, apesar das repetições, é possível que o Salão incorporasse diferentes estilos artísticos. Por isso, cabe refletir sobre os comentários que Braga Montenegro fez aos outros artistas expositores do segundo Salão de Abril.

Carmélio expõe outros retratos, sendo ainda de notar a espátula com que retratou a Senhorinha Ala Frota. Liberdade e arrojo de composição marcam uma nova etapa na evolução do artista (...) Há também o paisagista Hermógenes que nos dá uma forte amostra do seu talento, com alguns trabalhos dignos do gênero, e Delfino que há pouco realizou uma exposição individual de inusitado sucesso em nosso meio. Delfino leva ao Salão uma tela cujo tema regional foi tratado com muito equilíbrio de composição: “Briga de Touros”. O pintor tem evoluído consideravelmente depois do último Salão da Sociedade que faz parte (...) Bem diferente desses últimos é Clidenor Capibaribe, que assina os seus trabalhos com o pseudônimo de Barrica. Não sei se se trata de um artista bem consciente de sua arte, porém a mostra que nos dá no Salão, revela um talento não vulgar. Suas cores são originalíssimas, e a simplicidade de desenho e de temas, é por muitos aspectos comovedora (...) Maria Laura mais uma vez afirma os seus dotes de pintora dona de uma arte comovedora de expressão, de colorido, e sobretudo de tema. Suas composições têm, via de regra, uma dupla finalidade: comover e educar. É ao mesmo tempo estética e pedagógica. Entre outros trabalhos, Francisco Lopes apresenta “Week – end”; muito sugestivo, mas onde ainda se nota o autor ainda sem segurança. Desenho acanhado, execução fraca, mas de um colorido surpreendente (...) Anquises Ipirajá é um pintor ainda adolescente e estreante nas artes plásticas. Sua natureza morta, tema preferencial na sua arte, é fria e decorativa. Contudo, seus quadros patenteiam ainda uma vocação mal despertada, mas bastante promissora. (Braga Montenegro. CORREIO DO CEARÁ. O II Salão de Abril. 24\04\1946, p. 4).

⁷⁷ No livro *Arte Ceará Mário Baratta: o líder da renovação*, de autoria de Nilo de Brito Firmeza (Estrigas) contém a entrevista que o artista concedeu ao escritor Aluizio Medeiros. Nesse mesmo livro, também se encontram textos escritos por Mário Baratta nos jornais de Fortaleza, em sua maior parte escritos na década de 1940.

Os comentários sobre os artistas do segundo Salão de Abril dá uma ideia dos critérios utilizados por Braga Montenegro em sua avaliação dos trabalhos expostos. O escritor discorreu sobre Carmélio, Hermógenes Gomes, Delfino Silva, Clidenor Capibaribe (Barrica), Maria Laura, Francisco Lopes e Anquises Ipirajá. Nota-se que Montenegro fez um acompanhamento com relação à produção de alguns artistas, como por exemplo, no momento em que foi feita referência a evolução de Delfino Silva, em comparação ao último Salão. É interessante a forma como a obra de Barrica é destacada por meio da originalidade do seu colorido, reforçando a ideia de que a originalidade do artista na aplicação das cores foi um critério relevante a ser considerado.

Todavia, o escritor também teceu críticas a alguns artistas, ao enfatizar que Francisco Lopes ainda não expressou segurança em seu trabalho; e Anquises Ipirajá, que era um estreante no campo das artes plásticas, ainda não havia despertado sua vocação, mas já demonstrava ser um artista promissor. Ao que parece, para Braga Montenegro a arte está além do domínio da técnica, estando também relacionada a uma espécie de vocação, chamado. O crítico atenta para a autenticidade na expressão do artista, no qual o sentimento e a emoção têm um privilegiado lugar em seus comentários. Entretanto, essa ênfase na liberdade estética dos artistas poderia ter relação ao fato de em Fortaleza não ter tido uma escola de artes institucionalizada? Pensamos que o autodidatismo possa ter permitido e ter sido um fator em potencial que contribuiu para a “liberdade” presente nas obras de alguns desses artistas. E a questão da vocação mencionada por Montenegro aponta para ideia de que os artistas, apesar dos obstáculos postos pelo meio cultural cearense, escolheram a arte e a ela foram predestinados.

Continuando nossa análise no que respeita a repercussão dos Salões na imprensa, percebe-se que, na edição do ano de 1947, que correspondeu a terceira edição, alguns jornais publicaram informações mencionando que a exposição estava sendo muito visitada pelo público e que, além do prestígio dos frequentadores, algumas obras estavam sendo compradas.

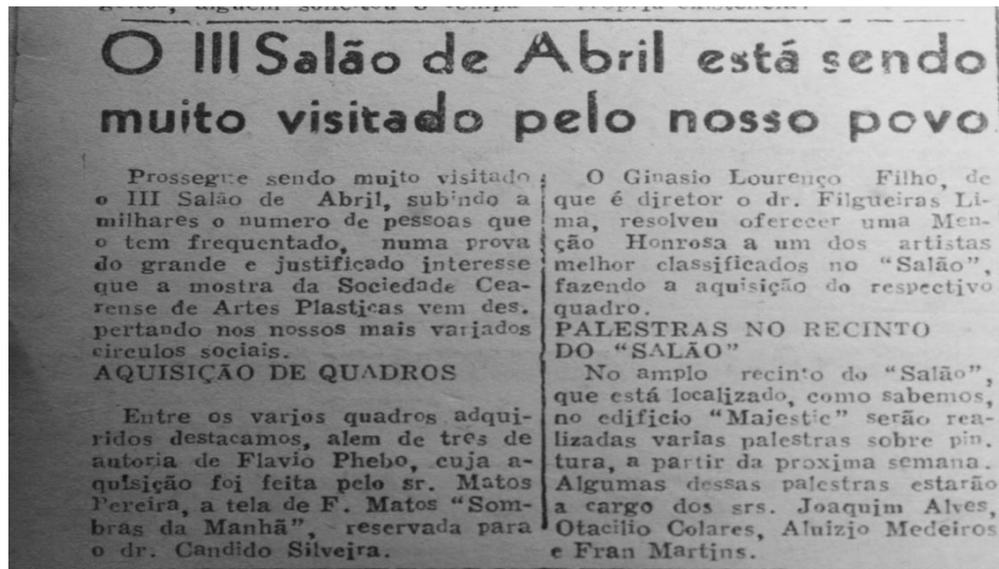


Figura 7 - Matéria do Jornal Unitário, 3 de abril de 1947, p. 6. – Setor de Periódicos da Biblioteca Pública Menezes Pimentel, Fortaleza, CE.

Conforme a imagem acima, o jornal divulgou que o terceiro Salão de Abril estava sendo bem visitado pela população e justifica esse crescente número de visitantes aos interesses que a mostra artística da SCAP foi despertando nas diferentes camadas sociais da cidade. No entanto, na edição anterior, Braga Montenegro fez menção justamente ao não interesse por parte do público. Provavelmente, essa mudança de uma edição para outra esteve relacionada ao local da exposição (Cine Majestic), ao seu formato, divulgação e programação de palestras sobre artes que ocorreu no "recinto do Salão", expressão utilizada na própria manchete do jornal. Não temos informações acerca desse público variado, porém, pensamos que o Salão pudesse estar exercendo certa influência na formação de um gosto para as artes na população de Fortaleza, ou seja, a SCAP, através dos Salões, estava inserindo o mundo das artes no cotidiano da sociedade cearense.

As palestras foram proferidas por Otacílio Colares, Aluizio Medeiros, Joaquim Alves e Fran Martins, cabendo ressaltar que esses indivíduos eram escritores responsáveis pela redação da revista CLÃ, sendo Fran Martins, o diretor. As palestras, em sua maioria, trataram de temas concernentes à arte pictórica. A realização desse tipo de atividade, como fazendo parte da programação do Salão de Abril, seria uma maneira de oferecer ao público leigo alguma espécie de formação e informação sobre arte e, partir disso, fazer despertar o interesse em se aprender sobre arte.

Nesse contexto, é razoável pensar o lugar da crítica de arte. Ora, é através da crítica destinada aos artistas, que detecta-se a compreensão e os juízos de valor artísticos incorporados e propalados pelos Salões de Abril. E essa crítica chegava ao público através dos

jornais, o que provavelmente influenciou no gosto e na percepção desses indivíduos. Entretanto, é arriscado afirmar que já havia uma crítica de arte consolidada naquele período, mas as transcrições dos julgamentos tecidos por alguns intelectuais já denotava ao menos a tentativa da construção de um lugar voltado para esse exercício. Braga Montenegro, por exemplo, ao analisar e “julgar” os trabalhos dos artistas atribui importância e reconhecimento a estes e, isso, de acordo com os seus critérios de avaliação. Mesmo que a crítica não seja favorável nem elogiosa foi uma forma do artista não passar despercebido. É pertinente compreender que tanto os artistas são evidenciados pela crítica, seja negativa ou positivamente, como o próprio sujeito que elabora a crítica assume um papel no campo da arte. Assim como na segunda edição do Salão, Braga Montenegro também o fez na terceira, tecendo um discurso sobre as obras e os artistas expositores do Salão.

Tentarei a apresentação dos artistas por ordem de catálogo, mencionando alguns dos seus trabalhos, suas virtudes e defeitos, procurando sempre ser justo e sincero no meu julgamento. Antonio Fragoso é um iniciante da pintura, um iniciante que muito promete, principalmente por seu quadro “Paisagem em Mucuripe” (nº4) que, se apresenta defeitos, notadamente nas árvores, que estão por cima das casas em vez de estarem por detrás destas, não deixa de revelar um certo clima por assim dizer divinatório no que respeita uma arte ainda não realizada, mas já existente e que se pronuncia grande para um futuro não remoto. (Braga Montenegro. UNITÁRIO. Discurso no III Salão de Abril \ Letras e Artes. 04\04\1997, p. 5)

Montenegro começa ressaltando a forma como conduziu sua avaliação, por meio da ordem dos artistas elencados no catálogo, ele citou alguns trabalhos e apontou aspectos fortes e fracos das obras expostas. Começou sua crítica por Antonio Fragoso, que, segundo consta, era iniciante no universo da pintura. O comentário feito é que o artista é promissor, embora sua obra apresentasse alguns defeitos. O dito defeito apontado por Braga Montenegro diz respeito ao fato das árvores terem ficado em cima das casas, ao invés de por detrás das mesmas. Terá sido realmente uma “falha” do artista? Ou será que era sua intenção deixar as árvores em cima das casas? Não temos o posicionamento de Antonio Fragoso com relação a isso, mas cabe atentar que o crítico enquadra o trabalho do artista como estando em um processo de maturação, uma arte ainda não concretizada, mas já existente e com grandes chances de avanços no futuro. E Braga Montenegro prosseguiu com suas críticas.

Já mencionei ANQUISES IPIRAJÁ, pelo admirável progresso de sua arte, durante um ano apenas de trabalho. Aliás, venho notando isto desde a mostra Primeiro Congresso Cearense de Escritores. Suas paisagens – “Paisagem do Cocó” e “Paisagem do Morro” (os 10 e 11), por exemplo – definem uma técnica, que se bem respeitada, levará o jovem artista a grandes realizações. No ano passado seu traço

era hirte, suas cores medrosas e indecisas, seu processo bastante primitivo e é uma alegria verificar-se que tudo isto desapareceu para dar lugar a uma etapa já bastante consciente e bastante afirmativa de seu talento. (Braga Montenegro. UNITÁRIO. Discurso no III Salão de Abril \ Letras e Artes. 04\04\ 1947, p. 5)

O artista Anquises Ipirajá é mais uma vez alvo dos comentários de Braga Montenegro: dessa vez recebeu elogios por seu trabalho, ao invés de críticas, como ocorreu no Salão de Abril anterior, de 1946. O crítico atentou para os avanços do artista no espaço de tempo de um ano, entre o Salão de 1946 e o de 1947. Questiona-se a respeito da recepção dessa crítica de arte por parte dos artistas. Será que, a partir delas, os mesmos buscavam melhoramentos em suas produções? Ou será que essas avaliações também eram provocadoras de desentendimentos e conflitos?

José Roberto Teixeira Leite, em um texto chamado *A crítica de arte da Belle époque*, conduziu uma discussão a respeito do lugar da crítica de arte no Brasil nas primeiras décadas da República e como era exercido esse papel de crítico e quem eram esses críticos. Em sua maioria, eram literatos e romancistas que frequentavam exposições e Salões de artes e passavam a escrever comentários sobre as mostras. Alguns não tiveram domínio ou vivência com as especificidades das técnicas das artes plásticas; já outros tiveram certa experiência enquanto artista, como é o caso de do escritor Monteiro Lobato que:

(...)firmou sua reputação graças aos artigos polêmicos que publicava na imprensa paulistana sobre os mais diversos temas, entre eles de modo especial, as artes plásticas, sua primeira vocação. Quer comentando salões e exposições, quer externando com objetividade e em linguagem sarcástica e não raro contundentes pontos de vista originais sobre o ambiente e a política das artes no estado e no país, Lobato estava fadado a ser, como foi, o mais representativo crítico de arte de São Paulo nas duas primeiras décadas do Sé. XX (LEITE, 2008, p. 243)

Pelo exemplo de Monteiro Lobato, temos uma noção de como foi desenhado o campo da crítica de arte no Brasil nas primeiras décadas do século 20. As artes plásticas estiveram presentes na vida de Monteiro Lobato, talvez por essa razão, o escritor apresentasse mais propriedade em seus comentários e artigos sobre artes publicados na imprensa de São Paulo. João Angione Costa também foi apontado por Teixeira Leite enquanto crítico, por razão da publicação – no ano de 1927 – do livro *Inquietação das abelhas*, no qual Angione Costa, que foi arqueólogo, jornalista e professor no Museu Histórico Nacional, expõe seu pensamento sobre os pintores, escultores e arquitetos em voga naquele período (Id, p. 242). A partir desses

exemplos, percebe-se que a crítica de arte era realizada por personalidades que exerciam outras funções no meio intelectual. Não foi diferente no caso de Braga Montenegro, que era pertencente ao meio letrado de Fortaleza, no período em que publicou na imprensa os comentários a respeito dos artistas do Salão. O escritor e jornalista Otacílio Colares também se aproxima desse perfil, ao exercer múltiplas funções no campo intelectual em Fortaleza, entre eles, suas observações e críticas para a cena artística local.

Aconteceu o V Salão de Abril, aliás já ninguém poderá mais descrever do ânimo do cearense no que diz respeito à pintura. Desde 1945, sempre em luta com um certo e criminoso indiferentismo geral, nossos pintores, de todos os tipos, de todas as crenças e de todas as tendências se reúnem, discutem prós e contras; imploram a cessão de quatro paredes e de um teto para ele abrigar seu trabalho e, quando chega abril, lá estão os jornais noticiando, com o destaque que merecem os feitos heroicos, a instalação de mais um SALÃO DE ABRIL. (Otacílio Colares. UNITÁRIO. O que significa como expressão de idealismo uma mostra de pintura. 03\04\1949, p. 1)

Esse texto faz parte da matéria de capa do jornal *Unitário* que consta no início deste tópico. Os repórteres do jornal entraram em contato com os artistas nas vésperas das instalações da exposição, e, nessa ocasião, escreveu Otacílio Colares a respeito da quinta edição do Salão. É intrigante quando é afirmado que o Salão é um lugar que reúne artistas de múltiplas crenças e tendências. Será que realmente o referido certame conseguia abranger toda diversidade de estilos artísticos existentes naquele período? E isso não apenas em se tratando do Ceará, considerando-se que nomes de outros estados do país também enviavam seus trabalhos para fazer parte da exposição. Com relação a essa questão, Estrigas afirmou – a respeito do Salão de 1948 - que os trabalhos não se enquadravam em escolas estéticas definidas dentro do Modernismo, que as tendências eram diversas, mas que predominava o figurativismo, sendo que não preso às regras da arte acadêmica (ESTRIGAS, 2009, p. 70).

Tanto Otacílio Colares como Estrigas, falaram de tendências artísticas variadas, em escolas de artes não definidas. É questionável se isso poderia gerar alguma espécie de conflito ou divisão entre os artistas. Embora não houvesse uma preferência definida, poderia haver aqueles que se sentissem mais privilegiados, em detrimento de outros. Sobre esse ponto discutir-se-á melhor no item seguinte do trabalho, no qual destacar-se-á o surgimento das divisões geral e moderna, no início da década de 1950. Para esse momento, cabe pensar nas palavras de Otacílio Colares ao pôr em voga o idealismo e os “feitos heroicos” dos artistas da SCAP com o intuito de manter o Salão, mesmo em meio à indiferença.

Eram duas da tarde. O calor abafava, porque na sede modestíssima da SCAP o tecto fica quase [ilegível] da cabeça do visitante e o sol estava impiedoso a [ilegível] sobre o tecto da telha comum, sem um forro sequer sem madeira entre ele e o assoalho. Lá estavam Barboza Leite e Jonas Mesquita, o primeiro pintor já realizado afeito as lutas, participante destacado de muitos Salões. O segundo, mais novato nas coisas da pintura em nossa terra, mas em continuo progresso, no que respeita a técnica da arte que escolheu. Nem é preciso repetir o que disseram eles a reportagem sobre mais essa etapa de lutas para a realização do V Salão. Nossas palavras iniciais sobre o que foram as exposições anteriores servem para exprimir o que novamente disseram os dois pintores conterrâneos acerca dos preparativos da presente. Mas ninguém vá pensar que havia desanimo em seus semblantes. Os pintores cearenses sabem rir das decepções, porque eles já se compenetraram de que a sua luta não tem nada de ingloria e que o futuro irá dizer algo sobre o que agora eles fazem. (Otacílio Colares. UNITÁRIO. O que significa como expressão de idealismo uma mostra de pintura. 03\03\ 1949, p. 1)

Pela descrição de Otacílio Colares, é visível sua intenção de evidenciar a situação da própria sede da SCAP como sendo inadequada para o trabalho da sociedade, mas que, apesar das inadequações, pairava animo e esperança por parte dos integrantes. Barboza Leite e Jonas Mesquita foram lembrados enquanto aqueles que já estavam habituados às lutas que eram travadas para manter a SCAP e dar continuidade aos Salões. Ao que tudo indica, eles tinham consciência que a “recompensa” por seus heroísmos viria com o passar do tempo e que seus esforços não eram vãos.

É interessante refletir sobre as trocas entre esses artistas e os escritores, pois estes também se destacavam no meio intelectual a partir das proximidades construídas com aqueles. O sociólogo Pierre Bourdieu (1996, p. 153) atenta para as trocas entre escritores e artistas, observando que se tratam de dois universos distintos, mas a partir do momento em que os escritores tomam partido dos feitos dos pintores e artistas, pensando da mesma forma o movimento inverso, no qual os artistas também puderam exercer tal relação com os escritores, isso implicaria uma certa independência e autonomia desses ditos universos distintos. Bourdieu (BOURDIEU, 1996, p. 155) também teceu análises dos escritores que atribuíram aos artistas uma aura heroica, principalmente, devido o rompimento destes com a autoridade acadêmica, como foi o caso de Baudelaire e seus escritos sobre os *Salons* de 1845 e 1846, que construiu a imagem do artista enquanto herói. Temos ciência que o referido sociólogo conduziu uma discussão a respeito da França, e, em outro período histórico, no caso, o século 19. Mas pela análise, as questões apontadas induz a pensar na atuação desses intelectuais, a partir de seus escritos, nos periódicos que circulavam em Fortaleza, em construir uma imagem do *artista-herói* a esses indivíduos, que segundo Otacílio Colares, permaneceram lutando e persistindo em manter um campo artístico na cidade, apesar das adversidades enfrentadas.

Os jornais também deram destaque à participação de artistas de outros estados que enviaram seus trabalhos para expor no Salão. A presença desses artistas denotou que o Salão de Abril tinha o propósito de ser reconhecido como um pólo de referência para núcleos artísticos provenientes de estados e regiões próximas ao Ceará. No entanto, em alguns momentos, os artistas enviavam trabalhos de regiões até mais distantes, como foi o caso do amazonense Branco Silva.

Entre os colaboradores do VII⁷⁸ Salão de Abril vai figurar o grande pintor amazonense BRANCO SILVA, que é, sem a menor dúvida, uma das mais brilhantes expressões da arte pictórica nacional, havendo este cursado escolas de real valor na Europa, e já tendo exibido com grande sucesso os seus trabalhos no sul do país. O artista em apreço se revela genial pela sua sensibilidade refinada e pela interpretação sutil e impressionante que dá aos seus magníficos trabalhos, todos concebidos em fontes originais de sua acendrada receptividade. Por intermédio do poeta Rogaciano Leite, o consagrado pintor patricio enviou ao VII Salão de Abril quatro esplendidos quadros de sua lavra inspirados em motivos típicos da Amazonia: com exceção do quadro “Cabeça de Cristo”. “Flor de Tajá”; “Vasante” e “Sorriso de Jacy” são produções em que o brilhante artista amazonense encerra paisagens e lendas do “inferno Verde” nas quais o seu poder de interpretação é admirável. (GAZETA DE NOTÍCIAS. Exposição de Pintura do VII Salão de Abril: entre seus colaboradores o grande pintor amazonense Branco Silva. 08\04\ 1948, p. 6)

A participação de artistas de localidades mais distantes e com maior destaque na cena nacional, como foi o caso de Branco Silva, cuja participação foi intermediada pelo poeta Rogaciano Leite, talvez tenha sido um método de expandir o intercâmbio do Salão de Abril para outros territórios, até os mais distantes e contando com a participação de indivíduos mais renomados, que propiciasse ao certame uma ideia de autoridade ao reunir artistas de lugares diferentes e, possivelmente, de tendências artísticas variadas, conferindo à mostra um caráter multifacetado, e aos organizadores certo prestígio por demonstrarem estar em sintonia com a produção da arte no Ceará e em outras regiões do Brasil. A matéria teceu comentários sobre a produção do artista amazonense, afirmando seu reconhecimento em nível nacional, valorizando sua formação na Europa, e sugerindo que o envio dos trabalhos do consagrado artista ao Salão foi de grande valia para a mostra. Os trabalhos enviados por Branco Silva tinham uma relação com a cultura e a vida na Amazônia.

Convém refletir de que forma esses artistas de outros estados colaboraram com o Salão de Abril. “Colaboradores” foi o termo utilizado para estes indivíduos que não eram cearenses e que tinham suas obras expostas no Salão. Alguns deles não vinham pessoalmente

⁷⁸ No ano de 1948, aconteceu a quarta edição do Salão de Abril e não a sétima, como indicou a matéria do Jornal Gazeta de Notícias. Acreditamos ter sido uma falha da redação do jornal.

à Fortaleza, mas enviavam seus trabalhos para ser apresentados na mostra coletiva, como fora o caso de Branco Silva. Outros vinham pessoalmente, como fizera J. Figueiredo, que participou da solenidade de abertura do quarto Salão de Abril. Entretanto, apesar de alguns desses artistas de fora não terem participado pessoalmente, pensamos que o contato dos artistas locais com a produção destes já estimulava uma troca entre eles.

A título de informação, em se tratando de artistas de renome nacional e internacional que certamente exerceram influência nos artistas locais, vale destacar a participação do artista paulista Lívio Abramo⁷⁹, que expusera no Salão de 1958 duas xilogravuras. Abramo foi um gravador que iniciou sua carreira na década de 1930 e ficou conhecido pela crítica de arte por ter sido o primeiro, ao que tudo indica, a expressar em xilogravuras temas ligados a arte social, tais como a luta de classes e a realidade dos trabalhadores brasileiros nas fábricas (ARANTES, 1991, p. 05). Sua participação marcou a primeira vez que o Salão de Abril expôs a modalidade xilogravura. Dois artistas cearenses também expuseram gravuras: Barrica, que expôs quatro gravuras em técnica mista e Sérvulo Esmeraldo⁸⁰, que se encontrava no Rio de Janeiro, mas enviou duas xilos de sua autoria para a exposição.

Analisar a imprensa como um elemento que favoreceu as atividades da SCAP e dos Salões de Abril é tentar perceber que o Salão precisou de um sistema que o acompanhasse, que o divulgasse e potencializasse informações sobre as exposições e os artistas. Sem o espaço dado ao Salão nos jornais, talvez o Salão e seus organizadores por si só não teriam conseguido construir a identidade da mostra que foi construída devido à publicidade nos jornais. Os escritores tiveram a intenção de desenhar o Salão de um dado modo. Pelos seus textos, é notório que quiseram passar a imagem de uma mostra de artes que sofria certos percalços para manter-se e realizar-se a cada ano. Percebemos, do mesmo modo, que os jornais funcionaram como um veículo para publicizar os artistas expositores, tirá-los do anonimato, torná-los conhecidos pelo público, pois, talvez nem todos os leitores fossem pessoalmente visitar as exposições, mas estas alcançavam o público através da imprensa. Enfim, discutir sobre o papel da imprensa é algo que pode gerar variadas questões. Nosso

⁷⁹ Lívio Abramo nasceu em Araraquara (SP) no ano de 1903. Nas artes produziu obras como gravador, desenhista e pintor. Foi autodidata. Também atuou como jornalista e professor. Após executar suas primeiras gravuras em madeira, passou a dedicar-se mais a pintura e ao desenho. Na década de 1930, retornou a xilogravura, sob a influência de Lasar Segall, retratando, através do estilo expressionista, tipos e paisagens do subúrbio paulistano (PONTUAL, 1997, p. 01).

⁸⁰ Nasceu no Crato (CE), em 1929. Escultor, gravador e desenhista. Mudou-se para Fortaleza, em 1947, mesmo ano em que passou a fazer parte da SCAP. Em 1951, mudou-se para São Paulo onde dividiu sua produção entre xilogravura e ilustração para a imprensa. Em 1957, ganhou uma bolsa do governo francês para passar uma temporada em Paris, onde frequentou a Escola Nacional Superior de Belas Artes. Participou de algumas edições do Salão de Abril e expôs em diversas mostras de artes pelo Brasil, entre as quais as Bienais de São Paulo, no decorrer da década de 1950 (MONTEZUMA, 2003, p. 92).

objetivo foi apontar algumas delas, a fim de compreender a importância do Salão nos meios de comunicação que eram produzidos e acessados na cidade.

3.3 O Salão dos modernos e dos não modernos?

“O IV Salão de Abril”, constitui uma das mais importantes (senão a mais importante) realizações artísticas, às quais tenha assistido a capital do Ceará. O que mais atrai nessa exposição coletiva, é a grande variedade de tendências pictóricas, das pesquisas técnicas, dos estilos: nenhuma doutrina impera no seio da SCAP, nenhum “ismo” autoritário, nenhum esnobismo estético, nenhum artificialismo limitam o livre esforço criador e pesquisador dos seus membros, cada qual seguindo o próprio rumo, a própria inspiração, o próprio ritmo da sua autêntica evolução pessoal. (Leite, 1949, p. 20)

A citação acima trata da transcrição de um trecho de Jean Pierre Chabloz a respeito do Salão enquanto lugar não autoritário e que permitia aos expositores liberdade para seguirem seus próprios rumos e tendências artísticas. Contudo, questiona-se se essa multiplicidade de tendências não gerava conflitos e cisões no âmbito do Salão e da SCAP, e se não havia certa preferência por determinados estilos, em detrimento dos demais. E, de acordo com os relatos de Estrigas, no IV Salão a temática dos trabalhos permanecia a paisagem e todos se concebiam dentro do figurativismo, porém, com estilos diferentes uns dos outros, que não se enquadravam em uma tendência definida, não havendo proximidade com o Modernismo da época, embora não fossem mais trabalhos presos às regras acadêmicas (ESTRIGAS, 2009, p. 70). Discordo do posicionamento de Estrigas, ao afirmar que não havia indícios modernistas nos trabalhos até então expostos no Salão. Penso que tal argumento não leva em consideração que alguns artistas já dialogavam com o Modernismo do período, embora que em suas artes pudesse predominar o figurativismo.

Cadmo Silva é, um dos três, o que apresenta mais características de um artista de vanguarda, ora em virtude da deformação das figuras, ora pela liberdade do uso das cores. Em “Maternidade” há um equilíbrio de linhas e movimentos, tudo em torno do ventre de uma mulher grávida, que só um artista com plena segurança do seu ofício será capaz de executar (MEDEIROS, 1956, p. 27).

O escritor Aluizio Medeiros, em sua obra denominada *Crítica*, faz uma análise da participação dos artistas maranhenses do Núcleo Eliseu Visconti, no IV Salão de Abril. Desse Núcleo, expuseram Cadmo Silva, Floriano Teixeira e J. Figueiredo, sendo que para Aluizio

Medeiros os trabalhos de Cadmo Silva foram os que mais lhe chamou atenção por terem apresentado consistentes elementos da arte de vanguarda, pela opção do artista pela deformação da figura e pela liberdade na aplicação das cores. Ora, o próprio argumento da deformação da figura de Medeiros vai de encontro com o posicionamento de Estrigas ao dizer que nesta edição do Salão todas as obras se enquadraram na linguagem figurativista e com ausência do Modernismo proposto no período. Questiona-se a que tipo de Modernismo se referiu Estrigas, pois tanto na crítica de Aluizio Medeiro, quanto na revista *Clã* e nos jornais, a “liberdade na aplicação das cores” era um argumento que já classificava alguns trabalhos como vanguardistas, pela diferenciação da forma e da técnica, e por já se inspirarem, ainda que com suas especificidades, a algumas tendências do Modernismo dos anos 1940, seja pela estética ou pela escolha dos temas retratados nas obras. Por conseguinte, defendemos a ideia de que o Modernismo já se fez presente nos salões de 1940, e que alguns artistas já davam outro contorno as suas obras, o que não deixa de ser uma espécie de vanguardismo.

Entretanto, no início dos anos 1950, o Modernismo ganhou novas características e, conseqüentemente, o Salão refletiu esse outro momento, tendo até sido palco de disputas e tensões devido às novas figurações da Arte Moderna que alcançou os artistas locais. Na edição de 1953, o catálogo apresentou a relação dos artistas a partir de duas categorias: a divisão geral e a divisão moderna. Segundo Estrigas, então presidente da SCAP, a criação das duas seções foi uma estratégia para reaproximar aqueles que se afastaram da SCAP e tentar resolver as divergências geradas por questões estéticas (ESTRIGAS, 2009, p. 84). O surgimento da nomenclatura divisão geral e divisão moderna no Salão, provavelmente, foi uma influência do que aconteceu com o Salão Nacional de Belas Artes, no qual, na década de 1940, também optou em dividir os artistas em dois grupos, vide o primeiro capítulo deste trabalho, algo que nos leva a acreditar que o Salão de Abril se espelhava no formato e na estrutura de outros importantes Salões de artes do Brasil.

As premiações dos artistas eram hierarquizadas em medalhas de ouro, prata e bronze e menções honrosas. A escolha dos artistas premiados, de certa forma, indicava as preferências da SCAP e da comissão de júri do Salão por dadas tendências estéticas. Os artistas foram divididos nas seções geral e moderna, nas edições de 1953, 1954, 1955 e 1956. Surgiu um questionamento: os integrantes das comissões de júri e premiação dessas respectivas edições eram, em sua maioria, da divisão geral ou da moderna? Ou houve a preocupação de mesclar membros de cada seção?

Consultou-se o catálogo da edição de 1954 e verificou-se que a comissão foi composta por: José Eduardo Pamplona, Nilo Firmeza, Paulo Pamplona, Goebel Weyne⁸¹, Raimundo Garcia de Araújo e Murilo Teixeira. Os artistas José Eduardo Pamplona, Raimundo Garcia e Murilo Teixeira expuseram trabalhos na divisão geral do Salão de 1953, sendo que Nilo Firmeza e Goebel Weyne não expuseram em nenhuma das seções. Nota-se que a maioria dos componentes da comissão do Salão de 1954 identificava-se mais com aqueles que faziam parte da divisão geral. Não tivemos acesso aos nomes dos premiados em 1954, mas supomos que a maioria do júri fazer parte da divisão geral possa ter influenciado na decisão e ter favorecido aqueles que expuseram nessa seção.

Entretanto, na edição de 1955, a comissão julgadora foi composta por: Jonas Miranda, Mário Baratta, Honor Torres, Raimundo Kampos, Paulo Benevides e Antônio Albuquerque. Esses nomes não expuseram em nenhuma edição do Salão com esse formato de divisões entre os artistas, por isso ficou difícil definir em qual grupo a comissão se enquadrava. Sabe-se que Mário Baratta era mais favorável aos que apresentavam indícios da Arte Moderna em seus trabalhos, pois, em tópicos anteriores já relatou-se a respeito de sua participação e influência juntos aos demais artistas do Ceará. Os ganhadores do Salão de 1955 foram três da divisão geral: José Fernandes Alencar, Antonio Fragoso e A. Vidal; e dois, da moderna: Joaquim Arrais e Lúcia Galeno (ESTRIGAS, 2009, p. 95). Também alguns artistas de outros estados foram premiados nesta edição, como foi o caso de Antonio Fragoso, de Belo Horizonte. A separação entre geral e moderno foi fruto, dentre outros desentendimentos, de um conflito que ocorreu entre os artistas no Salão de 1951.

Em 1951, com Paulo Pamplona na presidência, a SCAP sofreu um pequeno abalo, em consequência de divergência de opinião em torno do Salão de Abril, que gerou, por parte do jovem escritor Jairo Martins Bastos, uma crítica pesada contra o Salão. Pamplona achou que Jairo havia sido insuflado por Zenon Barreto e J. Siqueira. Do atrito resultou o afastamento dos dois da SCAP, que foram acompanhados por Goebel Weyne. (ESTRIGAS, 2012, p.17).

A partir desses apontamentos, interessa pensar no Salão não apenas como um lugar responsável por agregar e reunir artistas, e, com eles, os diversos estilos artísticos produzidos

⁸¹ Goebel Weyne Rodrigues nasceu em Fortaleza, no ano de 1933. Passou a ser membro da SCAP, no início da década de 1950, expondo no Salão de Abril a partir desse mesmo ano. Ajudou a fundar o Grupo dos Independentes, expondo no Salão dos Independentes, entre os anos de 1952 e 1954. Participou da Mostra de arte concreta, da qual foi um dos líderes. Em 1958, viajou para São Paulo para fazer um curso de artes gráficas. No final da década de 1960, mudou-se para o Rio de Janeiro e foi um dos fundadores da Escola Superior de Desenho Industrial (Id, p.42).

no período, mas também pensar o Salão como uma arena de tradições e contradições. O Salão foi um espaço de sociabilidade não só geográfico, mas afetivo também, por isso, foi palco de amizades e hostilidades, harmonias e divergências criadas pelas diferentes visões de mundo configuradas. (GOMES, 1996, p.42). Após o processo de formação e consolidação de um campo, começam a surgir dentro dele às divisões que separam o grupo. Afinal, havia um júri, uma comissão organizadora, a SCAP era liderada por um presidente, ou seja, havia seleções e pra que houvessem tais seleções era preciso também excluir. Como vimos, os desentendimentos e opiniões contrárias provocaram o afastamento de alguns dos artistas atuantes na SCAP e no Salão, entre eles Zenon Barreto⁸², J. Siqueira e Goebel Weyne. Esses indivíduos que se afastaram do grupo elaboraram um manifesto com a finalidade de expressar suas insatisfações para com os Salões de Abril da SCAP, provocando uma cisão entre o grupo.

Depois do último “Salão de Abril”, bastante sombreado aliás, quase nada ocorrera, capaz de suscitar a curiosidade do público aficionado. A SCAP continuava vivendo uma existência de caracol, limitada pelas paredes outrora sujas e agora limpas de sua sede. Lá dentro, tudo se desenrolava também muito placidamente. Era como se a vida tivesse parado para os artistas plásticos do Ceará.

(...) Foi quando chegou Bandeira, que vinha do Rio, depois de ter passado vários anos em Paris. E começou, felizmente, a haver alguma agitação em torno dele, que afinal, instado pelos seus amigos, resolveu expor no Instituto Brasil-Estados Unidos. Sua presença em Fortaleza – está se vendo agora claramente – serviu também para despertar do marasmo a nossa pintura, ensejando a formação de um ambiente mais favorável a ela, que tudo indica vai tomar agora um novo impulso, com o aparecimento do “Grupo dos Independentes”. Bandeira presente, foi o motivo para o surgimento do grupo, que, entretanto se pode dizer existia em potencial. Faltava uma alavanca, e talvez uma casa de campo...Zenon, Siqueira, Goebel, Hermógenes, Barata..estão plenamente pagos. O sonhado núcleo já existe.

(...) A essa renovação, que não pode deixar de implicar numa liberdade cada vez maior, aderem os integrantes do grupo, rejeitando qualquer forma de subordinação e obediência, partam de onde partir, do Estado ou do dinheiro de quem quer que seja (Antonio Girão Barroso. O POVO. “O Grupo dos Independentes”. 28\10\ 1951, p. 6)

O texto agora referido é de autoria de Antonio Girão Barroso, que já fora presidente da SCAP, e, em 1951, teceu críticas à entidade e suas atividades realizadas, principalmente no

⁸² Nasceu em Sobral (CE), em 1918. Pintor, escultor, desenhista e gravador. Ingressou na SCAP, em 1949, sendo presidente desta, em 1956. Participou de várias mostras do Salão de Abril, a partir da década de 1950. Foi fundador do Grupo dos Independentes. Ministrou cursos de desenho. Atuou como cenógrafo e figurinista, no Teatro José de Alencar. Entre as décadas de 1950 e 1960, expusera em algumas edições do Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro e da Bienal de São Paulo, entre outras mostras no Ceará e no Brasil (MONTEZUMA, 2003, p. 106).

que diz respeito ao Salão de Abril. Girão Barroso enfatizou as limitações da SCAP e suas dificuldades de renovação, o que ocasionou – segundo ele - certo sentimento de estagnação entre os artistas plásticos no Ceará. Com a chegada de Antonio Bandeira, é formado um grupo - liderado por Zenon Barreto e outros artistas, entre eles: Jonas Siqueira, Goebel Weyne, Mário Baratta e Hermógenes Gomes da Silva, o grupo passou a ser denominado de “Grupo dos Independentes”.

Antônio Girão Barroso ressaltou na reivindicação de liberdade daqueles que aderiram ao grupo e na não aceitação de subordinação nem por parte do Estado nem de outros órgãos. Outro elemento relevante de ser destacado é a propósito da concepção de arte dos independentes. Eles estavam propondo um novo estilo de arte que ainda não estava sendo aceito? O artista Sérgio Pinheiro⁸³ – ao ser entrevistado para compor uma publicação sobre Zenon Barreto⁸⁴ – fez menção à liderança de Zenon com relação ao Grupo dos Independentes.

Eu acho que foi para brigar com o Salão de Abril, alguma coisa assim. Eu acho que foi uma coisa passageira, uma coisa assim...Porque tem um regulamento no Salão de Abril, nos independentes todo mundo participava. É como tem na França, o Salão dos Independentes até hoje é o mais antigo dos salões, que foi em oposição ao Salão oficial. Nesse Salão você não tem censura. Eu acho que foi isso aí, era pra quebrar as regras e outras coisas. (ESTRIGAS, 2012, p. 206).

Sérgio Pinheiro fora indagado a falar da atuação e influência do artista Zenon Barreto na cena artística cearense. Uma das questões solicitadas foi que o artista falasse sobre Zenon e o Salão dos Independentes. Pinheiro relatou que o surgimento do referido Salão poderia ter sido uma forma de dar um revide ao Salão de Abril, que possuía suas regras, seu regulamento, enquanto no Salão dos Independentes não havia censura nem regulamento. Cada qual podia expor o que quisesse e em que estilo escolhesse. Foram realizadas três exposições pelos independentes, entre os anos de 1951 e 1953 (ESTRIGAS, 2012b, p. 17). Qual terá sido a repercussão dos Salões dos Independentes na SCAP e nos Salões de Abril? Será que causou certo desconforto entre seus integrantes? Acredita-se que aqueles que estavam à frente do Salão repensaram e decidiram fazer algo para reverter a situação, sendo a criação da divisão moderna uma reverberação disso. Afinal, o desentendimento e separação de uma parte dos

⁸³ Nasceu em Jaguaribe (CE) no ano de 1949. Iniciou-se nas artes plásticas no final da década de 1960 tendo aulas com Zenon Barreto. Em 1970 viajou para o Rio de Janeiro para estudar comunicação visual no Museu de Arte Moderna (Id, p. 90).

⁸⁴ Ver: ESTRIGAS, Nilo de Brito Firmeza. **As artes de Zenon Barreto: traços, cores e formas**. Fortaleza: Museu do Ceará (coleção Outras Histórias), 2012.

artistas por questões estéticas foi uma situação, que caso ganhasse mais força, enfraqueceria a influência do Salão de Abril.

Interessante analisar o momento que Sérgio Pinheiro referiu-se aos Salões dos Independentes de Paris. O Grupo - liderado por Zenon Barreto – articulou-se para a criação de um movimento contestador devido à chegada de Antônio Bandeira do Rio, que antes esteve por alguns anos em Paris, em razão de ter obtido uma bolsa. Ao que parece, foi ideia de Bandeira a criação dos Salões dos Independentes como sendo uma forma de se contrapor aos Salões de Abril, que já tinham certa tradição na cidade de Fortaleza. Essa tradição em voga no Salão nesse período dizia respeito à permanência do estilo expressionista, no qual predominava as paisagens e as figurações de cunho social nos trabalhos expostos. No decorrer da década de 1950, com a formação de um novo grupo de artistas no próprio seio da SCAP, entre esses, Zenon Barreto, outras preocupações e valores se manifestaram na produção artística e percebe-se uma renovação estética nas obras expostas nos Salões através da divisão moderna, estética essa que não se limitava à tradição expressionista, até então recorrente. O Salão de 1958, edição que marcou o fim da SCAP, foi emblemático ao reunir várias tendências modernistas, tais como: expressionismo, impressionismo, abstracionismo e concretismo. Os Salões de Arte Concreta que ocorreram entre os anos de 1957 e 1959 e as três edições do Salão dos Independentes, entre 1951 e 1954, impulsionaram para essas transformações e para o surgimento desses outros estilos artísticos no Salão de Abril (LIMA, 2008, p. 163).

A própria ideia de formar o Grupo dos Independentes foi importada de Paris por Antônio Bandeira. A pesquisadora Marta Rossetti Batista, em sua tese de doutorado, realizou um estudo sobre a atuação dos artistas brasileiros na Escola de Paris. Rossetti Batista destacou a importância dos Salões para a construção de uma tradição da arte francesa e fez menção a *Société des Artistes Indépendents* (Sociedade dos Artistas Independentes), criada, ainda no século 19, com o intuito de ir de encontro às demais sociedades de artistas e seus respectivos Salões de artes (BATISTA, 2012, p.55). As ações do Grupo dos Independentes, como o pronunciamento destes na imprensa, também foi denominado de “Manifesto dos Independentes”.

No texto *vanguardas e rupturas*⁸⁵ - do artista francês Denys Riout -, foi feita uma breve historicização dos manifestos artísticos. Riout esclarece que os primeiros manifestos foram literários e aconteceram ainda no século 19 e que, somente nas primeiras décadas do

⁸⁵ RIOUT, Denys. **Vanguardas e rupturas** In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). **A pintura: textos essenciais** - vol. 14: Vanguardas e rupturas. São Paulo: Editora 34.

século 20, os pintores passaram a adotar os manifestos. “Como um ato de oposição, ele não se contenta em criticar. Apoia-se na análise do que faz no presente para propor soluções de futuro, prescrever valores alternativos” (RIOU, 2014, p. 11-12). O Manifesto dos Independentes no Ceará critica a não liberdade de renovação nas artes plásticas, mas além das críticas propuseram caminhos para que tal realidade mudasse. Os Salões dos Independentes, a divisão moderna do Salão de Abril, nos 1950, e as mostras de arte concreta foram ações desdobradas por esse manifesto artístico contestador.

Não acessamos documentos que nos concedessem informações acerca dos Salões dos Independentes, organizados entre os anos de 1951 e 1953, na cidade de Fortaleza. No entanto, a partir das informações até então encontradas, nota-se essa rejeição com relação ao júri de seleção e de premiação dos artistas. Assim como os artistas independentes de Paris, os Independentes de Fortaleza também tinham o desejo de mostrar algo inovador, e, ao que parece, não estavam tendo espaço no meio artístico desenvolvido no Ceará. Talvez Antonio Bandeira tenha trazido novos ideais de arte, influenciado pelos ares de Paris e pelo conhecimento, que certamente obteve, da história da arte moderna na França, e, por isso, ter incentivado ao grupo dos artistas em Fortaleza a fazer um manifesto dos Independentes inspirado no que fora feito na cidade de Paris. Interessante observar que a partir da edição de 1953 do Salão de Abril, Zenon voltou a expor, integrando a divisão moderna do certame.

Ainda com relação ao Grupo dos Independentes e o surgimento das divisões geral e moderna no Salão de Abril, vale refletir sobre a definição dos artistas com relação a essas classificações. Eram os artistas que se autodenominavam modernos ou não modernos? Eles que decidiam em que divisão iriam expor suas obras? E o fazer da arte moderna no Ceará se intensificou a partir da década de 1950, através dos Independentes e da divisão moderna do Salão?

A conscientização do ser modernista e fazer arte moderna desenvolveu-se por toda década de 1940, e, ao entrar na seguinte, o termo se impôs, assumiu e foi reconhecido oficialmente pela entidade representativa dos artistas, no caso, a SCAP, no ano de 1953, contornando a insatisfação dos que se sentiam constrangidos ao serem confundidos, ou igualados aos academicistas, inclusive na participação nos Salões.

No fim da década de 1940, Baratta já não liderava os pintores, seu movimento renovador estava concretizado e ele se dedicava mais as atividades jurídicas. Participavam, ingressando na SCAP, como artistas emergentes, Zenon Barreto, Goebel Weyne e Sérvulo Esmeraldo, que se destacariam nas correntes mais avançadas do moderno. (ESTRIGAS, 2012b, p. 20)

Segundo as palavras de Estrigas, o movimento modernista em Fortaleza fora desenvolvido no decorrer da década de 1940, principalmente devido ao contato de Mário Baratta com os artistas locais. No entanto, não era um Modernismo declarado e oficializado. A partir da década de 1950, com o surgimento de uma nova geração de artistas, o Modernismo passa a ser reconhecido e declarado no campo das artes plásticas do Ceará. A divisão moderna do Salão de Abril foi projetada como um marco que denotou uma forma de “assumir” o Modernismo que então aflorara e demandara mais espaço no plano artístico da cidade. Ao que tudo indica, os considerados modernos não estavam satisfeitos em serem confundidos com aqueles que seguiam uma tendência mais tradicional. Todavia, será que essa distinção entre os modernos e os não modernos era clara? Todos os artistas sabiam de fato se identificarem dentro de uma categoria ou outra ou havia alguma oscilação entre as duas categorias?

Em primeiro lugar, identificou-se nas fontes, tanto nos catálogos, como nos relatos do Estrigas, o termo Moderno, movimento Modernista e termos similares. Mas não se encontrou o que eles definiam na arte a partir desses conceitos. Para nosso trabalho, isso pode ser um problema ou gerar uma fragilidade em nossas análises. No entanto, acredita-se que a confirmação e o assumir o movimento modernista no Salão, mencionado por Estrigas, possa ter relação com as novas tendências que passaram a ser expostas, principalmente por uma nova geração de artistas que surgiu. Os trabalhos com um caráter impressionista, abstracionista e concretista fugiam aos perfis da arte figurativa, tão em voga no Salão na década de 1940. É importante esclarecer que já na década de 1940 houve elementos modernistas nos trabalhos, porém, de outra natureza. E o fato de na década de 1950 esses novos estilos entrarem em evidência, não quer dizer que os outros desapareceram, pelo contrário, eles coexistiram durante um período, embora tal coexistência não tenha sido sempre pacífica, pois, como vimos, houve momentos de divergências e tensões.

A descrição de Estrigas sobre a “oficialização” do Modernismo nas artes plásticas em Fortaleza acentuou os artistas Zenon Barreto, Goebel Weyne e Sérvulo Esmeraldo como aqueles que estavam mais à frente dessa realidade. Frente ao exposto, investigou-se as inovações trazidas por esses indivíduos ao Salão de Abril. No catálogo do Salão de 1956, consta Zenon Barreto expondo numa modalidade anteriormente não vista na mostra: *arte decorativa*; Sérvulo Esmeraldo e outros nomes expuseram na modalidade *artes gráficas*, que também foi uma modalidade nova no Salão.

Contudo, notamos que alguns artistas deram a entender que ainda não sabiam em que categoria enquadravam-se, como foi o caso de Heloysa Juaçaba e Floriano Teixeira que

expuseram nas duas divisões. Mas também havia a possibilidade deles produzirem trabalhos que ora tinham relação com os estilos mais tradicionais expostos na divisão geral, e ora se amoldavam ao conceito modernista, mostrando que o perfil dos artistas e de seus trabalhos também estavam propícios à alterações com o decorrer do tempo, dependendo das experiências e experimentações de cada um. No caso da artista Heloysa Juaçaba, sabe-se que sua produção apresentou uma variedade de estilos no decorrer de sua trajetória. A artista transitou do abstracionismo informal ao formal, do figurativismo ao cubismo, perpassando também pela natureza morta. Seus primeiros trabalhos expostos no Salão fizeram referência às paisagens de Guaramiranga, sua cidade natal, temática que permaneceu um bom período de sua produção artística, no qual era possível detectar certa aproximação com o cubismo sintético, justamente pelo realce no uso das cores e pela perspectiva decorativa dos seus trabalhos (ROLIM, 2012, p. 22-23). Talvez essa mescla proveniente de diferentes estéticas nos trabalhos de Heloysa Juaçaba a tenha possibilitado de transitar tanto na divisão geral quanto no grupo dos modernos do Salão de Abril. O interessante é que Floriano Teixeira, outro nome que expusera nos grupos, foi professor de pintura de Heloysa Juaçaba e visto como um dos responsáveis pelo desenvolvimento da estética cubista no Ceará (RIBEIRO, 2012, p. 40).

Ademais, o Salão de 1958 mostrou ainda mais abertura para vários estilos artísticos, entre os quais: projetos de arquitetura, impressionismo, expressionismo, abstracionismo e concretismo (ESTRIGAS, 2009, p. 101). Interessa pensar nos artistas que estiveram mais envolvidos com as novas modalidades artísticas, entre esses podemos fazer menção a Goebel Weyne, que, como já foi ressaltado, foi um dos responsáveis pelo manifesto dos independentes e um dos líderes dos Salões de Arte Concreta do Ceará. Weyne, no final da década de 1950, viajou para São Paulo para estudar artes gráficas e, já na década de 1960, mudou-se para o Rio de Janeiro, sendo um dos fundadores da Escola Nacional de Desenho Industrial, experiências que certamente influenciaram ainda mais em sua tendência para a arte concreta. Nesse sentido, convém salientar que através desses artistas o Salão de Abril teve contato e expôs um dos estilos artísticos mais influentes nos 1950, o concretismo.

Através do contato de Goebel Weyne com os ideais estéticos e sociais disseminados pelo concretismo, em decorrência de sua viagem a São Paulo, e ao trazer e expor seus novos trabalhos no Salão de Abril, o Ceará tomou parte desse movimento que se difundia e crescia no plano artístico nacional e de boa parte da América Latina. Houve duas exposições de arte concreta no Ceará, que reuniram trabalhos de artistas plásticos e escritores. A primeira ocorreu em 1957, no Clube dos Advogados, e a segunda, realizada em 1959, foi instalada no

IBEU. De acordo com Kedma Damasceno (2012, p. 18), a primeira exposição de arte concreta no Ceará aconteceu um ano após o lançamento oficial do Movimento Concretista Brasileiro no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

A primeira exposição contou com trabalhos de Antônio Girão Barroso (o poema “ó duquesa”, dito “quase concreto”), José Alcides Pinto (6 poemas e 2 desenhos), Pedro Henrique Saraiva Leão (2 poemas, sendo um deles “lucialindaluciabela”), Estrigas (Nilo Firmeza: 2 guaches), Goebel Weyne (2 desenhos), J. Figueiredo (6 desenhos), Zenon Barreto (1 desenho) e Liberal de Castro (3 desenhos). Desses, somente o pintor J. Figueiredo não era cearense. Ele nasceu em São Luís do Maranhão e somente em 1956 transferiu-se para Fortaleza.

Já a segunda reuniu alguns participantes da primeira (Antônio Girão Barroso, José Alcides Pinto, Pedro Henrique Saraiva Leão, J. Figueiredo e Goebel Weyne) e mais, do Ceará, Horácio Dídimo e os irmãos Eusélio e Eudes Oliveira. Como contribuições de fora a essa segunda mostra incluíam-se poemas de Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Ronaldo de Azeredo, de São Paulo, Alberto Amêndola Heinzl, de Campinas, José Chagas e Deo Silva, do Maranhão, e Ivo Barroso, do Rio de Janeiro (DAMASCENO, 2012, p. 18-19).

Como foi dito, as duas mostras reuniram tanto trabalhos de artistas plásticos quanto de poetas que se identificavam com as formas do poema concreto. Houve quem participou expondo poemas e desenhos, como foi o caso de José Alcides Pinto. Goebel Weyne e Zenon Barreto, duas lideranças, da arte concreta no Ceará, figuraram na mostra, além do artista maranhense J. Figueiredo que já se destacava com seus desenhos em formato concreto. Não encontramos informações sobre os títulos das obras dos artistas plásticos e as técnicas utilizadas para a composição destas. No entanto, percebe-se o uso de um material em comum, utilizado pelos artistas concretos. No Salão de Abril de 1958, na modalidade desenho, os artistas J. Figueiredo, José Liberal de Castro e Zenon Barreto, representantes da arte concreta no Salão, fizeram uso do nanquim para a composição de seus desenhos. Já Goebel Weyne, além do nanquim, utilizou elementos alternados para a produção de suas obras. Talvez esses elementos alternados tivessem por finalidade dar um formato geométrico para seus trabalhos, que era considerado uma característica típica da arte concreta. No Salão de 1958, também houve a modalidade *arquitetura*, no qual Liberal de Castro expôs seus projetos e anteprojetos de arquitetura, tendo como temáticas residências e outros espaços de Fortaleza e outras cidades do Brasil. Os projetos de arquitetura também se enquadravam nos princípios da arte concreta em atribuir à arte uma relação direta com a vida e com o desenvolvimento.

A partir desses indícios, supomos que as obras expostas nas duas edições do Salão de Arte Concreta no Ceará tiveram características similares às expostas no Salão Abril pelos artistas que tomaram parte do movimento concretista no Ceará. Ainda, as mostras de arte concreta não vingaram na cena artística do Ceará, em especial devido ao fim da SCAP, no ano

de 1958, e com a pausa das edições do Salão de Abril, mas o legado deixado é inegável. Porém, tivemos conhecimento que no ano de 1960 ocorreu uma exposição denominada de “1ª Mostra de Arte de Vanguarda”, no qual foi forte a atuação do grupo de artistas concretos do Ceará.

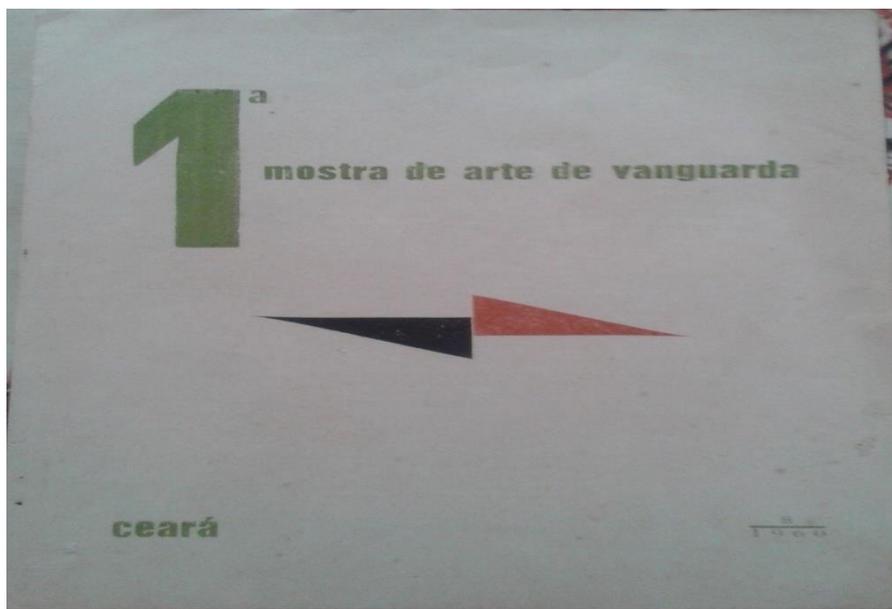


Figura 8 - Capa do Catálogo da 1ª Mostra de Arte de Vanguarda do Ceará, 1960 – Acervo Minimuseu Firmeza, Fortaleza, CE.

Pela percepção dos fatos, a Mostra de Arte de Vanguarda do Ceará foi uma herança das mostras de arte concreta do Ceará, dos Salões dos Independentes e da divisão moderna do Salão de Abril, ambos momentos contestadores. O próprio catálogo da exposição dá esse indício, ao relacionar o nome dos artistas a partir de dois grupos: o Grupo Concreto do Ceará e o Grupo dos Independentes. No primeiro grupo, constam os nomes: Arialdo Pinho, Anfrísio Rocha Neto, e J. Figueiredo. No segundo: Estrigas, Floriano Teixeira, Heloisa Juaçaba, J. Fernandes, Nice, R. Garcia e Zenon Barreto. Convém ressaltar que “produto concreto” foi o título das obras de todos os artistas que expuseram no Grupo Concreto do Ceará e o uso do nanquim foi predominante nas obras. Outra informação pertinente é que o texto de apresentação do catálogo foi assinado por Eusélio Oliveira – participante da segunda mostra de arte concreta do Ceará.

O texto evidenciou que a arte de vanguarda era viva e racional e abria mão de ser uma atividade mística para tornar-se um produto palpável, no qual o artista, por sua vez, perdera a aura de exotismo. Esses elementos da arte de vanguarda, defendidos por Eusélio de Oliveira,

estão relacionados aos ideais da arte concreta em se estreitar um maior vínculo entre arte e realidade social, no qual a arte e o artista deveriam descer de seus pedestais e tornarem-se mais próximas da vida e do cotidiano da sociedade, e, em especial, de uma sociedade em transformação e desenvolvimento.

Dentro dessas premissas, pensar o Modernismo no Ceará e no Salão de Abril requer refletir nas inovações trazidas pelos novos estilos e na emergência de novos artistas como uma reverberação de tais inovações. As artes decorativas, artes gráficas e os projetos de arquitetura, por exemplo, sinalizaram uma ruptura ou ao menos uma tentativa disso com um estilo de arte mais tradicional. Devido às cisões provocadas pelo Grupo dos Independentes e o surgimento da divisão moderna, o Salão de Abril foi modificando seu formato, emoldurando outros valores e estilos e tentando permanecer com aqueles que já o habitavam e acolher uma nova geração que surgia, embora essa convivência fosse conflituosa, no qual muitas vezes uns queriam se sobrepor aos outros, como uma forma de firmar certa autoridade sobre um espaço conquistado.

Pensar em liberdade, no que diz respeito aos artistas, é refletir sobre a autonomia exercida e praticada no campo artístico. Através do Grupo dos Independentes, das mostras de arte concreta e dos artistas denominados como modernos, no Salão de Abril, é possível pensar numa autonomia desses sujeitos, a partir da tentativa de quebra com um sistema de arte até então em voga? De acordo com Bourdieu, as relações relativas ao campo artístico, dos agentes com suas produções propiciam à história da arte a sua autonomia e lógica próprias.

A autonomia relativa ao campo artístico como espaço de relações objectivas e referência aos quais se acha objectivamente definida a relação entre cada agente e a sua própria obra, passada ou presente, é o que confere à história da arte a sua autonomia relativa e, portanto, a sua lógica original. Para explicar o facto de a arte parecer encontrar nela própria o princípio e a norma da sua transformação – como se a história estivesse no interior do sistema e como se o devir das formas de representação ou de expressão nada mais fizesse além de exprimir a lógica interna do sistema – não há necessidade de hipostasiar, como frequentemente se faz, as leis desta evolução; se existe uma história propriamente artística, é, além do mais, porque os artistas e os seus produtos se acham objectivamente situados, pela sua pertença ao campo artístico, em relação aos outros artistas e aos seus produtos e porque as rupturas mais propriamente estéticas com uma tradição artística têm sempre algo que ver com a posição relativa, naquele campo, dos que defendem esta tradição e dos que se esforçam por quebrá-la. (BOURDIEU, 1998, p.71-72)

Bourdieu tece uma discussão a respeito da gênese do conceito de *campo* e, ao se referir ao campo artístico, salienta a autonomia relativa dos artistas através de um sentimento de pertença destes ao campo, que é configurado por esses indivíduos se situarem conforme sua produção, com relação a outros artistas que seguem uma tendência diferenciada. O campo

artístico sofre rupturas geradas pelas tensões entre os que se esforçam para manter uma tradição e aqueles que almejam quebrá-la. E a lógica da história da arte é construída justamente como consequência dessa autonomia dos artistas para com suas próprias obras e pelo fato desses se situarem e pertencerem a um dado campo, gerando as subdivisões no campo das artes.

Os artistas que romperam com a SCAP por um tempo, como foi o caso de Zenon Barreto, Goebel Weyne e os demais integrantes dos Independentes quiseram quebrar com uma tradição exposta. No retorno destes ao Salão de Abril, como ocorrera com Zenon Barreto enquanto presidente da SCAP em 1956, outros estilos artísticos foram aceitos, como já foi dito. A partir dessa perspectiva, é possível pensar numa autonomia relativa ao campo onde esses sujeitos estavam inseridos? Possivelmente, a atuação desses no campo, fazendo-se situar de acordo com suas produções, propicia a configuração de uma história da arte relativamente autônoma no que diz respeito às artes plásticas no Ceará. Tanto o conceito de campo, como também a definição do que seja um artista moderno no Ceará, possuem suas respectivas complexidades e problemas, até mesmo de ordem teórica. Não se tem o propósito, neste momento, de resolver essas questões. Todavia, acredita-se na relevância de estabelecer uma análise sobre tais elementos com a finalidade de problematizar as complexidades atinentes à temática a esta pesquisa.

3.3.1 Relação entre arte e patrocínios públicos

Pensar na relação entre arte e política requer a análise da articulação entre as iniciativas da sociedade civil, como é o caso da SCAP, em manter anualmente um Salão de Artes, com as instituições incentivadoras das artes, os ditos mecenas, que não necessariamente são órgãos de caráter público, mas também estabelecimentos privados vinculados às elites econômicas. Em algumas edições do Salão de Abril, percebe-se tanto patrocínios por parte do Estado como de estabelecimentos comerciais. No primeiro tópico deste trabalho apresentou-se o Salão de maneira mais genérica e fez alguns apontamentos sobre os financiamentos públicos por parte dos Governos Municipal e Estadual. A terceira edição do Salão, por exemplo, elucidou a participação de representantes do poder público para com as despesas da mostra.

O III Salão de Abril, alcançou um sucesso financeiro dos mais confortadores. Foram vendidos mais de trinta quadros, dentro quase cento e cinquenta que se expunham.

Além disso, o Dr. Jorge da Rocha que, no momento exercia interinamente o cargo de prefeito municipal, num gesto espontâneo que bem revela o desvelo que aquele ilustre homem público tem pelas cousas do espírito, ofereceu à Sociedade Cearense de Artes Plásticas, um auxílio de seis mil cruzeiros, importância que foi empregada na instalação do Salão. Aliás, também nessa ocasião o Dr. Jorge da Rocha decretou uma subvenção para a SCAP, subvenção que apesar de modesta e merecida não foi atendida pela gestão atual. (Leite, 1949, p. 19)

Notou-se a relação da arte com a demanda econômica a partir do momento em que é ressaltado o sucesso financeiro da terceira edição do Salão de Abril, sucesso esse causado pela compra dos quadros expostos e pela oferta do prefeito interino, Dr. Jorge da Rocha. É importante pensar na influência dos recursos financeiros para o sucesso das realizações das mostras de artes. Além dos trabalhos dos artistas e de uma organização da exposição, era necessário um capital que tornasse possível a montagem do Salão e todos os gastos que essa montagem demandava; além disso, havia os gastos com as premiações dos artistas. Por isso, o Salão de Abril também tinha uma importância econômica para esses indivíduos envolvidos. Alguns deles tentavam viver da sua arte e ansiavam ser premiados numa mostra competitiva, pois além de valorizar suas produções, também angariavam uma premiação em dinheiro.

A partir dessa conjuntura, a SCAP articulava-se com o intuito de obter seus patrocinadores, que muitas vezes eram empresários, donos de estabelecimentos comerciais, como já foi mencionado, mas, em outras vezes, eram órgãos públicos que concediam esses recursos. O prefeito interino, no ano de 1947, Dr. Jorge da Rocha tentou continuar destinando apoio financeiro à SCAP para a manutenção das suas atividades, mas sua iniciativa não foi aceita pela gestão daquele período. Será que conceder patrocínios a eventos de caráter artístico e cultural era uma das prioridades das instituições públicas no Ceará, entre os anos da década de 1940? Será que havia uma política pública de cultura? Ao que parece, esses apoios conferidos por órgãos do Estado às mostras de artes era muito mais uma iniciativa de alguns gestores do que uma política firmada. Alguns desses gestores talvez quisessem obter uma imagem de apreciadores e incentivadores das artes, como pode ter sido o caso de Jorge da Rocha. Na edição de 1946, também houve participação do Estado nas concessões dos prêmios aos artistas.

Os prêmios do Salão foram oferecidos pelas Interventoria do Estado, Prefeitura Municipal e Livraria AEQUITAS, e constituíam respectivamente, numa medalha de Ouro que foi conferida ao quadro: CABEÇA DE NEGRA, do pintor Raimundo Kampos, numa de PRATA ao quadro: TEMPOS HERÓICOS, de Mário Barata, e numa de Bronze, conquistada por Barboza Leite com o quadro TARDE CHUVOSA.

Distribuíram-se ainda três menções honrosas aos pintores Carmélio Cruz, autor do RETRATO DE BRAGA DE MONTENEGRO; Afonso Lopes, autor de VITÍMAS DA SECA e, Hermógenes Gomes da Silva, autor de FLAMBOIANT.

Ao ato da entrega dos prêmios estavam presentes o interventor do Estado, ministro Pedro Firmeza e o Sr. Prefeito Municipal César Cals, os quais cumprimentaram efusivamente os premiados.

Constituíram a comissão de júri do II Salão de Abril, os srs. Matos Pereira, Clóvis Matos, Aderbal Freire, Florival Seraine e Braga Montenegro, este ao cargo de relator. (Leite, 1949, p. 15-16)

Mais uma vez, identificou-se a relação entre política e arte, através dos prêmios conferidos aos artistas ganhadores do certame, sendo doados pelos Governos Estadual e Municipal. As presenças de Pedro Firmeza e César Cals, enquanto interventor do Estado e Prefeito Municipal, respectivamente, no ato da entrega dos prêmios aos artistas pode ter sido um ritual simbólico, no qual esses indivíduos envolvidos no campo da política almejavam exercer certa influência no campo artístico. Pensou-se nessa prática como uma estratégia de valorizar suas imagens, enquanto homens da esfera pública que se preocupavam e valorizavam os bens do espírito e questionei-me sobre a intenção desses indivíduos, ao tentarem se projetar na qualidade de protetores das artes.

Em relação às trocas entre os campos da política e da arte, Bourdieu (1996, p. 67) também atenta que os detentores do poder político se apropriam da consagração dos artistas como uma forma de exercer controle, configurando relações de poder. Os políticos envolvidos com os recursos financeiros destinados ao Salão de Abril e a presença destes nas solenidades de entrega dos prêmios seria um indicativo dessa apropriação da consagração e legitimação dos artistas por parte daqueles que detinham o poder político. Por conseguinte, dando continuidade à discussão acerca das intervenções políticas no Salão, a edição de 1953 apresentou uma negociação entre a gestão da SCAP, que precisava de recursos financeiros para realização do Salão, e o prefeito da cidade. A SCAP estava sob a presidência de Nilo de Brito Firmeza (Estrigas), e este fez suas articulações, para que o então prefeito, Paulo Cabral, colaborasse para a realização do certame.

Em 1953, a SCAP, contava com um bom trunfo. Paulo Cabral, amigo de todos nós, jovem de mente esclarecida, tinha sido eleito prefeito de Fortaleza. A ele fomos e resultou daí um acordo pelo qual a Prefeitura patrocinaria os prêmios e a montagem do Salão. Em troca, o mesmo seria aberto no dia treze de abril, dia do município, fazendo parte das comemorações oficiais da Prefeitura. Ainda por interferência do mesmo Paulo Cabral conseguiu-se o local para a mostra, que foi a sala térrea do

prédio novo da Sul América Capitalização, bem junto à Praça do Ferreira (ESTRIGAS, 2009, p. 84)

O relato de Estrigas mostra que o prefeito da época, Paulo Cabral, concordou em apoiar o Salão de Abril, patrocinando a montagem e a premiação dos artistas, porém, propôs que a realização da nona edição do evento fosse inaugurada dia treze de abril, para compor parte da programação das festividades do aniversário de Fortaleza. A partir desse cenário, pode-se entender que o Salão de Abril já estava sendo visado pelos políticos como um evento importante para dar visibilidade às expressões artísticas da cidade. É pertinente analisar a relação de Estrigas com o então prefeito da cidade. Ambos haviam estudado juntos no Liceu do Ceará, o que nos induz a pensar que esses patrocínios públicos poderiam ser oriundos de relações pessoais.

Entretanto, além de Paulo Cabral ter patrocinado a edição do Salão, ele também teve a iniciativa de fazer tramitar um projeto de lei na Câmara dos vereadores, a fim de barganhar uma garantia de liberação de recursos para as edições anuais do Salão de Abril. Mas como já foi dito, havia um acordo: o Salão tinha de fazer parte da programação oficial do dia do município, passando então a ser atrelado à imagem da cidade.

Por iniciativa do Prefeito Municipal vai a Edilidade instituir os “Premios Município de Fortaleza” para o “Salão de Abril”, certame artístico que a Sociedade Cearense de Artes Plásticas promove anualmente em nossa capital com a colaboração dos pintores e escultores não só do Ceará, mas de outros Estados vizinhos. Nesse sentido o Sr. Paulo Cabral de Araújo enviou a Camara uma mensagem, acompanhada de um projeto de lei o qual foi levado ao conhecimento dos vereadores, na sessão de ontem daquele legislativo, cujos trabalhos foram presididos pelo Sr. Francisco Cordeiro, tendo como secretario o Sr. Paula Holanda.

De acordo com o instituído projeto, ficam instituídos dois prêmios anuais de 3 mil cruzeiros para os dois melhores trabalhos apresentados por ocasião da notável exposição que anualmente a SCAP promove, além de 4 mil cruzeiros como auxílio para instalação do certame. Considerado objeto de deliberação, o projeto do Prefeito Municipal foi encaminhado à Comissão de Finanças. (Projeto do prefeito à câmara – A sessão. UNITÁRIO. 07\04\ 1953. p. ?)

Por meio dessa matéria de jornal, percebe-se que foi criado um projeto de lei com a finalidade de regulamentar o auxílio financeiro da Prefeitura com relação às edições do Salão de Abril. É interessante pensar nas motivações que impulsionaram o prefeito a tomar essa postura. Será que ele era um indivíduo apreciador da arte? Possivelmente, por ele ser sócio da SCAP, ter convivido com futuros artistas durante os estudos, ele percebesse a importância do

desenvolvimento das iniciativas artísticas e culturais para assim propiciar a Fortaleza ares de uma capital moderna e, a partir da criação do projeto “Prêmios município de Fortaleza”, passaria a ter seu nome atrelado aos feitos da sua gestão como um dos incentivadores e responsáveis para esse desenvolvimento.

Assim sendo, é pertinente pensar na questão dos interesses dos políticos pela arte relacionados ao contexto brasileiro, no qual vigorava as visões desenvolvimentistas da época. No tópico anterior, destacou-se uma breve discussão em torno dos valores da arte concreta e do construtivismo no Brasil, como uma das correntes da arte moderna. Nos anos 1950, alguns artistas do Salão de Abril apresentaram trabalhos dentro dos parâmetros da arte concreta, que dialogavam com um novo modelo político e social, o industrial, em que predominou as expectativas e otimismo gerados pela onda desenvolvimentista, que foi uma marca emblemática do então governo do presidente Juscelino Kubitschek.

Quanto às artes plásticas, Ronaldo Brito chama a atenção para a “estreita ligação entre a penetração construtiva e o projeto desenvolvimentista brasileiro”, chegando a dizer que o concretismo e o neoconcretismo eram parte de uma mesma estratégia cultural” O concretismo ambicionava participar diretamente da produção industrial, buscando, como seus modelos europeus “transformar o ambiente social contemporâneo” (NAVES, 2003, p. 287).

Não tenho como afirmar seguramente que os patrocínios públicos que foram destinados às artes no Ceará por volta da década de 1950 esteve relacionado diretamente a essa questão vivida dos elementos da industrialização articulados com o construtivismo no Brasil. Contudo, Fortaleza também sofria, principalmente desde o final da Segunda Guerra Mundial, um período de modernização a partir dos novos recursos tecnológicos, que atribuiu à cidade elementos cosmopolitas⁸⁶. Por isso, os artistas cearenses que se identificavam com o construtivismo, certamente se preocuparam em relacionar suas produções artísticas com a realidade política e social experienciada naquela época. Os políticos, por sua vez, deviam estar atentos em tentar acompanhar esses novos moldes provocados no transcurso do governo JK. Isso posto, patrocinar um Salão de artes que expusesse trabalhos coerentes com essas novas tendências poderia ser uma estratégia política de inserir o Ceará nesse contexto de desenvolvimento e industrialização, idealizado no plano nacional.

⁸⁶ Ver: SILVA FILHO. Antônio Luiz Macêdo e. **Paisagens do Consumo**: Fortaleza no tempo da Segunda Grande Guerra. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2002.

Por conseguinte, além da postura do prefeito em ter enviado tal projeto para a comissão de finanças, interessa refletir sobre a reação dos próprios artistas. Será que a possibilidade de uma segurança maior quanto aos recursos financeiros, garantindo as premiações e montagens mudaram a relação dos artistas da SCAP com o Salão? Não se pode esquecer que o Salão também era visto pelos artistas como um espaço de ascensão profissional, lugar de trabalho e de possibilidade de constituir uma carreira. Será que essa intervenção política a partir dos patrocínios provocou satisfação em todos os artistas? E os que fizeram parte dos Independentes – que questionavam influência política de qualquer outra ordem – ficaram desconfortáveis com a situação?

Contudo, o governo municipal não continuara enviando recursos, após a gestão de Paulo Cabral, e, ao que parece, a ausência dessas verbas ocasionou uma crise financeira na SCAP e, conseqüentemente, comprometera a realização dos Salões. Na edição de 1958, última edição do Salão organizado pela SCAP, a mostra de artes foi beneficiada pelos patrocínios da Universidade do Ceará, através do reitor Antônio Martins Filho.

(...) Essa tradicional mostra de arte, que tanta repercussão tem obtido em todo o país, mercê do trabalho construtivo e realizador dos nossos pintores e desenhistas, recebe agora o auto e desvanecedor patrocínio da UNIVERSIDADE DO CEARÁ, o que sem dúvida dá a prestigiosa exposição, singular importância, colocando-a decididamente entre os movimentos de cultura de maior projeção e significação no Estado. Atendendo a uma sugestão dos dirigentes da SCAP, a cuja frente se encontra o pintor J. Figueiredo, o professor ANTÔNIO MARTINS FILHO, Magnífico Reitor da Universidade, veio inteiramente ao encontro das necessidades e aspirações dos nossos artistas plásticos, oferecendo total apoio ao XIX SALÃO DE ABRIL, que, assim, graças a sua boa vontade e interesse, pode apresentar-se em condições realmente excepcionais – não só em relação aos trabalhos expostos – pintura, desenho, gravura e arquitetura – como, de modo especial, as suas instalações. A.S magnificência, portanto, os agradecimentos da SCAP e de todos os artistas expositores. (Trecho do texto de apresentação do Catálogo do XIV Salão de abril. Edição de 1958).

Além dos patrocínios oriundos das elites econômicas e dos governos municipal e estadual, o Salão de Abril também fora apoiado pela Universidade do Ceará. O texto de apresentação do catálogo da edição de 1958 divulga a Universidade enquanto patrocinadora do evento, algo que veio a dar importância à exposição. E o interessante foi a personificação da Universidade através do Reitor Antonio Martins Filho, como sendo aquele que concedeu, “graças a sua boa vontade” condições para a realização do Salão que fora instalado nas dependências da Reitoria. Notou-se, através do texto, os nomes do reitor, da universidade e do Salão, escritos em destaque, talvez com a intenção de criar uma relação entre eles. A década

de 1950 marcou a criação da Universidade do Ceará e Antônio Martins Filho, como reitor e idealizador, não se preocupou em apenas instalar uma instituição de ensino superior no Ceará, mas empenhou-se também para um maior desenvolvimento das expressões culturais do estado. Seu apoio aos artistas plásticos pode refletir sua intencionalidade de proporcionar uma vida cultural e intelectual efervescente na cidade a partir da criação de uma universidade pública federal. E o fato desse patrocínio ter sido destinado a uma instituição com esse caráter aponta para uma ação já voltada para uma política pública de cultura.

Todavia, apesar dos recursos concedidos pela Universidade e da participação de artistas reconhecidos nacionalmente, tais como os gravadores Lívio Abramo e Marcelo Grasman e do artista do Rio de Janeiro Frank Schaefer, que havia sido premiado no, até então, último Salão Nacional de Arte Moderna (ESTRIGAS, 1983, p. 54), a edição de 1958 marcou o fim das atividades da SCAP e uma pausa nas realizações do Salão de Abril. O fim da SCAP, enquanto movimento artístico organizado foi o encerramento de uma fase, de um ciclo. Muitos artistas que passaram pela SCAP sonharam e vislumbraram a criação de um espaço para as artes no Ceará. Passaram por dificuldades, tanto do ponto de vista econômico como também no que diz respeito às relações internas dos membros da sociedade. Consoante aos registros de Estrigas, o fim da SCAP deu-se devido às grandes despesas que não estavam mais sendo arcadas, inclusive com relação à sede da entidade. Barrica, que fora o presidente em 1958, tentou preservar o acervo da SCAP, buscando outros lugares para guardar os materiais pertencentes ao grupo.

Barrica não foge à responsabilidade e consegue permissão da Academia Cearense de Letras (na sede da rua 24 de maio – Casa Thomaz Pompeu) para ali, num sótão desocupado, depositar parte do acervo da SCAP. A outra parte ele depositou em uma dependência da Universidade Federal do Ceará.

Não foi possível reagrupar os artistas no sótão da Academia e recomeçar tudo de novo até conseguir uma sede independente. Os escapianos já estavam bastante dispersos e abandonaram a SCAP sem consciência do que estavam fazendo. Era uma fase que findava como movimento homogêneo e que se transformaria apenas em história. (ESTRIGAS, 1983, p. 65-66)

A descrição sobre a dispersão entre os escapianos e a não continuidade de grupo conduz a pensar nas razões para tal dispersão além das questões econômicas já destacadas. Ainda segundo Estrigas, o acervo da SCAP, que fora deixado nas dependências da Academia Cearense de Letras, não foi preservado e, no momento em que o material foi procurado, já não se encontrava mais em boas condições. Outra parte dos pertences foram deixados nas

acomodações da UFC (Id, 2009, p. 100). Foi um ciclo que se encerrou na história da arte cearense? Ao que tudo indica houve uma dispersão entre os integrantes da SCAP e esses foram distanciando-se, talvez por consequência de um esfriamento devido as adversidades geradas dentro do grupo, tanto no que diz respeito às relações internas, como pelos problemas financeiros que se agravaram, principalmente após a saída de Paulo Cabral da Prefeitura, pois seu sucessor não deu continuidade ao envio de auxílios financeiros.

4 O PROCESSO DE “MUNICIPALIZAÇÃO” E OFICIALIZAÇÃO DO SALÃO DE ABRIL

Entre os anos de 1959 e 1963 houve um hiato nas realizações das edições do Salão de Abril, devido ao fim das atividades da SCAP. No entanto, no ano de 1964, a mostra retorna, sob a responsabilidade da Secretaria Municipal de Educação e Cultura (ESTRIGAS, 2009, p. 102). Antes de analisar o regresso do Salão na cena artística de Fortaleza, é interessante refletir sobre a trajetória das políticas públicas de cultura, não apenas no Ceará, mas também no plano nacional.

4.1 As políticas públicas de cultura no Brasil nos períodos ditatoriais

O ano de 1964 é emblemático por tratar-se do início do governo militar no Brasil. Esse período igualmente representa alterações no campo artístico e cultural, em especial no decorrer da presidência de Castelo Branco, no qual foi pensada a reestruturação do Conselho Nacional de Cultura, com a finalidade de formatar uma política cultural capaz de alcançar todas as regiões brasileiras. (CALABRE, 2007, p. 90).

Entre as décadas de 1940 e 1950, o Governo Federal já destinava patrocínios públicos para instituições de cultura de caráter privado, entre estas os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o de São Paulo. As Bienais de São Paulo também recebiam financiamento do governo. Entretanto, foi no transcurso da década de 1960 que passou a ser uma preocupação a afirmação de uma política de cultura mais efetiva, principalmente por meio da recriação e reformulação do Conselho Federal de Cultura (CFC) e seus respectivos planos, como por exemplo, a recuperação de instituições nacionais – tais como o Museu Nacional de Belas Artes e a Biblioteca Nacional (CALABRE, 2007, p. 89-91).

É importante observar que o investimento público no desenvolvimento da cultura foi uma forte característica de dois períodos ditatoriais no Brasil: O Estado Novo, em 1930, sob a liderança de Getúlio Vargas, e a Ditadura Civil Militar, a partir de 1964. No decorrer do Estado Novo, Vargas realizou uma série de modificações, com o objetivo de reestruturar as instituições vinculadas à administração pública. O Governo Federal tomou para si funções, antes desempenhadas pelos governos estaduais e municipais, na tentativa de fortalecer e centralizar seu poder. Dentre as ações para esse fim, pode-se destacar a criação do Ministério da Educação e Saúde Pública (MES), no ano de 1930 (SILVA, 2001, p. 20). Além de atuar na

área da educação e saúde, o MES teve um viés cultural, sendo que, no transcurso dos anos 1930 e 1940, foram inclusas instituições sob o comando do MES, como fazendo parte da implementação de uma política pública de cultura por parte do Governo Federal.

Ao longo dos anos 30 e 40, a vertente cultural do Ministério da Educação e Saúde Pública incluía o Instituto Nacional do Livro, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Serviço Nacional do Teatro, o Serviço de Radiodifusão Educativa, a Casa de Ruy Barbosa, a Biblioteca Nacional, o Museu Histórico Nacional, o Museu de Belas Artes (alinhados sob a rubrica instituições extra-escolar) e o Instituto Nacional de Cinema Educativo, sob a rubrica instituições de educação escolar, ao lado das universidades colégios e liceus federais, umas e outras diretamente subordinadas ao gabinete do Ministério (MICELI, 1984, p. 55 apud SILVA, 2001, p. 21).

O intenso investimento do Estado na criação de institutos responsáveis pela disseminação cultural no país foi acompanhado de uma forte ideologia nacionalista, uma das marcas do governo de Getúlio Vargas. Essas instituições foram uma espécie de extensão do poder do governo que teve como propósito intervir em diversos setores da sociedade. No campo da cultura, diferentes áreas foram contempladas: a Literatura, a Preservação do Patrimônio Histórico e Artístico, o Teatro, a comunicação (rádio e cinema), a História do Brasil e as Artes Plásticas/Belas Artes. Outra instituição inaugurada nesse período foi o “Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), para que se invertesse uma tendência de exaltação à malandragem, presente na música popular, se passasse a valorização do trabalho” (SILVA, 2001, p. 22), sendo que o objetivo central do DIP foi o controle da informação e da propaganda. Assim, ressalta-se que a intervenção do Estado na cultura estava integrada, a fim de atender aos interesses de sua política nos demais âmbitos da sociedade, como no político, econômico e social.

Nos anos 1960, período marcado pelo início de outra ditadura no país, há um movimento semelhante ao que ocorrera no Estado Novo, no que se refere à criação de instituições oficiais de cultura. Logo nos primeiros anos da década, o então presidente Jânio Quadros teve a iniciativa de recriar o Conselho Nacional de Cultura. O Conselho começara suas atividades após a Revolução de 1930, com Gustavo Capanema, e estava vinculado ao Ministério da Saúde e Educação, o que se leva a compreender que a disseminação da ideia de *democratização cultural*⁸⁷, tão em voga no decorrer das décadas de 1960 e 1970, assumindo uma postura de que todos possuem direitos de acesso e consumo às manifestações culturais,

⁸⁷ Sobre esse assunto, e em se tratando da ampliação da noção de cultura, a pesquisadora Isaura Botelho estudou o plano das ideias que conduziram e impulsionaram as políticas culturais no Brasil, em diferentes períodos históricos e políticos. Ver: BOTELHO, Isaura. **A Política cultural e o plano das ideias** In: BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Antonio Albino Canelas (orgs). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

foi um desencadeamento de todo um movimento político, que se originou bem antes, sendo que, a partir da década de 1960, ganhou novo fôlego e nova roupagem. Acredita-se que uma das diferenças entre o Estado Novo e o Golpe de 1964, nas concepções de suas políticas públicas de cultura, foi a ampliação do próprio entendimento de cultura, dando espaço à cultura popular como uma forma de abranger as camadas populares da sociedade. (BOTELHO, 2007, p. 110-111).

No período do relançamento do Conselho, em 1961, esse passou a ser subordinado direto da presidência da República, sendo composto por instituições artísticas e representantes de órgãos oficiais do governo (CALABRE, 2007, p. 90). É perceptível a preocupação na criação e manutenção de instituições artísticas e culturais de cunho oficial, planejadas e geridas pelo governo, tendo em vista que, em anos anteriores, os de 1950, por exemplo, o apoio do governo aos assuntos das artes se caracterizava, em sua maioria, pela destinação de verbas ou patrocínios de eventos artísticos geridos pela iniciativa privada, como foi dito anteriormente.

No panorama cultural e artístico do Ceará encontra-se uma movimentação semelhante alusiva aos assuntos culturais. No início dos anos 1960, também se pensou e se discutiu o planejamento e execução de uma política pública de cultura que possibilitasse meios para que os artistas, escritores, intelectuais, músicos e todos os demais envolvidos com a cena cultural pudessem ter espaço, condição e incentivo para produzir e divulgar seus trabalhos. No ano de 1961, já era efervescente a ideia da criação do Conselho Estadual de Cultura. Foi elaborado e tramitado um documento que apresentava as principais ideias para funcionamento do órgão cuja divisão definiu-se a partir de áreas específicas (Ciência, Literatura, Música e Dança, Artes Plásticas, Patrimônio Histórico e Artístico e Folclore), cada uma delas com seus respectivos conselheiros, que eram responsáveis para deliberar ações em prol do desenvolvimento de cada setor relativo à vida cultural do Estado. (NOBRE, 1979, p. 17). Todavia, o conselho só seria de fato criado entre os anos de 1966 e 1967, juntamente com a criação da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, tendo como seu primeiro presidente Raimundo Girão, que, por seu turno, foi nomeado como o primeiro secretário responsável pela pasta da cultura⁸⁸. Apesar da Secretaria de Cultura e do Conselho Estadual de Cultura terem sido criados após a segunda metade dos anos 1960, o que quer ressaltar é que essa ideia já estava em debate e articulação em anos anteriores. Portanto, havia uma preocupação e até

⁸⁸ Ver: NOBRE, Geraldo da Silva. **Para a História Cultural do Ceará: O Conselho Estadual de Cultura (1966 – 1976)**. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1979.

mesmo uma mobilização para que as instituições oficiais do governo interviesses efetivamente na vida cultural do Ceará.

Notou-se que a participação e intervenção dos governos estaduais e municipais na vida artística e cultural é outra diferença com relação à política que norteou o governo de Vargas no Estado Novo, pelo fato de ter sido um período intensamente centralizador do Governo Federal em detrimento das outras esferas oficiais. A década de 1960 assinalou a criação de instituições oficiais de cultura no Ceará, o que demonstrou, apesar dos percalços, uma maior autonomia dos governos locais em pensar e gerir os assuntos culturais de suas respectivas regiões. Vale ressaltar que tal autonomia não significou insubordinação. Pelo contrário, as políticas de cultura desenvolvidas no Ceará, estavam em consonância com as diretrizes estabelecidas pelo Governo Federal.

4.1.1 A perspectiva cultural em Fortaleza no início dos anos 1960

De acordo com a pesquisa de Alexandre Barbalho, a entrada da década de 1960 foi bem diferente da movimentação e agitação referentes às áreas culturais nos anos 1950. Essa diferença refletiu-se no enfraquecimento dos movimentos artísticos organizados que tiveram repercussão nos anos anteriores. A título de exemplo, nas artes plásticas, havia ausência de atividades similares às realizadas pela SCAP e pelo grupo Clã (BARBALHO, 1997, p. 104). No entanto, esse clima de estagnação provocou reações por parte de alguns artistas que desejaram e procuraram traçar planos e realizar ações para que essa realidade não se prolongasse.

Nas artes plásticas, vamos encontrar alguns sinais de inconformismo e agitação, na tentativa de retomar o vigoroso movimento dos anos 50. Em fevereiro, um grupo oriundo da SCAP, e tendo como esta referência, cria uma nova organização denominada Seminário de Arte do Ceará (SAC). Estão à frente do grupo os artistas Zenon Barreto, João Maria Siqueira, Enéas Botelho, entre outros. O SAC tem como planos retomar o Salão de Abril, contando com o apoio da Secretaria de Educação do Município; dar cursos de História da Arte; instalar a “Galeria Permanente de Arte” no escritório de arquitetura STAR, de Enéas Botelho, idéia há muito acalentada pelo arquiteto; trazer conferencistas do sul do país; etc. (BARBALHO, 1997, p. 107)

Notou-se que alguns artistas se mostraram insatisfeitos com a ausência das atividades artísticas da cidade. E como reflexo dessa insatisfação surgiu uma nova organização, o

Seminário de Arte do Ceará (SAC)⁸⁹, com a finalidade de se pensar mecanismos para o retorno da efervescência, que havia na década de 1950. Interessa-me destacar que os ideais desses artistas, que estiveram à frente do SAC, além do desejo de retomar as edições do Salão de Abril, também ansiaram pela construção de novos lugares para a expansão das produções culturais. Foi colocada a importância da criação de cursos sobre História da Arte e a criação de uma Galeria de Arte permanente. Todos esses anseios comunicaram que havia uma inquietação no que dizia respeito à formação em artes, do conhecimento na área. Era preciso lugares para as exposições, mas em contrapartida era necessário propiciar a formação dos artistas como uma maneira de atentar para a valorização das tradições artísticas. Outro ponto de considerável relevância é o fato dos artistas buscarem o apoio do Governo Municipal para o retorno do Salão de Abril, nos cabendo analisar isso como um dos elementos do processo que estruturou um programa político configurado em torno das organizações artísticas no Ceará, a partir dos anos 1960.

Convém refletir sobre a atuação do artista Zenon Barreto enquanto líder desse grupo que vislumbrava a volta da agitação no mundo das artes, que havia na década anterior. Zenon Barreto escreveu, durante os anos de 1962 e 1963, no Jornal *O Povo*, numa coluna denominada *Museu*. Nesta coluna, Zenon assinava sob o pseudônimo *Salvador Daki*. Em uma das matérias, o artista tratou da trajetória e perseverança do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, e teceu críticas a SCAP, pelo fato desta não ter tido a mesma persistência que teve o Conservatório. Pelas palavras de Zenon, percebe-se um sentimento de desaprovação com relação àqueles que estiveram à frente da SCAP e não perseveraram o suficiente.

O Conservatório de Música Alberto Nepomuceno foi fundado em 1919, pelo Maestro Henrique Jorge. De lá pra cá, não há notícia de que haja atravessado algum período, que não fosse de luta e de sacrifícios motivados pelo desprezo dos poderes públicos. E assim vinha sendo a sua existência quase cinquentenária, mantida pela força do idealismo e da dedicação daqueles que, através desse largo tempo, têm conduzindo os destinos do referido estabelecimento de ensino musical.

(...) Há mais ou menos três anos, o Magnífico Reitor Antônio Martins Filho, com seu interesse sempre demonstrado ao incentivo às artes, vem ajudando aquele estabelecimento dentro das disponibilidades financeiras da Universidade.

(...) É pena que a Sociedade Cearense de Artes Plásticas, SCAP, não houvesse sabido reagir como o Conservatório de Música, aos indiferentismos dos poderes públicos. Criada pelo idealismo de um grupo de artistas e, procurando manter-se a custa das pequenas contribuições de umas poucas dezenas de sócios, a SCAP viveu

⁸⁹ O Seminário de Arte do Ceará (SAC), conforme o trecho acima citado, consistiu em um grupo que tinha por principal propósito pensar em novos espaços artísticos em Fortaleza, especificamente no que era concernente às artes plásticas. Os artistas que faziam parte do movimento tinham o desejo do grupo ser uma espécie de retorno da extinta SCAP.

sempre “resistindo e morrendo, morrendo e resistindo”. (Salvador Daki. O POVO. Coluna Museu. 15 e 16\12\1962, p. 18)

Na Coluna Museu, ao que parece, Zenon Barreto obteve um espaço no jornal para redigir suas impressões a respeito de algumas instituições artísticas da cidade, destacando suas atividades e a forma como esses espaços foram mantidos, haja vista a falta de recursos provenientes dos órgãos públicos. Ao falar sobre a realidade do Conservatório Alberto Nepomuceno, Zenon enalteceu o fôlego desse estabelecimento musical ao não se deixar abater pelas privações às quais estavam sujeitos aqueles que tentavam preservar alguma instituição cultural na cidade de Fortaleza. Entretanto, em paralelo aos elogios direcionados ao Conservatório, Zenon lembrou e lamentou pelo fato da SCAP não ter seguido o mesmo exemplo, e, segundo ele, não ter perseverado em sua resistência. Percebe-se certo tom de crítica e nostalgia em suas palavras, valendo lembrar que Zenon Barreto, apesar dos embates travados, fez parte da SCAP, inclusive desempenhando a função de presidente desta, por um dado período. Assim, entende-se que essa coluna foi apropriada pelo artista não só para fazer comentários sobre a situação das instituições existentes até então, mas também para evidenciar o seu desconforto para com a quebra e dispersão que o fim da SCAP gerou entre os artistas plásticos. Certamente, essas críticas não foram realizadas despropositadamente. Zenon Barreto estava defendendo uma ideia, assumindo um posicionamento a favor do retorno de ações similares às que a SCAP realizava na área das artes plásticas.

Em meio ao clima de descontentamento relativo às artes plásticas na cidade de Fortaleza, foi criado – em 1961 – o Museu de Arte da UFC (MAUC). O Museu inaugurou suas atividades num período em que não estavam havendo as edições do Salão de Abril, o que se leva a pensar nos sentimentos e expectativas que a criação desse espaço possa ter gerado nos artistas, afinal, era um novo lugar para as artes que foi constituído e com o diferencial de ser um equipamento gerido pela Universidade. As primeiras coleções que compuseram o acervo do MAUC foram oriundas de planos de aquisições dos artistas Antônio Bandeira, Sérvulo Esmeraldo, Heloysa Juaçaba, Floriano Teixeira, além de alguns funcionários da Universidade e do próprio Reitor Martins Filho (RUOSO, 2013).

Vasto programa será cumprido pela Universidade do Ceará nos dias 24 e 25 do corrente, por ocasião do seu 6º aniversário de instalação, fato ocorrido a 25 de junho de 1955. Um dos pontos mais altos da programação será a inauguração do seu Museu de Arte, que abrangerá as mais diversas manifestações artísticas, desde a pintura clássica até a xilogravura de Damásio Paulo e a escultura em barro de um Vitalino.

O trabalho que vem realizando a Universidade do Ceará em torno do seu Museu, pela importância cultural, deve merecer a melhor simpatia e a colaboração de todos os cearenses amantes da arte, de vez que se trata de um empreendimento somente levado a vante num Estado como o nosso, com uma grande dose de sacrifício e boa vontade. (Museu de Arte, mais uma grande meta da Universidade do Ceará. O POVO. 20\07\ 1961, p. 20)

O trecho acima, referente a um fragmento de uma matéria do Jornal *O Povo*, sobre a inauguração do Museu de Arte da Universidade do Ceará. A matéria destacou que o Museu foi criado como fazendo parte de um programa em homenagem ao sexto aniversário da Universidade e também já era uma meta da instituição, como o próprio título do texto indica. No entanto, interessa salientar que a matéria do jornal em questão, não divulga apenas a inauguração do Museu, mas destaca o trabalho proposto por esse, que foi abranger as múltiplas manifestações artísticas, colocando o valor que essas mesmas manifestações representavam para a cultura cearense. A mesma matéria também noticiou o caráter eclético e diversificado da nova instituição artística, com a finalidade de absorver os distintos estilos dos artistas locais. A mostra de inauguração contou com pintura sacra, cerâmica decorativa e foram expostos trabalhos dos artistas Antônio Bandeira, Aldemir Martins, Barrica, Zenon Barreto e Floriano Teixeira.

A criação do MAUC constitui-se também como uma forma de consolidação e expansão da Universidade recentemente inaugurada. Segundo os relatos memorialísticos do próprio Martins Filho, houve consideráveis obstáculos para que a inauguração do Museu fosse efetivada. Uma das principais adversidades apontadas foi a propósito da situação financeira, que não era favorável à instalação do Museu devido aos crescentes gastos com as faculdades e centros de pesquisas existentes. Entretanto, para o reitor também era importante a criação de um espaço que apoiasse o desenvolvimento das artes no Ceará. Para Martins Filho era necessário estimular o gosto do público para que ele viesse a conhecer e reconhecer o patrimônio artístico desenvolvido no Estado. (FILHO, 1996, p. 97).

Alguns anos antes de 1961, o Museu era um desejo e já fazia parte do plano de gestão do então reitor Martins Filho. Tanto que houve um período de elaboração e pesquisa para coletar o material que compusesse o acervo da instituição. O artista maranhense Floriano Teixeira foi convidado para realizar uma pesquisa em diferentes estados nordestinos, tais como Pernambuco, Maranhão e Bahia, com a finalidade de pensar sobre a formação da coleção do MAUC, sendo que as peças de arte popular tiveram um espaço privilegiado (NETO, 2004, p. 101). Há uma preocupação em promover o patrimônio artístico e cultural

não apenas do Ceará, mas também da região Nordeste. Além da aquisição de obras para compor uma coleção de arte, o documento relativo à instalação do Museu previu como atividades a serem desempenhadas pela instituição “o patrocínio de cursos, conferências, palestras e debates sobre assuntos e problemas ligados às artes em geral, e assinala que, ao mesmo tempo, devem ser mantidas seções especializadas de arte popular e de arte sacra” (NETO, 2004, p. 102).

Percebe-se, a partir disso, um significativo interesse com relação à formação de um público que se identificasse com a proposta do Museu em evidenciar as diversas facetas da arte produzida no Ceará e Nordeste, em especial, a arte popular, talvez como sendo uma estratégia de aproximar artistas que produziam esse estilo de arte e que viviam em cidades mais distantes das capitais, e, por essa razão, não tinham tanto acesso ao circuito artístico formal. Vale lembrar que boa parte do material coletado por Floriano Teixeira, referente à arte popular e arte sacra, foram oriundos das cidades de Canindé e Juazeiro do Norte, no Ceará, e Goiana e Caruaru, em Pernambuco. Cidades com notável número de artistas que produziam esse gênero artístico.



Figura 9 - João A. de Souza, Vendedor de tapioca, 1960 (cerâmica, o, 233m) - Acervo MAUC, Fortaleza, CE.

Figura 10 - Amaro Rodrigues, Velho montado num burro, 1960 (cerâmica, 0, 180 m) - Acervo MAUC, Fortaleza, CE.

Ambas as imagens acima fazem parte da *Coleção de Cerâmica Popular* do acervo do MAUC⁹⁰ e são datadas do ano de 1960. A cerâmica de João A. de Souza (fig. 9) foi produzida em Goiana – PE. A de Amaro Rodrigues (fig.10), em Caruaru, também em Pernambuco. Supõe-se que tais peças foram adquiridas nas referidas viagens pelo Nordeste com fins de pesquisar e coletar as artes populares da região. Também acredita-se que as obras foram

⁹⁰ Para ver esta e outras coleções do acervo do MAUC, consultar o endereço eletrônico: <http://www.mauc.ufc.br/acervo/acervo1.htm>.

expostas na mostra de inauguração do Museu, uma vez que o gênero *cerâmica decorativa* fazia parte da exposição e, há uma proximidade das datas da produção das peças e da inauguração do MAUC. É nítida a presença de características regionais e, não somente pelo fato da técnica se tratar de cerâmica, mas pelos personagens retratados em suas atividades corriqueiras, corresponderem à imagem que era disseminada e projetada a respeito das práticas de parte do povo nordestino em seu cotidiano.

Todavia, discutir a respeito da criação de um Museu de Arte em um estado distante, geograficamente e socialmente falando, dos grandes pólos artísticos, como as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, referências tanto pelas Bienais de repercussão internacional, como pelos seus respectivos Museus de Arte Moderna, é pensar num plano político de democratização da arte, idealizado no Brasil desde a década de 1940. As variadas estéticas emergentes nesse período, que ora gerou contradições e ora se influenciaram umas nas outras, evidenciou, de certo modo, as ondas modernizadoras vividas pelo país e seus decorrentes paradoxos refletidos nas estruturas sociais. (NAVES, 2003, p. 275).

A criação de um museu de arte no Ceará também apresentou esse caráter de oficialidade e subordinação ao governo, haja vista que o MAUC era vinculado a Universidade, que por sua vez, pertencia à esfera federal do país. É conveniente atentar que o mesmo fragmento transcrito do jornal que fez alusão ao início das programações do Museu destacou “o sacrifício e a boa vontade” como elementos que foram essenciais para persistir na ideia da fundação de um espaço dessa natureza no Ceará. Em outra parte do mesmo texto, foi assinalado que a aproximação e familiarização do povo cearense com as artes, das mais variadas tendências, foi uma das missões assumidas pela instituição, atribuindo a esta teor de política educativa de sensibilização para os assuntos das artes.

Não obstante, nem todos os artistas da cidade estavam satisfeitos com a programação do Museu e a forma como este estava sendo dirigido. Apesar da gestão do MAUC não ter assumido nenhum compromisso em tornar o equipamento uma espécie de continuidade da SCAP, semelhante comparação era constantemente feita, pois alguns ansiavam que o Museu fizesse pelos artistas locais o mesmo que a extinta associação realizara nas décadas precedentes.

Como é natural, comentamos a situação artística e chegamos a concordância de que o MAUC está muito mal orientado, principalmente no que diz respeito diretamente ao nosso artista, residente aqui e esquecido ou recusado.

Acha Baratta que o atual diretor (Floriano Teixeira) não tem idoneidade moral (opinião geral) e que, com todo o recurso de que dispõe esse órgão cultural tem feito menos que a velha SCAP. Sugeriu que se fizesse (desse continuidade) o tradicional Salão de Abril, no que concordamos, pois os nossos artistas estavam caindo ou sendo levados a um completo obscurecimento. (ESTRIGAS, 1997, p. 42)

Estrigas costumava se reunir com artistas e personalidades envolvidas com a cultura para debater sobre as perspectivas e os rumos tomados pelas artes no Ceará. Em uma dessas conversas, com Mário Baratta, ambos criticaram a direção do MAUC, comparando as ações do Museu com os feitos da extinta SCAP. Tanto Estrigas quanto Baratta aludiram que o ideal seria o retorno do Salão de Abril. E esse retorno se fazia necessário, pois os artistas estavam sendo esquecidos. A partir dessa conversa, Estrigas foi ao encontro de outros artistas com a intenção de sondar se estes concordavam ou discordavam da ideia do ressurgimento do Salão.

Encontro Raimundo Garcia, um dos nossos bons artistas que a luta pela vida tem levado para a arte publicitária. Falo-lhe a respeito da sugestão do Baratta em dar continuidade ao Salão de Abril. Garcia, um dos grandes lutadores nos nossos movimentos artísticos, desde os antecedentes “Scapianos”, foi logo concorde com a idéia. Logo em seguida, foi a vez do médico Carlos Pamplona (que também é pintor e pertenceu a SCAP) que apoiou a proposta. (ESTRIGAS, 1997, p. 43-44).

A partir dos registros dessas conversas, entende-se que começou a haver uma campanha em defesa do renascimento do Salão de Abril. Aparentemente, alguns artistas pareciam estar insatisfeitos com o MAUC e, por isso, compartilhavam da ideia de se retornar as edições da já tradicional e saudosa mostra artística. Porém, analisando esses mesmos relatos do Estrigas, importa questionar o que movia essas críticas destinadas ao MAUC e o desejo pela volta do Salão. Acredita-se que houve certo jogo de vaidades, pois no Salão, Estrigas e outros nomes, como até os próprios Mário Baratta e Carlos Pamplona tinham mais destaque, eram mais evidenciados e foram lideranças em alguns momentos. Com a criação do MAUC outros artistas são destacados, como foi o caso de Floriano Teixeira, que além de ter sido um dos responsáveis pela formação da coleção de arte do Museu, foi convidado pelo reitor para ser o diretor artístico da instituição.

Apesar de tanto o MAUC como o Salão de Abril terem certas afinidades, principalmente no que faz referência ao estímulo e difusão da arte e dos artistas cearenses, os dois espaços também possuíam suas diferenças e foram conduzidos de formas dessemelhantes. O primeiro foi pensado e fundado como um museu de arte universitário, que

estava vinculado a uma gestão e a outros equipamentos da Universidade. O segundo era um Salão anual de artes, um evento que tinha dia e hora pra terminar. Os lugares onde as mostras aconteciam eram variados e sujeitos a mudanças, de acordo com as circunstâncias apresentadas. A gestão do Salão foi conduzida por uma associação de arte, que anualmente modificava sua diretoria, não sendo subordinada diretamente às diretrizes de um órgão público. Certamente, essas questões reverberavam na forma como as atividades do MAUC eram desenvolvidas e esse fator, provavelmente, não contentava a todos os artistas interessados.

4.2 Sob a égide da Prefeitura ressurgem os Salões

Coube a Zenon Barreto dar o toque final e decisivo, para que tal acontecesse. Com Ernando Uchoa à frente da Secretaria de Educação e Cultura do Município, em 1964, o Salão de Abril reconquista seu espaço e sua missão de mostrar nossa arte e nossos artistas.

Cumpriria, assim, a Prefeitura Municipal de Fortaleza, o resgate de sua omissão com a arte quando, após a gestão de Paulo Cabral, como prefeito de Fortaleza, não mais destinou verba para o Salão de Abril o que o prejudicou sensivelmente e a própria SCAP. (ESTRIGAS, 2009, p. 103)

No ano de 1964, o Salão de Abril retoma suas atividades, e segundo o relato acima, reconquista seu lugar e sua missão em divulgar a arte cearense. De todo modo, deve-se ressaltar a interferência da Prefeitura nesse retorno. No mesmo relato, Estrigas afirma que a Prefeitura cumpria o resgate de sua omissão, ou seja, havia algum tempo que o órgão não destinava mais recursos para os gastos com o Salão, fator esse que contribuiu para a impossibilidade de sua continuidade.

É interessante refletir sobre o período em que a Prefeitura passou a assumir o Salão de Abril. No ano de 1964, o país começou a viver a Ditadura Militar e, em contrapartida, como a cultura passou a ser vista e pensada? Barbalho (1997, p. 52) relaciona o regime militar como dando prosseguimento aos ideais propagados pelo Estado Novo, na década de 1930, ideais esses de uma cultura nacional, que evidencia a identidade brasileira. E, ao que parece, o Ceará também buscou acompanhar essa mesma ideologia, construindo e intensificando políticas públicas culturais.

Por outro lado, as esferas oficiais começam a assumir cada vez mais espaço. A prefeitura, através da Secretaria de Educação, não só mantém já destacada na área, como anuncia seu esforço para o ano de 1965. E a SEC anuncia que abrirá novos horizontes para a cultura no Ceará, na tentativa de que o Estado passe a figurar ao lado dos grandes centros culturais do país. (BARBALHO, 1997, p. 109)

O trecho acima deixa claro que tanto a esfera municipal quanto a estadual passaram a investir com mais força na vida cultural, tendo como propósito e projeto político destacar o Ceará no panorama cultural do Brasil. Vale mencionar o papel da Prefeitura, por meio da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, sendo essa a responsável pela volta do Salão de Abril. A partir desse contexto, podemos pensar que o retorno do Salão não foi apenas resultado do desejo dos artistas que se movimentaram com tal intenção, mas houve intencionalidades e interesses políticos relacionados a isso. A respeito da volta do Salão, no ano de 1964, propriamente falando, convém analisar como esse ressurgimento, de considerável relevo para a vida artística da cidade, repercutiu na imprensa.

Que significado tiveram os famosos Salões de Abril – Mário Baratta, Barrica, Aldemir Martins e Barboza Leite, entre outros participantes. Projeção desses artistas no cenário brasileiro das artes plásticas – A Prefeitura Municipal de Fortaleza e a Universidade do Ceará promovem a restauração do movimento abrilista de 1945 – Zenon, Nearco, Estrigas, Chabloz e outros idealistas ativam os preparativos do próximo Salão de Abril – Formada a Comissão de Julgamento e Seleção dos trabalhos – Objetivos desse certame artístico. (NASCIMENTO. F.S. Artistas Plásticos do Ceará reorganizam o Salão de Abril. O POVO. 14 e 15\03\de 1964. p. 15)

Através desse fragmento da matéria citada, nota-se que a imprensa menciona a importância das exposições do Salão de Abril, para uma maior legitimação dos artistas locais, em âmbito nacional. E mais uma vez o nome da Prefeitura é mencionado, por promover a reabertura do movimento “abrilista”. Contudo, a Universidade do Ceará também é citada como responsável pelo evento, fortalecendo uma ideia de parceria entre as duas instituições públicas. Dando continuidade à abordagem da imprensa local, analisei uma matéria que expõe a participação do Município e sua contribuição para a história do Salão de Abril.

Na administração de Paulo Cabral essas mostras coletivas e públicas passaram a ter a denominação de “Salão Municipal de Abril”, tendo esse período se revestido de uma animação somente equiparável ao entusiasmo dominante nos primeiros Salões. Daquela época a esta parte, nenhum prefeito procurou prestigiar esse empreendimento artístico anual, permanecendo esse clima de desprezo e completa

indiferença aos nossos artistas plásticos até bem pouco, quando a Universidade do Ceará resolveu tomar a si a tarefa de reabilitar todos esses valores dispersos, procurando, congregá-los sob o teto do seu Museu de Arte. Agora, na administração do general Murilo Borges, o Sr. Secretario Municipal da Educação e Cultura, se propôs reativar esse movimento cultural e artístico, conciliando a reorganização do Salão de Abril a artistas plásticos da expressão de Zenon Barreto e Nearco Araújo, nomes que se afirmam pela soma de serviços já prestados a arte em nosso Estado. (Apoio do Município. O POVO. 14 e 15\ 03\1964, p. 15)

Percebe-se que a matéria destacada fez um apanhado do apoio que a Prefeitura destinava ao Salão de Abril, durante o período da gestão de Paulo Cabral, como também da importância desse mesmo apoio para o entusiasmo que permeou nas primeiras edições. E, novamente, foi ressaltado o trabalho conjunto entre a Prefeitura, através da Secretaria de Educação e Cultura, com a Universidade do Ceará, levando em consideração que um general exercia o cargo de prefeito da cidade. O interessante é que o fato da Prefeitura retomar essa política de patrocinar os Salões foi visto como uma reparação ao descaso que houve anteriormente, quando os prefeitos, sucessores de Paulo Cabral, passaram a não colaborar mais com o Salão. Muitos comentaram que o Salão de Abril voltou modificado, no ano de 1964. Essa modificação se deve a interferência da Prefeitura? Em quais aspectos essas mudanças são notórias?

Cabe salientar que como um dos objetivos desta pesquisa procura analisar como se deu a apropriação do Governo Municipal de um evento antes gerido pela sociedade civil, destacam-se as mudanças que ocorreram, no âmbito do Salão, a partir do ano de 1964, entre as quais pode-se evidenciar os lugares onde as mostras passaram a ser instaladas. A edição de 1966 realizou-se na Sociedade Musical Henrique Jorge, que se localizava em frente à Praça da Criança, no centro da cidade; em 1967, aconteceu na Cidade da Criança, sendo mais preciso no Departamento de Turismo, que era um equipamento vinculado à Prefeitura; em 1969, o certame foi instalado novamente na Cidade da Criança, mas dessa vez na Sala Antônio Bandeira, também equipamento da Prefeitura; em 1970, ano em que se encerra o recorte temporal desta pesquisa, o Salão aconteceu no Pavilhão Antônio Bandeira, que era gerido pelo governo municipal, substituindo as atividades da Sala Antônio Bandeira. O Pavilhão Antônio Bandeira localizava-se no subsolo da Praça do Ferreira⁹¹. Quando a Prefeitura assumiu a liderança do Salão, nota-se que, gradativamente, as exposições passaram a acontecer em lugares institucionalizados e também pertencentes à Secretaria Municipal de Educação e Cultura.

⁹¹ Informações encontradas nos catálogos das referidas edições do Salão de Abril.

No que diz respeito à participação dos artistas, notamos que os catálogos não os listaram mais a partir de seus estados, ao contrário da maioria das edições das décadas de 1940 e 1950. Em 1964, os participantes foram listados em ordem alfabética, havendo, ao lado de cada nome, um resumo da sua trajetória de vida e as principais informações acerca da carreira artística do participante. Expuseram, de outros estados, a pernambucana Di Caura e o amazonense Nearco Araújo. Os demais eram cearenses. Nos catálogos de 1968 e 1969 os artistas foram relacionados a partir da técnica em que seus trabalhos se enquadravam, seja pintura, desenho, gravura ou escultura. Na edição de 1970, por sua vez, encontramos no catálogo o primeiro artigo do regulamento do Salão que informou que podiam participar da mostra artistas nacionais ou estrangeiros, que tivessem residência permanente no Brasil. Não houve a relação dos concorrentes do certame e sim a relação das coleções de arte expostas numa sala especial chamada “Sala Assis Chateaubriand”. Como o ano 1970 marcou a vigésima edição do Salão de Abril, houve um texto, escrito por Antônio Girão Barroso, a respeito da trajetória das artes plásticas no Ceará e da influência dos salões nesse processo.

Outra questão que notou-se a partir de 1964 foi a presença de gestores públicos nas comissões de júri e organização do evento. Na própria edição de 1964, Ernando Uchoa, que ocupava o cargo de Secretário Municipal de Educação e Cultura, presidiu a comissão de seleção e premiação do certame, mas alguns nomes da fase anterior do Salão também compuseram a comissão, entre os quais Jean Pierre Chabloz e João Maria Siqueira. Na comissão de organização, também se notou a permanência de alguns nomes da antiga SCAP, tais como: Maria Nice, J. Figueiredo Nilo Firmeza (Estrigas) e Zenon Barreto, com a participação de novos nomes, entre eles: Enéas Botelho, Nearco Araújo⁹² e Sérgio Lima⁹³. Pensamos que a nova fase do Salão trouxe rupturas e continuidades, mas o fato de Ernando Uchoa, na condição de secretário municipal de educação e cultura, ter presidido a comissão de premiação denota certa subordinação do evento ao governo municipal, haja vista que a escolha dos ganhadores teve uma influência de um indivíduo que não era artista e sim um gestor público.

⁹² Nearco Araújo nasceu em Manacapuru (Amazonas). Começou suas atividades no desenho aos sete anos de idade como autodidata. Integrou-se ao grupo de pintores do Ceará em 1960, estreando na coletiva de 1961 na inauguração do Museu da Universidade do Ceará (MAUC). Informações encontradas no catálogo do Centro de Artes Visuais Casa de Raimundo, em 1967.

⁹³ João Sérgio de Souza Lima frequentou em 1960 e 1961 o curso de desenho e pintura de Zenon Barreto. Suas pinturas eram aquarela, guache e óleo. Foi premiado no XIV Salão de Abril, também expôs na Galeria SER e no I Salão de artistas jovens. Informações encontradas no catálogo do Centro de Artes Visuais Casa de Raimundo, em 1967.

Nesse aspecto, é pertinente analisar sobre a problemática da autonomia dos artistas, no que diz respeito à organização do Salão. Antes de o Governo Municipal assumi-lo, os artistas estiveram à frente através da SCAP. Embora já houvesse a presença de recursos de instituições públicas, eles conseguiam manter certa liberdade, principalmente com relação à seleção dos artistas e os premiados dos certames. Após a intervenção direta da Prefeitura, houve melhorias do ponto de vista estrutural. Pode-se pontuar que foi assegurada a realização da exposição anualmente; os locais onde as mostras se instalariam também passaram a ser responsabilidade e garantia da Prefeitura; os catálogos foram melhor elaborados, contendo mais informações a respeito dos participantes e do próprio evento. Mas, em contrapartida, o grupo de artistas que antes tinha a responsabilidade de buscar todos os recursos, perdendo não conseguiu-os, como muitas vezes aconteceu, perdeu sua autonomia, no que se refere a muitas decisões sobre o Salão, que passou a ser encargo do Governo Municipal. Talvez essa mudança tenha provocado um sentimento de “perca” de certos direitos relacionados a um determinado poder de decisão, referente à organização da mostra artística, exercido anteriormente pelos artistas vinculados a SCAP.

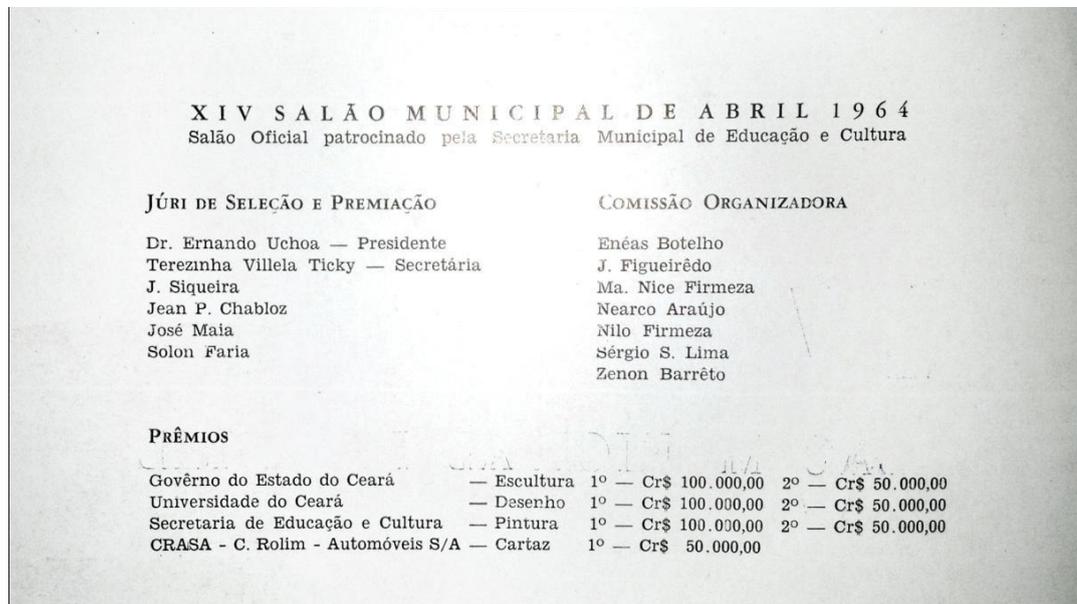


Figura 11 - Catálogo do XIV Salão de Abril, 1964, p. 1 – Acervo Minimuseu Firmeza, Fortaleza, CE.

A imagem acima corresponde à primeira página do catálogo do Salão, no ano de 1964. Pode-se ver os nomes que compuseram a comissão de júri de seleção e premiação e a comissão organizadora do certame, além das informações acerca das premiações. Nota-se que o título é *XIV Salão Municipal de Abril*, havendo uma alteração na nomenclatura, não sendo

por isso, apenas o Salão de Abril. Logo abaixo do título, há uma frase que diz ser um salão *oficial* patrocinado pela Prefeitura. Contudo, além da Prefeitura, a mostra foi patrocinada pelo Governo Estadual, pela Universidade do Ceará, pelo CRASA, um estabelecimento privado, sendo estes os que concederam as premiações dos artistas. Para Raymond Williams, o *patronato público*, destinado aos assuntos das artes, possui - em sua especificidade - elementos distintos dos demais tipos de patronatos.

O “patronato” público, com recursos oriundos de tributação, possui alguns elementos de funções e de atitude comuns a formas anteriores, mas apresenta algumas definições bastante novas de função, tais como a manutenção e expansão deliberada das artes como uma questão de política pública geral. Muitas das controvérsias a respeito das novas instituições que atendem a esses objetivos podem ser encaradas, quando examinadas de perto, como discussões a respeito de formas diversas de patronato – estímulo ou intervenção, no interior do mercado ou fora de seu âmbito – mas também, e crucialmente, a respeito de distinções entre relações sociais de patronato (em que se considera que o conjunto do público substitui a corte, a família, ou o patrono individual) e as relações sociais alternativas de uma arte agora publicamente instituída. (WILLIAMS, 1992, p. 430).

Como vimos, Williams faz uma análise comparativa entre os diferentes estilos de patronatos vinculados as iniciativas artísticas. Os patrocínios procedentes dos órgãos públicos diferem dos recursos provenientes de outras naturezas. É possível perceber essas diferenças a partir dos novos elementos que surgem em um movimento artístico que passou a ter um caráter institucionalizado. O novo formato que o Salão de Abril evidenciou, seja por meio das mudanças nos lugares onde as exposições passaram a ser instaladas, e pelos novos participantes da organização e comissão de júri do evento, é uma consequência de um Salão de artes que absorveu valores de um lugar institucional, que passou a sofrer intervenções das esferas governamentais, sendo inserido em um plano de política pública das artes. Afinal, os lugares institucionais da Prefeitura que passaram a instalar as exposições do Salão ganharam novas funções e novos valores na cena cultural da cidade. O Salão de Abril teve o papel de publicizar não somente os artistas expositores, mas também dar novos usos e significados aos equipamentos criados pelo governo municipal, como por exemplo, a Praça da Criança e a Sala Antônio Bandeira.

Convém abrir um parêntese para assinalar que o retorno do Salão de Abril foi alvo de algumas críticas, algumas feitas pelos próprios envolvidos com a organização do certame. Não demorou e começou a repercutir questionamentos a respeito do regulamento e das normas para participação do evento, assim como também contestações sobre os artistas e os

estilos dos trabalhos selecionados e os que não foram selecionados. Nem todos os artistas que fizeram nome na época da SCAP tiveram o mesmo destaque no “novo” Salão de Abril. Com relação aos estilos artísticos expostos no Salão de 1964, percebemos que no texto de apresentação do catálogo foram apresentados alguns critérios para a seleção dos artistas e dos seus respectivos trabalhos.

Quanto ao critério adotado pela comissão julgadora deve-se atentar, que este sereno e livre de qualquer partidarismo estético-doutrinário, avaliou unicamente as qualidades artísticas e técnicas das obras apresentadas, dentro das normas mais sadias, mais lógicas e sensíveis da estética atual. Recusados foram apenas os trabalhos (abstratos e figurativos) julgados insuficientes pelo seu conteúdo ou técnica, ou por estarem baseados num superado conceito “acadêmico” – e não clássico. Relembremos de passagem, que em matéria de arte, “academismo” não passa de um pálido reflexo do verdadeiro e vigoroso classicismo, aparentemente figurativo, mas abstrato na sua essência, limitando-se o academismo à aplicação esforçada, mas fria e contraproducente, de meras regras-receitas escolares ou de ateliê. Dentro desses critérios foram aceitos, depois de demorada e ponderada seleção, trinta e sete quadros (pinturas e desenhos) e duas esculturas (uma terceira, ABSTRATÍSSIMA) foi eliminada. (CHABLOZ, Jean Pierre. Trecho do texto do Catálogo do Salão de Abril de 1964).

Através do trecho citado, percebe-se os critérios de seleção por parte da comissão de júri, que se pronunciou livre de qualquer partidarismo estético, embora tenha apresentado seus juízos de valores com relação a determinadas tendências artísticas. O Salão de Abril pode ser pensado como um lugar que emoldurou valores artísticos do seu período e, conforme esses valores se renovaram, o Salão foi transformando suas escolhas e critérios. Chabloz apontou que foram recusados trabalhos de cunho acadêmico, por não se enquadrarem no perfil da então estética vigente. Por isso, o Salão também foi um espaço que excluiu, delimitando o que seria aceito e o que seria recusado. É válido pensar numa relação de poder, no qual um certame artístico, que passara a ser oficial, refletisse e “impusesse” a concepção de arte de uma dada época. Entretanto, no decorrer da história do Salão, foi feito um esforço para que tantos os artistas figurativos quanto os de inclinação abstrata tivessem espaço. E se o Salão recusou trabalhos acadêmicos e abstratos, como foi mencionado por Chabloz, quais estilos foram aceitos? As palavras de Chabloz e seus supostos critérios de seleção não foram aprovados por toda classe artística, em especial, por aqueles que tiveram seus trabalhos recusados.

O atual Salão de Abril é um acinte ao direito que têm todos os pintores do Ceará de expor os seus quadros.

O Salão de Abril, instituído pela SCAP, cujo patrimônio foi desbaratado pela última diretoria, sempre caracterizou-se pelo consagração de todos os pintores de Fortaleza, numa confraternização edificante e cheia do mais sábio entusiasmo. O que vemos hoje com o nome SALÃO DE ABRIL?

Meia dúzia de pintores chamados abstracionistas – não é força de expressão porque são seis pintores apenas – arranjaram seis prêmios com o Governo do Estado, a Universidade e a Prefeitura para os melhores trabalhos e rejeitaram os trabalhos de todos os outros pintores, inclusive daqueles que conquistaram os primeiros lugares no Salão de Abril anteriormente, como é o meu caso, que conquistei três medalhas de ouro e impuseram que ali só quem podia eram eles do grupo privilegiado com os seus quadros abstracionistas.

Pintura é uma arte séria e muito difícil, que requer antes de mais nada, talento, sensibilidade de uma soma fabulosa de conhecimentos teóricos, não é coisa que se faça por tentativa, razão por que ele no catálogo, chamam de receita ao emprego desses conhecimentos.

Pintura de paisagem não é cópia servil da natureza. É preciso ser muito ignorante para fazer tão absurda afirmativa. Desconhecendo eu a decisão exclusivista dos donos do Salão, mandei quatro quadros, os quais foram sumariamente impugnados. Tudo isto, porém, é imperdoável de vez que, na realidade, a ambição e o egoísmo são fraquezas muito humanas.

O que não é humano nem perdoável, e fizeram o que fizeram com os meus quadros, isto é, encontrei todos danificados materialmente, como testemunharam os funcionários da Prefeitura. Nunca supus que alguém ali fosse capaz de tamanha indignidade. Deixo pois aqui o meu protesto a esse ato de vandalismo e a descabida denominação de Salão de Abril dada a exposição em apreço porque, o Salão de Abril sempre foi e deve continuar sendo, um patrimônio de todos os pintores do Ceará, como manda a tradição. (Francisco Matos. UNITÁRIO. Salão de Abril uma burla. 19/04/1964, p. 4)

Pelas palavras e posicionamento do pintor Francisco Matos, é perceptível o tom de ressentimento e descontentamento pelo fato dos seus trabalhos não terem sido aceitos pela comissão de seleção e júri do Salão. A partir da colocação de Chablotz no catálogo e da resposta do artista “recusado” Francisco Matos, visualiza-se um conflito de ideias acerca das concepções de artes daquele período. De um lado, a arte figurativa e paisagística é refutada, por ser considerado um estilo já superado. Do outro, é visível uma defesa em prol da valorização das tendências artísticas que fizeram a história do Salão de Abril.

Na fala de Francisco Matos é evidente o sentimento de pertença para com o Salão, que a seu ver, foi e deveria continuar a manter seu caráter de um espaço que se tornou patrimônio da arte cearense, acessível às variadas correntes estéticas. Nossa intenção não é apontar quem está com razão e quem não está, mas sim refletir a respeito desses conflitos que surgiram através do renascimento do Salão de Abril. Certamente, muitos artistas nutriram expectativas para esse momento, enxergando nesse retorno uma promessa de renascer junto com o Salão, o fervor dos anos da SCAP. No entanto, nem todos se sentiram contemplados, ao contrário,

muitos se frustraram. O texto de Chabloz e o revide de Matos foram emblemáticos para notar os sintomas provocados pelos conflitos e disputas relativos aos que estiveram envolvidos com o “novo” Salão e aqueles no qual o acesso lhes foi negado. Mesmo para Estrigas, que fez parte da comissão organizadora do certame, muitas questões não ficaram devidamente esclarecidas com relação à participação e seleção dos artistas.

Mas o Salão de Abril continua depois de uma ausência de 59 a 63. A Prefeitura de Fortaleza que a ele se associara ao tempo de Paulo Cabral como prefeito, tomou a si realizá-lo e o fez no ano passado, mas infelizmente descuidando-se de fazer chegar aos artistas, dispersos há tanto tempo e pouco atingíveis, notícias suficientes e esclarecedoras sobre o restabelecimento do Salão, e principalmente, fichas de inscrição e Regulamento sem o que a participação sofre um abalo podendo não se dar, como fazê-lo se são desconhecidas as normas pelas quais os candidatos deveriam se reger?! Resultado dessa falha é que no ano passado a participação foi muito reduzida e assim mesmo não se interessaram pelas condições em que o faziam.

Este ano temos a impressão de que a história se repete. Não conseguimos ver o regulamento e alguns artistas, com os quais estivemos, também o desconhecem. Achamos que o esforço do Secretario Ernando Uchoa em realizar o Salão merece uma difusão maior, e mais a tempo para melhor resultado do empreendimento e a indispensabilidade dos conhecimentos das normas é natural e óbvio, pois não se pode tomar parte num concurso sem conhecer-lhe o regulamento. (Estrigas. TRIBUNA DO CEARÁ. Artes plásticas / Salão de Abril. 15/04/1965. p. 3)

Além das críticas de Francisco Matos, direcionadas aos júris do Salão de 1964, Estrigas, que compôs a comissão organizadora, expressou e tornou pública sua insatisfação para com a própria organização do evento. A falta de clareza do regulamento e sua não divulgação e circulação na comunidade de artistas no Ceará ocasionou certo insucesso do certame, devido à pouca procura por parte dos artistas. Todavia, indago-me quem teria sido responsável pela elaboração do referido documento. Ao que parece, este não foi redigido pela comissão de organização e, sim, por funcionários da Prefeitura, vinculados a Secretaria Municipal de Educação e Cultura, sendo possível que a inexperiência desses funcionários com esse tipo de trabalho tenha provocado mal entendidos e a fraca divulgação do regulamento. Não eram mais os artistas que pensavam nos critérios pelos quais os candidatos deveriam submeter-se para participar do Salão e sim outro grupo de pessoas, provavelmente designados pelo Secretario Ernando Uchoa. Em uma entrevista concedida ao pesquisador Gilmar de Carvalho, Estrigas menciona as diferenças entre a gestão da SCAP e a gestão da Prefeitura no que diz respeito à organização do Salão.

Olha, a SCAP fazia o Salão de Abril; a partir do segundo, era a SCAP e os artistas. Os artistas era quem faziam o salão. Estavam fazendo um trabalho para eles, um trabalho para o meio, e esse trabalho tinha de ser feito com muito amor, com muita dedicação. E davam esse envolvimento sentimental muito grande do artista com o salão. Hoje em dia não tem isso. São pessoas que estão organizando e fazendo o salão por ocupar um cargo que os obriga a essa realização. (CARVALHO, 2009, p. 29)

Importante refletir a respeito do lugar de fala do Estrigas. Ele fala de um lugar de autoridade, alguém que construiu sua trajetória no decorrer da história de um Salão de artes. E não se trata apenas de uma carreira profissional, mas de um projeto de vida pessoal também. Estrigas fala de si e dos artistas da SCAP como realizadores do Salão com sentimento de pertencimento, sentimento similar ao de Francisco Matos quando se pronunciou contra aqueles que recusaram suas obras. Estrigas se refere aos organizadores do Salão, a partir do momento em que a Prefeitura o assume, como pessoas que não têm uma relação afetiva e pessoal com a mostra, mas que faz simplesmente para cumprir obrigações burocráticas atinentes aos cargos que ocupam.

Entretanto, apesar das críticas e tensões, o Salão de 1964 também recebeu alguns elogios, dentre eles a configuração do catálogo, que foi visto por alguns como o mais bem produzido até então (ESTRIGAS, 2009, p. 104). No catálogo foi informado a comissão de júri e organização do evento, como mostramos em uma imagem acima, e ao lado do nome de cada participante foi inserido uma foto acompanhada de uma minibiografia, e no verso da página os nomes das obras expostas e suas técnicas.

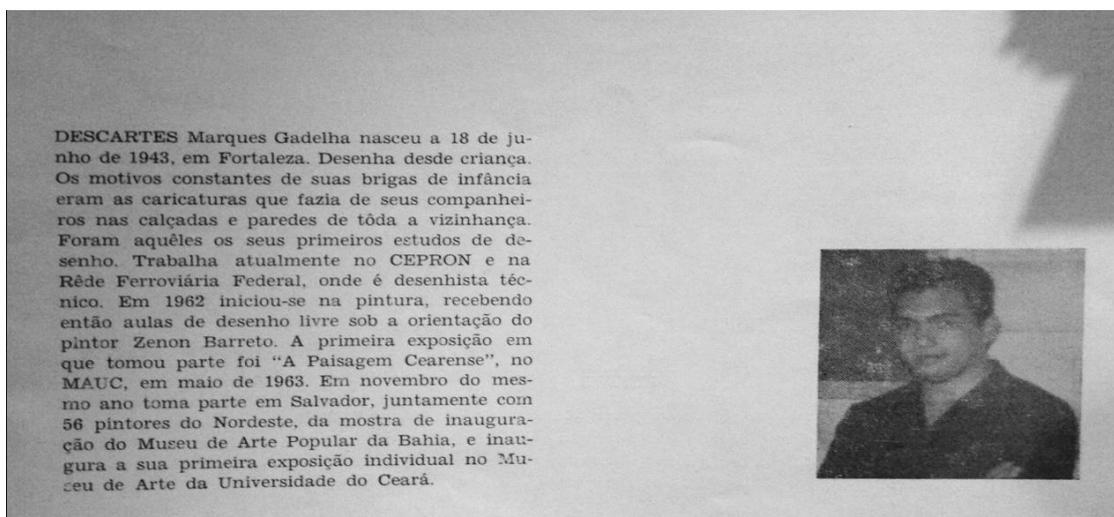


Figura 12 - Catálogo do Salão Municipal de Abril, 1964, p 2. – Acervo Minimuseu Firmeza, Fortaleza, CE.

Pelo exemplo do artista Descartes Gadelha, nota-se o formato diferenciado do catálogo. As descrições resumidas das trajetórias dos artistas ofereceram informações, a quem teve contato com o material, acerca da inserção do artista no campo das artes, como e por quem foi influenciado, qual o seu lugar de atuação e quais foram suas principais exposições. O catálogo, de certa forma, tem a função de criar e preservar uma tradição. É uma forma de possibilitar o acesso às informações da exposição, sem necessariamente ter tido que se fazer presente, sendo possível saber alguns detalhes sobre o certame e seus artistas em anos e até em décadas posteriores. Os catálogos de exposições de artes também exercem a função de gerar registros, transformando-se numa documentação referente à mostra artística.

A respeito dos participantes da edição de 1964, é válido assinalar a presença de iniciantes, como o próprio Descartes Gadelha, que começou no universo da pintura através de aulas e da orientação do então mais experiente Zenon Barreto, sendo que suas primeiras exposições realizaram-se no MAUC. Certamente expor no Salão de Abril teve um significado simbólico para Descartes Gadelha, que, em entrevista concedida aos alunos do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará (UFC), compartilhou com eles do início da sua vida como pintor e o papel desempenhado pelo Salão.

Então, passou-se e eu comecei a pintar e já vi pessoas ligadas à Sociedade Cearense de Artes Plásticas (...), que era uma associação ligada às artes plásticas que existia em Fortaleza, uma associação interessantíssima e formadora de pintores como o Antônio Bandeira (...) e outros grandes pintores que nós conhecemos. Mas era uma coisa distante. Os artistas eram pessoas que eu não tinha acesso, porque era menino...Era uma coisa distante não sei por quê.

Quando eu fiz uma brincadeira de escultura, me parece que foi uma escultura ou se foi uma pintura, com alguns colegas, já quase que imitando aquilo que a gente via no Salão de Abril. . O Salão de Abril era uma mostra de arte, talvez o mais importante evento da nossa cultura. (Entrevista com Descartes Gadelha. REVISTA ENTREVISTA, nº 21, p. 122-123).

Descartes Gadelha costumava fazer brincadeiras de esculturas e pinturas semelhantes as que ele e seus amigos viam nas mostras do Salão, que a seu ver, era um dos eventos mais expressivos no plano cultural da cidade. Certamente, para Descartes, expor trabalhos no Salão de Abril no início de sua trajetória teve uma importância simbólica. O Salão fazia parte do seu imaginário desde sua mocidade, valendo lembrar que o artista foi aluno de Zenon Barreto, indivíduo que teve forte atuação no âmbito do Salão, e, possivelmente, despertou interesse similar em seus alunos. O encontro entre diferentes gerações de artistas, entre os já conhecidos e consagrados e os então iniciantes passou a ser uma marca do Salão de Abril,

sendo resultado de uma política do governo em prol de dar oportunidades aos jovens artistas se lançarem no circuito oficial das artes.

Constituem-se os Salões de Abril uma tradição na vida artística e cultura do Ceará. Sua origem é de iniciativa particular e só pode ser com muita alegria que os homens da cultura de nossa terra, principalmente os artistas, constatam haver a referida promoção passada à responsabilidade da Prefeitura Municipal de Fortaleza, através da Secretaria Municipal de Educação e Cultura (...).

Quando somos convidados pelo professor Ernando Uchoa Lima, brilhante e proficiente Secretário de Educação e Cultura para dizer algumas palavras sobre o significado do presente Salão de Abril, fazemo-lo, ao mesmo tempo, honrados e orgulhosos, justamente por verificar que, a cada nova formação de sentido oficial, referente às artes plásticas, correspondem entusiasticamente os nossos pintores, gravadores e escultores, sendo digno de nota o comparecimento cada vez maior de artistas jovens, que expõem, ao lado de mestres já consagrados, suas concepções.

Assim, iremos ver, neste XVIII Salão de Abril, ombreados a trabalhos de nomes já firmados, como os de J. Figueiredo, Heloysa, Estrigas e Descartes, as amostras promissoras de gente nova, cujo talento talvez estivesse destinado ao anonimato, não fora o trabalho dos que, no setor da educação e cultura do município, organizam com tanto carinho esses Salões de Abril.

A Secretaria de Cultura do Estado, também vivamente empenhada no desenvolvimento das artes plásticas no Ceará, aplaude, por meu intermédio, a iniciativa da Secretaria de Educação e Cultura do Município. (Trecho do texto de apresentação do Catálogo do Salão Municipal de Abril de 1968).

O texto de apresentação do catálogo do Salão de Abril de 1969 foi escrito por Otacílio Colares, que exercia o cargo de diretor geral do departamento de difusão cultural da Secretaria da Cultura do Estado. Em alguns trechos, é notório o destaque dado para o encontro de distintas gerações no Salão de Abril, que expusera obras de artistas experientes e já prestigiados e dos iniciantes, que davam os primeiros passos. Em paralelo aos trabalhos expostos de Descartes Gadelha, que já foi apontado como artista firmado, Heloysa Juaçaba, J. Arrais, Estrigas, Maria Nice, J. Figueiredo, nomes que já tinham acumulado até então participações em mostras artísticas, inclusive com uma trajetória consolidada no próprio Salão de Abril, encontramos indivíduos não tão conhecidos na cena artística da cidade, entre estes: Aderson Tavares, Leão Júnior, Tarcísio Félix⁹⁴, Roberto Galvão⁹⁵ e outros jovens incipientes.

⁹⁴ Tarcísio Félix nasceu em Granja (CE), no ano de 1943. Entre os anos de 1965 e 1966 estudou no curso regular da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (RJ). Ao concluir o curso retornou a Fortaleza. Participou de diversas exposições, entre as quais O I e II Salões Nacionais de Artes Plásticas do Ceará em 1967 e 1969 e nos Salões Municipais de Abril. É desenhista e pintor. (MONTZUMA, 2003, p. 99),

⁹⁵ Roberto Galvão nasceu em Fortaleza no ano de 1950. É artista plástico e professor de Teoria da comunicação visual e de História da Arte. Começou sua vida artística entre o final dos anos 1960 e início dos 1970, expondo

Os perfis dos participantes do Salão tornaram-se variados, não apenas no que se refere à geração (faixa etária), mas também na formação desses indivíduos. A geração dos anos 1940 foi, em sua maioria, de autodidatas. Artistas que aprenderam a fazer arte antes mesmo de haver um campo artístico estabelecido no Ceará, sendo estes, de certa forma, responsáveis pela criação desse campo. Na década de 1950, como já foi dito no capítulo anterior, surgiu uma nova geração de artistas, e parte deles foram alunos dos veteranos, como foi o caso de Heloysa Juaçaba, Maria Nice, Goebel Weyne e Estrigas. Alguns enveredaram para uma tendência artística diferente, como as correntes da arte concreta, por exemplo. Conflitos vieram à tona, divisões surgiram e subgrupos foram formados, mas de um modo ou de outro esses novos artistas foram incorporados ao Salão de Abril.

Nos anos 1960, por sua parte, percebemos um clima meio indefinido com relação ao formato do Salão, talvez por ter sido encampado pelo governo municipal. De um lado, alguns artistas veteranos e com trajetória no Salão foram recusados, porém alguns outros permaneceram, como foi o caso de Estrigas, J. Figueiredo, Maria Nice, Heloysa Juaçaba, Zenon Barreto, entre outros. Os jovens iniciantes tiveram formações distintas. Descartes, que iniciou em 1960, foi aluno de Zenon e desde a infância vislumbrava expor no Salão; Tarcisio Félix foi estudar na Escola Nacional de Belas Artes, o que pode indicar a permanência de alguns elementos da arte figurativa, não necessariamente regrada aos moldes da Arte Acadêmica. Lembrando que, na edição de 1964, Chabloz lançou severas críticas, não admitindo trabalhos vinculados a esse segmento artístico. O também iniciante Roberto Galvão estreou no Salão aos dezoito anos de idade e, ao que tudo sugere, também não estudou em uma Escola de artes oficializada, tendo uma formação diferente da de Tarcisio Félix. Entretanto, apesar dos perfis diferentes, das gerações distintas e das tendências artísticas dessemelhantes, esses indivíduos coabitaram no Salão de Abril. O Salão dos anos 1960, foi responsável por reunir os múltiplos grupos, sejam eles novatos ou veteranos, sejam os de formação autodidata ou que aqueles que tenham estudado em Escolas de Belas Artes, sejam pintores, desenhistas, gravadores ou escultores.

Se antes a SCAP desempenhou o papel de aglutinar esses artistas, formar os novos e reuni-los nas mostras do Salão; nos anos 1960, essa responsabilidade, e com ela os elogios, prestígios e críticas foram transferidas à Prefeitura de Fortaleza, por meio da Secretaria de Educação e Cultura. Otacílio Colares, desde o início do seu texto sobre o Salão de 1968, ressaltou que os novos artistas não permaneceram no anonimato devido à iniciativa do

governo em manter oficialmente o Salão. É pertinente mencionar que Otacílio Colares escreveu o texto de apresentação do catálogo como representante da Secretaria de Cultura do Ceará, pois era o diretor do Departamento de Difusão Cultural, órgão criado pela Secretaria de Cultura (NOBRE, 1979, p. 49). Em algumas situações, as secretarias das duas esferas trabalharam juntas. Alguns dos prêmios dos artistas ganhadores do Salão eram originários do governo estadual.

A criação do Conselho Estadual de Cultura, sob a presidência do Secretário Raimundo Girão marcou uma nova etapa no processo de criação de políticas públicas culturais. Alguns indivíduos, oriundos dos grupos de intelectuais das letras e das artes, passaram a exercer cargos públicos de gestão cultural. Otacílio Colares além de liderar o serviço de difusão cultural do Estado, foi nomeado como conselheiro da área de cinema e passou a ser um dos redatores da *Aspectos*, revista oficial, publicada quadrimestralmente, pela Secretaria e pelo Conselho de Cultura estaduais, no qual teve por finalidade publicizar a programação, trabalhos, ideias e atividades culturais patrocinadas pelo Estado. Além de Otacílio Colares, outros intelectuais se envolveram com o Conselho, entre os quais, o escritor Braga Montenegro, que foi nomeado responsável pelo setor de Literatura. A artista Heloysa Juaçaba ficou à frente dos assuntos relativos às artes plásticas e Antônio Girão Barroso foi o suplente. (NOBRE, 1979, p. 44-45). O próprio Secretário municipal de educação e cultura, Ernando Uchoa, construiu sua trajetória como gestor cultural, sendo nomeado, a partir de 1971, como sucessor de Raimundo Girão na Secretaria de Cultura do Estado e, conseqüentemente, tornando-se presidente do Conselho Estadual de Cultura no mesmo período. Com relação às ações planejadas e desenvolvidas pelo setor de artes plásticas do Conselho, compete observar a respeito da criação da Casa Raimundo Cela.

A Secretaria de Cultura promovera a criação de uma Casa do Artista, na qual os pintores, desenhistas, escultores, imagistas, etc, iriam encontrar ambiente à manifestação de seu talento criador, inclusive pela programação de palestras, cursos, exposições e outros atos, tendo o presidente Professor Raimundo Girão levado ao conhecimento do Conselho, na sessão de 9 de março de 1967, que o estabelecimento seria inaugurado em 25 de agosto desse mês.

Ao ser feita a comunicação em apreço, o Conselheiro Antônio Girão Barroso propôs que se desse ao novo órgão, a denominação de Centro de Artes Visuais, bem aceita pelo colegiado, assim como a idéia do próprio Presidente, de homenagear-se o notável artista plástico Raimundo Cela, nascido no Ceará, conciliando-se as duas opiniões com a escolha do título Casa de Raimundo Cela – Centro de Artes Visuais. A inauguração verificou-se juntamente com a das novas instalações da Biblioteca Pública do Estado, em comemoração ao primeiro centenário desta, e contou com uma exposição do artista cearense Clidenor Capibaribe (Barrica).

Na sessão de 11 de maio daquele ano (1967), o Conselho aprovou a instituição de uma Galeria permanente de Arte, inaugurada no dia 17 seguinte, na Casa de Raimundo Cela, que seria uma espécie de museu de obras primas de artistas cearenses, representativas das principais tendências e adquiridas por doação ou por compra. Logo em seguida, a Conselheira D. Heloysa Juaçaba recebeu a incumbência de preparar o anteprojeto do Salão Nacional de Setembro, que ela apresentou em 15 de junho e foi aprovado em 22 deste mês, dando-se ao evento a denominação de Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará. (NOBRE, 1979, p. 59-60).

A criação de novos espaços para exposição e difusão das artes assinalou a intensificação da intervenção do Estado no plano cultural do Ceará. Se o Salão de Abril se tornou uma demanda do município, o governo do Estado também tomou parte da ampliação de lugares para atuação dos artistas plásticos. Heloysa Juaçaba e Antônio Girão Barroso, ambos à frente do setor de Artes Plásticas no Conselho de Cultura, propuseram a criação de um Centro de Artes Visuais, denominado Casa de Raimundo Cela, como consta no trecho acima. A mostra de abertura da Casa de Raimundo Cela foi do artista veterano Barrica, que demonstrou a intencionalidade da nova instituição na integração entre artistas da antiga e da nova gerações (BARBALHO, 1997, p. 168).

No que se refere ao projeto de criação do Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará, acredita-se ser uma tentativa mais ousada de projetar definitivamente o Ceará no panorama artístico brasileiro, justamente por se tratar de um Salão de artes nacional. Mesmo o Salão de Abril desempenhando papel semelhante, este continuava tendo o caráter “municipal” e “local”, apesar da sua trajetória indicar que artistas de outros estados participavam da mostra. O Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará também funcionou para dar visibilidade ao Governo do Estado como patrocinador das artes, que se propunha em intervir, não apenas no desenvolvimento da arte cearense, mas concretizar projetos de alcance nacional.

Aí está o 1º Salão Nacional de Artes Plásticas. É uma iniciativa sem dúvida arrojada, que requereu muita cansaço, exigiu grande dose de idealismo e capacidade de realização de seus organizadores, mas que assume, agora, o tom de recompensa, pela maneira eloquente com que se apresenta aos olhos e à sensibilidade do povo e pela repercussão que granjeou para a terra cearense, no conceito da opinião artística cearense.

A Secretaria de Cultura do Estado, pelo seu Departamento de Difusão da Cultura, ao qual está vinculada a “Casa de Raimundo Cela”, promotora da mostra, pode dar-se por satisfeita com o êxito da empreitada.

Ao 1º Salão ocorreram artistas de todas as tendências, de todos os gêneros de realização pictórica, numa demonstração de pujança latente, à qual faltava tão somente o estímulo sempre necessário.

Poderemos dizer que, não fora a existência da Secretaria de Cultura, não seria possível uma realização de tal porte, reunindo mais de duas centenas de obras de artistas cearenses, de diversos estados da Federação e até mesmo do exterior.

Às artes não prescindiram jamais do amparo do Poder Público. Assim compreendeu o atual Governo do Ceará, que dinamiza, através de um órgão especializado, o ambiente cultural deste Estado, já agora com as mais amplas perspectivas de um futuro de grandes realizações.

O 1º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará pode ser apontado como o coroamento do primeiro ano de atividade da pasta da Cultura, no tocante aos assuntos de Pintura, Desenho, Gravura, Fotografia, Escultura e até mesmo Tapeçaria, que todos esses gêneros estão dignamente representados.

O Governador do Estado, o Dr. Plácido Aderaldo Castelo, o Secretario de Cultura, professor Raimundo Girão, e os responsáveis pela realização do 1º Salão Nacional de Artes Plásticas agradecem, em nome de todos os artistas cearenses, a todos aqueles, que de outras unidades do país mandaram a sua ponderável e valiosa de presença. (Trecho do texto de apresentação do Catálogo do 1º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará/1967).

O texto de apresentação do 1º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará dá claramente grande destaque destinado aos organizadores da mostra e ao Governo Estadual. O Estado foi apontado como responsável por desenvolver um sistema de amparo às artes através da criação da Casa Raimundo Cela e seu Salão Nacional de Artes Plásticas. Importante pensar na disseminação da propaganda de um governo patrocinador da cultura, tendo em vista que o Brasil estava vivendo sob um governo ditatorial. Por isso, nos questionamos sobre a finalidade do Poder Público em elaborar projetos e intensificar ações que intervissem diretamente no plano da cultura. Seria uma forma de se manter no controle e legitimar seu poder? E qual a participação dos artistas e intelectuais, que de certa forma, trabalharam ao lado do aparelho administrativo do Estado para a disseminação dessa ideologia? Alguns nomes da intelectualidade cearense estavam fortemente envolvidos e até ocuparam cargos nos órgãos públicos, como foi o caso do professor Raimundo Girão, Heloysa Juaçaba, Antônio Girão Barroso e do próprio Otacílio Colares, que foi diretor do Departamento de Difusão da Cultura.

Esses intelectuais passaram a tomar posicionamentos na sociedade, não apenas mais pelo uso da palavra (suas produções e escritos), mas do mesmo modo pelas funções nas quais foram nomeados a desempenhar nas instituições oficiais, vinculados às Secretarias de Cultura do governo estadual e municipal, sendo que suas atuações nesse meio implicaram na

legitimação daqueles que estavam à frente do poder político, como por exemplo, o governador Dr. Plácido Aderaldo Castelo.

Norberto Bobbio faz uma distinção entre intelectuais ideólogos e intelectuais expertos (BOBBIO, 1997, p. 71-73). Para o autor, os ideólogos são aqueles que disseminam princípios, valores e concepções do mundo. Os intelectuais expertos, por sua parte, são aqueles que possuem conhecimentos mais especializados em certa área e por isso, são chamados a desempenhar funções no sistema público, que os políticos em si não são hábeis a cumprir. Nesse sentido, a partir do momento que o Estado passa a intervir em múltiplas estruturas da vida social, entre elas as estruturas culturais, foi crescente a participação dos intelectuais expertos para assumir áreas mais especializadas. Não temos aqui a intenção de rotular esses intelectuais envolvidos com os órgãos estatais como ideólogos ou expertos. É possível que ora se enquadrem em uma categoria, ora em outra categoria. Entretanto, é pertinente pensar que esses intelectuais foram convidados a assumir gestões públicas na área da cultura, devido as suas experiências e especialidades nesses setores. Isso pode ser notado no fato de Heloysa Juaçaba ter sido escolhida para ser conselheira do setor de Artes Plásticas e idealizadora da Casa de Raimundo Cela, sendo conseqüentemente uma das organizadoras do 1º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará. Do mesmo modo, ocorreu com Otacílio Colares, que devido a sua trajetória como escritor, crítico e jornalista, foi chamado a assumir o Departamento de Difusão Cultural e assim ocorreu nas outras áreas artísticas.

O Secretário Municipal de Educação e Cultura, Ernando Uchoa, não ficou à frente sozinho da organização dos Salões municipais de Abril. Foram chamados aqueles que tinham experiência com os Salões e tinham trajetórias específicas nesse meio, como foi o caso de ter convidado Estrigas, Jean Pierre Chabloz, Zenon Barreto, J. Siqueira, J. Figueiredo e Maria Nice para as comissões de júri e organização do Salão de 1964. Os conhecimentos especializados desses sujeitos, grosso modo, foram apropriados pelo poder público, para que este pusesse em prática seus projetos de maior intervenção na vida social e cultural do Ceará. E, dentro dessa perspectiva, o Governo Estadual seguiu na criação de espaços de produção e veiculação da cultura e, em paralelo a esse movimento, continuou apoiando os Salões municipais de Abril, demonstrando uma articulação configurada entre as diferentes esferas oficiais.

Está marcada para o dia 22 a inauguração do Salão de Abril, promoção anual da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, em cooperação com a Universidade Federal do Ceará e Secretaria de Cultura do Estado.

O Salão, ao qual se inscreveram mais de quarenta artistas, jovens em sua maioria, promete ser de alto nível artístico, ultrapassando mesmo, em qualidade, à exposição do ano passado, considerada pela crítica especializada como uma das melhores dos últimos anos.

Haverá este ano um só prêmio, de 400 cruzeiros novos, destinados aos trabalhos classificados em primeiro lugar, nas seções de pintura, desenho, gravura e escultura.

Em visita a nossa redação, o Secretário Municipal de Educação e Cultura, Dr. Ernando Uchoa Lima, convida, por meio deste jornal, as autoridades, intelectuais, jornalistas, artistas expositores, estudantes e povo em geral, a se fazerem presentes ao ato de abertura do Salão, às 18 horas de segunda-feira próxima, no Departamento de Turismo da Prefeitura, localizado no lado norte do Parque da Liberdade (GAZETA DE NOTÍCIAS. 18º Salão de Abril será aberto amanhã. 22/04/1968, p. 8)

A partir dos enunciados nos jornais é perceptível a intencionalidade de propagação da ideia de um trabalho conjunto das instituições oficiais do governo. A Prefeitura continuou promovendo anualmente o Salão de Abril, mas a parceria com o governo do Estado, e até mesmo o com o governo federal, através da Universidade Federal do Ceará, estreitaram-se. Interessa realçar que Ernando Uchoa se preocupava com a publicidade e divulgação dos eventos da Secretaria Municipal de Educação e Cultura. Como um trecho da matéria indica, o Secretário visitou a redação do *Gazeta de Notícias*, solicitando que o periódico anunciasse o convite à solenidade de abertura do Salão de 1968, direcionando tal chamamento aos variados grupos da população. Nesse sentido, tanto o Salão de Abril foi divulgado, como também os novos equipamentos da Prefeitura de Fortaleza, como por exemplo, o Departamento de Turismo da Prefeitura, que ao sediar uma tradicional mostra de artes ganhou visibilidade do público e não somente do público cearense, mas dos artistas expositores de outras regiões, como certamente deve ser o foco de um equipamento direcionado para o turismo. É interessante observar que, na 19ª edição do Salão, a escolha dos membros para a comissão de júri também refletiu certa articulação entre os governos municipal e estadual, fazendo-se presentes indivíduos de ambos os órgãos.

Será inaugurada amanhã às 16 horas o XIX Salão de Abril, a mais antiga exposição de artes plásticas do Estado que reunirá desta vez 312 trabalhos de 121 artistas.

A iniciativa artística é uma promoção da Secretaria de Educação e Cultura do Município que nos últimos anos é o único órgão a difundir e a apresentar as criações dos nossos artistas. O Salão de Abril terá quatro subdivisões que compreendem: pintura, escultura, desenho e gravura. A mostra se estendeu desta vez a todos os artistas da região Norte e Nordeste, estando todos os trabalhos com a seguinte distribuição: Pintura com 216 quadros; escultura com 23; desenho com 62 e gravura com 11.

A comissão de seleção do XIX Salão de Abril está deposta dos seguintes elementos: Henrique Barroso; Mário Baratta; Otacílio Colares; Antônio Girão Barroso; Heloysa Juaçaba – Diretora do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação do Município; Braga Montenegro, Goebel Weyne e Artur Eduardo Benevides. (UNITÁRIO. Salão de Abril desperta interesse. 12/04/1969, p. 2).

Percebe-se, através dos que fizeram parte da comissão de seleção do Salão de 1969, pessoas envolvidas com os projetos de políticas culturais do Estado. Otacílio Colares, ainda como diretor do Departamento de Difusão Cultural do Estado; Braga Montenegro era o responsável pela área de Literatura do Conselho Estadual de Cultura; Antônio Girão Barroso e Heloysa Juaçaba, pelo setor de Artes plásticas, sendo que essa também foi convidada a assumir o cargo de direção do Departamento de Cultura do Município, o que reforçou ainda mais sua atuação como gestora cultural.

Frente ao exposto, é pertinente observar a conjuntura política desse período. O Ceará e o Brasil viviam a Ditadura Militar. A Ditadura exerceu grande influência no campo cultural e realizou uma política de cooptação, ao chamar esses indivíduos para defenderem os interesses de cada linguagem artística na Secretaria de Cultura do Estado. Acredita-se que a escolha desses para assumirem cargos nos órgãos públicos deu-se tanto pelo fato da maioria ter vivência e habilidades nas áreas artísticas, como também pelas relações configuradas com o meio político.

Tomemos como exemplo a trajetória de Heloysa Juaçaba. Como já foi dito, a artista acumulou cargos na gestão cultural da época, sendo considerada como uma empreendedora das artes. Juaçaba foi uma mulher das elites. Através do seu casamento com o médico Haroldo Juaçaba teve a oportunidade de se inserir num círculo de relações com personalidades que compuseram as elites econômicas, intelectuais, científicas e políticas do Ceará. Fez diversas viagens ao exterior, devido aos trabalhos realizados por seu esposo. Nessas viagens teve a oportunidade de conhecer museus e galerias de arte de repercussão internacional. A partir de 1967, passou a se destacar como gestora das artes (CARVALHO, 2012, p. 14-16). Estreitou relações com políticos do período: na gestão do então prefeito de Fortaleza José Walter Cavalcante fora convidada para assumir a diretoria do Departamento Municipal de Cultura, entre os anos de 1967 e 1970; foi uma das responsáveis pela instalação das Pinacotecas do Palácio da Abolição e do Paço Municipal; doou mais de 800 peças de seu acervo particular para o Museu de Arte e Cultura Populares, inaugurado em 1973, no Governo César Cals (CARVALHO, 2012, p. 17), também fazendo parte das comissões de organização

e júri dos Salões de Abril do final dos anos 1960 e início dos 1970 e da criação e organização dos Salões Nacionais de Artes Plásticas do Ceará, programação da Casa Raimundo Cela.

A partir dessa conjuntura, cabe analisar a atuação dos integrantes do grupo Clã nos órgãos vinculados à Secretaria de Cultura. Antonio Girão Barroso dividiu a liderança do setor de Artes Plásticas com Heloysa Juaçaba no Conselho Estadual de Cultura; Braga Montenegro foi convidado pra ficar à frente do setor de Literatura do mesmo conselho; Otacílio Colares assumiu a direção do Departamento de Difusão Cultural do Estado. O convite destinado a esses indivíduos, para assumirem cargos públicos, comunicou a política de cooptação realizada no Ceará no decorrer do governo ditatorial. O pesquisador Gilmar de Carvalho defende a ideia de que a criação da Secretaria de Cultura do Ceará, assim como dos órgãos municipais de cultura, em meados dos anos 1960, representou a chegada ao poder do “beletrismo provinciano” que ainda permanecia no Ceará, pois “o Grupo Clã chegara ao poder, o que almejava desde sua fundação, nos anos 1940” (CARVALHO, 2012, p. 16). O referido pesquisador, ao escrever um artigo sobre a atuação de Heloysa Juaçaba como gestora das artes, analisou esse período como sendo marcado pela predominância de lideranças autoritárias.

Prevaleciam as lideranças carismáticas e autoritárias, personalistas e centralizadoras, pouco abertas ao diálogo, e intransigentes nas negociações, tanto no governo, quanto na Universidade ou nas artes. Apesar de tudo, se tratavam de “heróis civilizadores”, como diziam os antropólogos, aqueles que roubam o fogo dos deuses e os distribuem entre os homens.

Foi nesse quadro que se inseriu Dona Heloysa, uma das “matriarcas” das artes cearenses (...). Era difícil ousar mais em um mercado tímido, e em um período que se encaminhou para o autoritarismo de uma ditadura militar que durou vinte e um anos (CARVALHO, 2012, p. 16-17).

Gilmar de Carvalho faz alusão a uma tensão, muitas vezes silenciada e silenciosa, que predominou nos anos da Ditadura Militar. Pensar em lideranças carismáticas e autoritárias pode parecer paradoxal, mas foi uma política vigente do período analisado. Os líderes políticos defendiam os interesses de determinados grupos sociais, como foi o caso dos artistas, que viam seus interesses protegidos, a partir da manutenção anual de um Salão de artes e da criação e difusão de instituições culturais, como um mecanismo de silenciar esses grupos e evitar um possível movimento de contestação, o que, de certa forma, não deixou de fortalecer um governo autoritário e centralizador.

Quando se questiona a respeito das inovações artísticas do período, tanto no que diz respeito aos Salões de Abril, quanto as primeiras edições do Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará, percebe-se que, de antemão, foram inovações tímidas, pouco ousadas, justamente

porque o sistema de arte estava inserido e, conseqüentemente, subordinado a uma política do governo e não podia ir de encontro a este. O artista Tarcisio Félix, ao conceder uma entrevista sobre sua participação na primeira edição do Salão Nacional de Artes Plásticas, mencionou que a exposição foi instalada no prédio do Colégio Militar e contou com ampla segurança dos soldados que exigiam a documentação de todos os visitantes do Salão (GUIMARÃES, 2012, p. 85). Todos esses fatores apontam que a política das artes trouxe crescimento e uma melhor estrutura para a área, possibilitando a criação de um mercado, mas, em contrapartida, subordinou o circuito artístico a um governo centralizador e as regras da ditadura.

Retomando a discussão sobre os integrantes da comissão de júri do Salão de 1969, notamos que Mário Baratta e Goebel Weyne não exerciam nenhum cargo semelhante público, mas foram nomes de importância para a história do Salão. Baratta, por ter sido um dos responsáveis pelo movimento de renovação das artes plásticas no Ceará, e Goebel Weyne, por nos anos 1950 ter sido um dos que ficaram à frente das inovações artísticas trazidas ao Salão, principalmente por sua relação com a arte concreta, tendo sido um dos inauguradores da Escola de Desenho Industrial do Rio de Janeiro.

Por conseguinte, apesar da permanência e do espaço conquistado pelos outros estilos, nota-se que ainda permaneceu a predominância da pintura nos Salões dos anos 1960. Foram 216 pinturas expostas, em 1969. A presença de novos nomes foi cada vez mais crescente, porém, muitos artistas da “velha guarda” continuaram expondo nos Salões. Francisco Matos, que teve seus trabalhos recusados em 1964, chegando a “denunciar” o ocorrido, expôs suas pinturas na edição de 1969. Tive acesso à lista com os nomes dos participantes, através da consulta do catálogo da exposição, que, por sua vez, foi alvo de severas críticas de Arialdo Serrabanca, que recorreu à imprensa para manifestar suas insatisfações. As críticas foram destinadas desde a organização do evento à seleção dos artistas, a montagem e disposição das obras no espaço expositivo e, até mesmo, segundo o crítico, a má elaboração do catálogo.

O nível estético do XIX Salão municipal de Abril foi um dos mais baixos dos últimos tempos, senão o mais baixo. Parte da responsabilidade por tal fato cabe, sem sombra de dúvidas, à comissão seletora, que, na escolha das obras inscritas, não usou de critérios estéticos objetivos, limitando-se às preferências pessoais na seleção das peças que deveriam concorrer a prêmio.

A organização interna da mostra, não poderia, também, ser pior. Erros os mais elementares foram cometidos na disposição dos trabalhos de alguns artistas como, por exemplo, a pintora Mariza, que tem um quadro na entrada da galeria e outros no fim. Outro aspecto negativo a salientar: estão juntos no mesmo stand ou grupos de stand obras de tendências artísticas diferentes e, em certos casos, completamente opostos. Muito pior é a divisão por setor (pintura, desenho, xilogravura e escultura), que em vez de didaticamente distribuída está numa completa confusão. As esculturas estão acima de uma mesa improvisada para tal fim, num completo

desrespeito aos seus autores, entre os quais figura Zenon Barreto. Os preços das obras estão inscritos nas paredes, o que além de ética e esteticamente desaconselhável, é antieconômico, visto que após o encerramento do Salão, a galeria Antônio Bandeira terá que sofrer uma limpeza.

O catálogo do Salão deste ano – que é o XX e não o XIX – continua com aquela mesma estrutura de dez anos atrás e com aquele intragável estilo de apresentação, escrita, desta vez, pelo senhor Eduardo Benevides. Entre os muitos erros cometidos na realização do catálogo, cito os expositores: ausência de datas e de nomes de alguns expositores, bem como títulos de obras errados. Diga-se de passagem que a capa do catálogo é uma imitação grosseira da revista Aspectos, nº I, publicação da Secretaria de Cultura do Estado, bolada por Sérgio Lima.

Contra o velho regulamento, ou melhor, contra a estrutura dos Salões de Abril, tive oportunidade de pronunciar-me contrário anteriormente, o mesmo tendo sido feito por Francisco Auto. Por isso restrinjo-me aqui a comentar dois aspectos: a omissão quanto à exigência do ineditismo da obra, omissão que, entre outras coisas, serve de estímulo à inércia do artista; a participação de artistas já consagrados (Zenon, por exemplo) como concorrentes a prêmio. Esses artistas, ao contrário, deveriam participar dos Salões como convidados especiais.

Com relação à oração inaugural do Sr. Eduardo Campos, há dois registros a fazer, registros que, embora possam parecer fatos isolados, servem para caracterizar o comportamento e a integridade intelectuais de muitos homens de letras e artes da província: não sabia ele o número de artistas participantes da mostra em que o XIX Salão estava aberto à participação de artistas de outros Estados do Norte e Nordeste.

Insatisfeitos com a mostra e como forma de protesto contra sua organização, alguns artistas combinaram de retirar suas obras durante a abertura do Salão. Góes, pintor naturalista ingênuo, foi, porém, o único a cumprir a promessa. Como nestes tempos todos têm medo de protestar solidarizo-me com seu gesto de homem e artista corajoso. (apud ESTRIGAS, 2009, p. 141-143)

O texto acima se refere a uma matéria intitulada “Notas sobre o Salão”, escrita por Arialdo Serrabanca, no *Gazeta de Notícias*, e que foi compilada no livro de Estrigas como uma das repercussões do Salão de 1969. Serrabanca apontou vários pontos negativos do Salão e sua organização. Primeiramente, questionou os critérios de seleção dos artistas e das obras por não serem objetivos e darem margem para que os membros da comissão selecionassem artistas e obras de acordo com seus gostos pessoais. A insatisfação, quanto à seleção dos participantes, é algo que já vinha acontecendo e ganhando intensidade com o passar das edições do Salão. Afinal, qual passou a ser a identidade do Salão? Qual tendência artística predominou no decorrer da década de 1960? Pelo que pudemos investigar continuou o discurso do Salão “plural”, que reúne os mais variados estilos de artes. No entanto, esse discurso é posto em voga quando alguns interpretam que a edição do Salão ficava a cargo da

comissão de seleção estabelecer que tipo de arte e quais nomes seriam mais privilegiados, podendo haver alterações de acordo com as mudanças dos membros da comissão.

O regulamento do Salão foi outro ponto tocado, dando destaque para ausências de certas regras de inscrição dos artistas e suas obras. Segundo Serrabanca, não era exigência do regulamento que a obra do artista fosse inédita, o que colaborava para certa acomodação dos artistas mais veteranos que poderiam expor trabalhos não recentes. Outro aspecto mencionado foi que esses artistas mais veteranos concorreram aos prêmios no mesmo pé de igualdade que os iniciantes, o que alguns entendiam como injustiça, já que, possivelmente, os já consagrados obtinham vantagens com relação aos novos artistas. O próprio formato do catálogo foi criticado, pois insistia em manter a estrutura dos catálogos dos Salões dos anos 1950. Aqui cabe abrir um espaço para mencionar que o catálogo de 1964 foi diferenciado, como já foi dito neste capítulo, porém, os das edições seguintes realmente voltaram a ter a mesma configuração dos anteriores, resumindo-se a textos de apresentação da mostra e a listagem dos participantes e, de fato, no catálogo do Salão de 1969 não constou maiores informações sobre os artistas, apenas seus nomes e as obras expostas.

Todavia, o que nos chamou mais atenção nos pontos desfavoráveis percorridos por Arialdo Serrabanca foi no momento em que esse tratou a forma como a exposição foi montada e como as obras foram apresentadas na Sala Antônio Bandeira. Até então não se tinha contato com nenhum material que tratasse da distribuição das obras no espaço expositivo, o que se leva a supor que estavam começando a surgir outros elementos vinculados à crítica de arte no Ceará. O crítico não restringiu seus comentários aos trabalhos dos artistas e aos membros da comissão seletora, mas também deu importância ao processo de organização e montagem da exposição. Para Serrabanca, a mostra não dividiu os trabalhos de acordo com as tendências artísticas, pelo contrário, em alguns momentos, trabalhos de estilos distintos ficaram ao lado uns dos outros, o que pode não ter sido interessante no ponto de vista didático da coletiva. A preocupação com a didática na distribuição dos trabalhos, certamente diz respeito à possível recepção do público, que poderia vir a não compreender alguns elementos da mostra.

É válida a discussão sobre as críticas lançadas ao Salão para compreendermos que esse continuou sendo uma arena de conflitos e disputas e que não contemplava as expectativas de todos os artistas interessados. Alguns chegavam a retirar suas obras como uma forma de manifestar suas discordâncias, como foi o caso do pintor Francisco Góes Monteiro que retirou seu trabalho na abertura do evento. Não podemos esquecer que o Salão permaneceu sendo um certame: os participantes escolhidos para expor concorriam aos prêmios oferecidos pela

mostra. O Jornalista Francisco Auto também escreveu sobre o Salão de 1969 e destacou que era necessário que os organizadores revissem a questão da premiação dos artistas. Segundo o jornalista, novos prêmios deviam surgir, principalmente, premiações de incentivo destinadas aos artistas desconhecidos, muitos provenientes do interior do Ceará. As bolsas de estudos também foram sugeridas como um mecanismo de aprimorar os conhecimentos dos artistas através de experiências em outros pólos artísticos. (apud ESTRIGAS, 2009, p. 138).

Em suma, o Salão ganhou novos organizadores e novos artistas. O Salão renasceu e, com ele, renasceram as críticas e polêmicas; as esperanças e desesperanças geradas nos indivíduos desejosos de conquistarem e se manterem num lugar. As esferas do poder público se propuseram e se firmaram na função de interferir na vida cultural e, nesse aspecto, o Estado tomou pra si o encargo de proporcionar aos artistas, não apenas um espaço ou uma mostra anual para divulgação dos trabalhos, mas oferecer uma estrutura que abrangesse desde a formação do artista e seu processo criador, até os meios de aperfeiçoamento de suas produções. O Salão de Abril tornou-se um emblema, onde, por meio dele, o artista poderia ter acesso ao campo artístico, campo esse que não agradava a todos, que gerou descontentamentos e frustrações naqueles que não se sentiram privilegiados ou não visualizaram êxito no evento. Mas, de todo modo, o Salão provocou, através de suas tensões e harmonias, conflitos e solidariedades, uma agitação e uma renovação na vida artística do Ceará.

No ano de 1970, o Salão celebrou seu aniversário de vinte edições. A mostra teve um caráter comemorativo. No catálogo, encontra-se o artigo primeiro do seu regulamento que dizia que artistas do país podiam tomar parte da exposição, assim como estrangeiros, desde que tivessem residência permanente no Brasil. A comissão organizadora foi composta por: Ricardo Videla, Tarcísio Félix, Joaquim Souza, Heloysa Juaçaba, Gerson Martins Barroso e Antonieta Martins. A comissão de júri foi composta por: Aldemir Martins, Antônio Girão Barroso, Geraldo Markan, Heloysa Juaçaba e Nilo Firmeza (ESTRIGAS, 2009, p. 149). O Salão de 1970 apresentou um elemento diferente: a mostra expôs obras de artistas pertencentes a colecionadores de artes. O catálogo informa que às coleções expostas foram: Coleção Aderbal Freire; Coleção Fran Martins; Coleção Inácio Parente; Coleção Lúcio Brasileiro; Coleção Edson Queiroz; Coleção José Lúcio Cavalcante; Coleção Aroldo Juaçaba; Coleção Sérvulo Barroso e Coleção Grupo Macedo.

O Salão de 1970 trouxe algumas novidades, tanto em sua comissão organizadora que contou com a participação de Tarcísio Félix e Joaquim Souza, ambos artistas da nova geração, o que expressa que esses indivíduos estavam em processo de conquista por maior espaço no

âmbito do Salão. Vale observar que ambos os artistas expuseram trabalhos na mostra e foram premiados ao obterem o primeiro e segundo lugares nos prêmios de pintura, respectivamente, o que nos leva a entender que era permitido à comissão de organização enviar trabalhos e concorrer com os demais expositores. A meu ver, o aspecto mais inovador do Salão de 1970 foi a exposição das coleções de artes, pois comunicou a existência de um mercado de artes estabelecendo-se no Ceará e a preocupação em dar destaque a esses colecionadores, que desempenhavam um importante papel nesse mercado. Muitos desses colecionadores eram oriundos das elites econômicas da cidade e o fato das suas coleções terem sido expostas no Salão de Abril colaborou para realçar a posição social e o gosto pelas artes desses indivíduos, que provavelmente eram envolvidos por uma aura prazerosa em suas práticas de aquisição de obras de artes⁹⁶. Isso, além de ser um fator de reconhecimento e legitimação para os artistas cujas obras passaram a pertencer a esses acervos particulares.

Em suma, o Salão de Abril, no decorrer de sua trajetória, foi uma vitrine de diferentes gerações de artistas que buscavam conquistar um lugar no circuito das artes no Ceará. E, além do Salão formar e lançar esses artistas, também foi responsável por lançar gestores da área cultural, críticos de arte e os colecionadores de artes, no qual todos os sujeitos vinculados a esses grupos, sejam artistas, gestores, críticos ou colecionadores tiveram de ocupar um espaço na história do Salão de Abril e na história das artes no Ceará. O Salão de Abril, em seu caráter nômade, pois todos os anos eram possíveis às mudanças nos lugares onde se instalavam as exposições, ganhou status de uma instituição das artes. Era uma instituição diferente, sem espaço físico fixo, que tinha dia e hora para encerrar a cada ano, mas que representou um forte valor simbólico para o Ceará e a história das suas artes plásticas.

⁹⁶ Para Peter Gay, o deleite, a aura prazerosa e a busca por evidenciar certa posição social era o que impulsionava muitos dos indivíduos de maior poder aquisitivo a se tornarem colecionadores de obras de artes (GAY, 2001, p. 170-173).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste trabalho, que teve como propósito analisar parte da história do Salão de Abril, em um período compreendido de meados da década de 1940 ao final da de 1960, investigando sua formação até sua oficialização e institucionalização, consideramos a inquestionável importância de tal evento artístico na cena cultural da cidade de Fortaleza, tendo se configurado como espaço simbólico responsável por inserir e dar visibilidade a diversos nomes no circuito artístico. O Salão selecionou, excluiu, consagrou e criticou a produção de muitos artistas ao longo de sua trajetória. Foi um lugar de harmonias e conflitos, sabores e dissabores.

Num primeiro momento, procuramos discutir sobre o processo de criação do Salão de Abril e sua contribuição para formação de um campo artístico cearense. A SCAP – entidade responsável por conduzir o Salão em suas primeiras décadas – exerceu um papel relevante com relação à estruturação do certame. Entretanto, a SCAP não trabalhou sozinha. Parcerias foram feitas, com o intuito de tornar possível a realização anual do evento. Tais parcerias foram firmadas com estabelecimentos privados e com órgãos públicos. Nas décadas de 1940 e 1950, ainda não havia no Ceará uma política especificamente voltada a tratar dos assuntos da cultura, mas, devido às relações estreitadas entre os organizadores do Salão e indivíduos ligados a política, foi possível o envio de recursos por parte do Governo para prestar apoio à mostra artística. É bem ilustrativo dessa questão a obtenção dos recursos financeiros do Governo Municipal, na gestão do prefeito Paulo Cabral, em 1953, ano em que Estrigas – então amigo pessoal do prefeito – foi presidente da SCAP.

O Salão de Abril também contou com o forte apoio de intelectuais – membros do grupo Clã – no qual boa parte eram membros da própria SCAP. Antonio Girão Barroso, Otacílio Colares e Braga Montenegro são alguns nomes que acompanharam a trajetória do evento e a atuação dos artistas envolvidos. Este grupo de intelectuais atribuiu legitimidade ao Salão a partir de suas análises críticas, a maioria delas expostas na própria revista Clã e nos jornais de circulação local. Foi a partir desses escritos que tive base para analisar os princípios artísticos que estiveram em evidência no período em questão, como por exemplo, a consonância da arte exposta nos Salões com a arte social, intensamente debatida e produzida entre os anos 1930 e 1940 no Brasil por artistas ligados aos grupos de vanguarda.

Os catálogos confeccionados nas edições do Salão foram fontes que trouxeram importantes informações sobre o funcionamento do evento. Percebe-se, por meio dessa documentação, as tensões que alcançaram o Salão de Abril, principalmente com relação às disputas estéticas. As divisões, geral e moderna, no decorrer de parte dos anos 1950, refletiram tais disputas no âmbito do Salão. Período em que novos estilos da Arte Moderna se consolidaram, com especial destaque para o Concretismo. A divisão do Salão em dois grupos, definidos a partir de suas escolhas estéticas, foi emblemático no sentido de demonstrar que o Salão tentou ser um espaço que absorvesse diferentes estilos artísticos, apesar dos conflitos e das subdivisões. Na verdade, entendemos que o Salão foi testemunha de um período de transições no que se refere à inserção e a resistência aos novos moldes de se pensar e fazer arte.

No entanto, sabe-se que a conclusão de um trabalho não significa um ponto final da pesquisa. Outros assuntos surgem, mas, devido aos recortes e delimitações de cada trabalho, não se pode abordá-los com maior profundidade. Tenho consciência que este trabalho não foge a regra. Não tive a intenção de esgotar as análises em torno do tema estudado, justamente por saber que isso não é possível e nem interessa. Lacunas são passíveis de serem detectadas. No terceiro e último capítulo do trabalho, discuti sobre o processo de institucionalização do Salão de Abril, desde que este passou a ser responsabilidade da Prefeitura de Fortaleza. Trata-se de meados dos anos 1960 e foi notória a intensificação de políticas públicas de cultura, tanto no Brasil como no Ceará. No plano político, o país entrea em uma nova ditadura: a militar, que iniciou no ano de 1964. Em virtude dos objetivos da pesquisa, não foi possível determinar, aprofundadamente, no estudo da relação do Salão com a política pública pós-golpe militar. Esse tema é bastante complexo e requer um estudo mais específico e mais abrangente. O governo utilizou uma política de cooptação de artistas e intelectuais para administrarem esses novos órgãos criados. A artista Heloysa Juaçaba esteve à frente de muitos deles, entre os quais: Departamento Municipal de Cultura, Setor de Artes Plásticas do Conselho Estadual de Cultura e também foi a idealizadora da Casa de Raimundo Cela e organizadora dos Salões Nacionais. Em paralelo a essas funções, também tomou parte de várias edições do Salão de Abril, desse mesmo período, expondo seus trabalhos, como fazendo parte das suas comissões de júri e organização. Em suma, os anos 1960 e o início dos 1970 foram marcados pela intensificação dos órgãos públicos no plano das artes e, certamente, tal intervenção tenha influenciado nos estilos produzidos e expostos. Não consegui realizar uma análise com afinco sobre a estética que vigorou nessa época, mas encontrei algumas informações que realçaram a ideia de que não era possível muita ousadia

no fazer artístico, justamente pelas instituições das artes estarem subordinadas a um governo autoritário.

Meu objetivo é aprofundar essas discussões em trabalhos futuros. Coletar outras fontes e debruçar-me sobre esse período de institucionalização das artes no Ceará que, além do Salão de Abril, teve outros espaços criados e fruídos. A Casa de Raimundo Cella e os Salões Nacionais de Artes Plásticas merecem destaque nesse contexto, até mesmo pelo diálogo que pode ser feito com o Salão de Abril. Heloysa Juaçaba foi uma articuladora, que trouxe para a programação de atividades da Raimundo Cella uma exposição do acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC – USP), em 1969, onde uma nova geração de artistas no Brasil trilhava caminhos para uma nova figuração no campo das artes. Walter Zanini, então diretor do MAC – USP esteve presente e chegou a se reunir com o Conselho Estadual de Cultura para apontar possíveis caminhos para a instituição⁹⁷. Certamente a vinda de artistas de renome nacional e de críticos de artes igualmente consagrados foi um meio de se estabelecer uma maior integração entre os artistas do Ceará o circuito das artes no Brasil.

Portanto, o final da década de 1960 e o início dos 1970 marcaram um novo momento da história da arte cearense: o momento da institucionalização e da intensificação do diálogo da arte cearense com a arte pensada e produzida nos demais pólos do Brasil. De certo modo, o Salão de Abril deu os primeiros passos nessa nova realidade apresentada, sendo acrescidos junto a ele as novas instituições e os novos Salões de artes criados.

⁹⁷ Informações encontradas no catálogo da exposição “28 artistas do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo”.

LISTA DAS FONTES

- Catálogos das edições do Salão de Abril: 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1956, 1958, 1964, 1968, 1970.

- Edições da Revista do Clube de Literatura e Arte (Revistas CLÃ):
1948: n. 2\fevereiro; n. 4\agosto; n. 5\outubro; n. 6\dezembro.
1949: n. 7\fevereiro.

- Fontes oficiais:
Diário Oficial do Estado do Ceará: 1944.

- Jornais:
Correio do Ceará: 1946, 1948.
Gazeta de Notícias: 1948.
O Povo: 1951.
Unitário: 1947, 1949, 1953.

- Obras:
AZEVEDO. Rubens de. **Memórias de um caçador de estrelas**. Fortaleza: Casa José de Alencar UFC, 1996.
CARVALHO. Gilmar de. **A Grande Arte de Estrigas: Memória Crítica/Entrevistas**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2009.
ESTRIGAS, Nilo de Firmeza. **A fase renovadora na arte cearense**. Fortaleza: Edições UFC, 1983.
_____. **Arte Ceará: Mário Baratta: o líder da renovação**. Fortaleza: SECULT – CE (Museu do Ceará), 2004.
_____. **As artes de Zenon Barreto – Traços, cores e formas**. Fortaleza: SECULT – CE (Museu do Ceará), 2012a.

_____. **O Salão de Abril: 1943 – 2009.** 2º Edição. Fortaleza: La Barca Editora, 2009.

_____. **CCBA, SCAP e Modernismo.** Fortaleza: Imprece Editorial, 2012b.

LEITE, Barbosa. **Esquema da pintura no Ceará.** Fortaleza: Edições CLÃ, 1949.

BIBLIOGRAFIA

- AGULHON, Maurice. **El Círculo burguês**. Buenos Aires: Veintiuno Editores, 2009.
- ALAMBERT, Francisco, CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores**. São Paulo: Boitempo editorial, 2004.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: Itinerário crítico**. São Paulo: Scrita editorial, 1991.
- AZEVEDO, Otacílio de. **Fortaleza Descalça**. Fortaleza: Casa José de Alencar\UFC, 1992.
- BARBALHO, Alexandre Almeida. **Relações entre Estado e Cultura no Brasil: A Secretaria de Cultura do Ceará (1966 – 1978)**. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 1997.
- BARBOSA, Delano Pessoa Carneiro. **Pintura na travessia: A Paisagem Litorânea na obra de Raymundo Cela**. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2009.
- BARROS, José D'Assunção. **História e Memória – uma relação na confluência entre tempo e espaço**. In: **MOUSEION**, vol. 3, n.5, jan-jul, 2009.
- BATISTA, Marta Rossetti. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.
- BOTELHO, Isaura. **A Política cultural e o plano das ideias**. In: BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Antonio Albino Canelas (orgs). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Campanha das Letras, 1996.
- _____. **Campo de poder, campo intelectual e habitus de classe**. In: **A Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1998.
- BRITO NETO, José Bezerra de. **“Educar para o belo”**: Arte e política nos Salões de Belas Artes de Pernambuco 1929 – 1945. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura Regional). Universidade Federal Rural de Pernambuco. Recife, 2011.
- BURKE, Peter. **O Renascimento Italiano: Cultura e sociedade na Itália**. São Paulo: Nova Alexandria, 2010, p. 274.
- CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas** In: BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Antonio Albino Canelas (orgs). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador:

EDUFBA, 2007.

CARDOSO, Gleudson Passos. “**Cientificamente interpretadas e unilateralmente aproveitadas**”: A Academia Cearense e a Soberania do Conhecimento e das Leis Científicas. *In*: Revista Intelectuais, ano 6, vol. 1, 2007.

CAMARGO, Luís Gonçalves Bueno de. **Uma História do romance brasileiro de 30**. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Universidade de Campinas. Campinas, 2001.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965. _____ . **A Revolução de 1930 e a cultura** *In*: Novos estudos Cebrap. São Paulo, v. 2, n. 4, 1984.

CANDU, Joel. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CARVALHO, Gilmar de. **O voo do pássaro vermelho**. *In* SANTOS, Núbia Agostinha Carvalho (org). **O inventário de uma obra**. Fortaleza: Lumiar Comunicação e Consultoria, 2012.

CAVALCANTE, Ana Maria Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (orgs). **Oitocentos: Arte Brasileira do Império à Primeira República**. Rio de Janeiro: EBA – UFRJ\Dezenovevinte, 2008.

CHARTIER, Roger. **História Cultural: Entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1990.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma Vanguarda Nacional: A Crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940 – 1960)**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

DAMASCENO, Kedma Janaína Freitas. **A vanguarda concretista no contexto da literatura cearense**. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2012.

FABRIS, Annateresa. **Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro**. *In*: FABRIS, Annateresa (org). **Coleção Arte: Ensaios e Documentos: Modernidade e Modernismo no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

FARIAS, Maria Auxiliadora de Almeida. **Edições e seduções: Revista Clã 1946 – 1957** (Dissertação de mestrado). Recife: Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

FERREIRA, Antonio Celso. **Murais do romantismo socialista: literatura e pintura do muralismo americano nos anos 1930**. *In*: FABRIS, Annateresa (org). **Coleção Arte: Ensaios e Documentos: Modernidade e Modernismo no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

FILHO, Antônio Martins. **História abreviada da UFC**. Fortaleza: Casa José de Alencar, 1996.

GAY, Peter. **Guerras do Prazer**: A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Modernismo**: O fascínio da heresia de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOMES, Angela de Castro. **Essa gente do Rio**: os intelectuais cariocas e o modernismo *In: Estudos Históricos*, v. 6, n11. Rio de Janeiro, 1993.

_____. **História e historiadores**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

GUIMARÃES, Dodora. **Heloyza Juçaba. A pintora, a colecionadora, a animadora cultural**. *In* SANTOS, Núbia Agustinha Carvalho (org). **O inventário de uma obra**. Fortaleza: Lumiar Comunicação e Consultoria, 2012.

GUIMARÃES, Manoel Salgado. Vendo o passado: representação e escrita da história. *In: Anais do Museu Paulista*, vol. 15, n.2. São Paulo, 2007, p. 21.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HOLIM, Herbert. **Um encontro do passado em favor do hoje ou da figura à sensibilidade pura**. *In* SANTOS, Núbia Agustinha Carvalho (org). **O inventário de uma obra**. Fortaleza: Lumiar Comunicação e Consultoria, 2012.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão... [et. al.]. 5ª Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEJEUNE, Philippe. O Pacto autobiográfico *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **O Pacto autobiográfico**: De Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMH, 2008, p. 53.

LIMA, Roberto Galvão. **A Escola Invisível**: Artes Plásticas em Fortaleza 1928 – 1958. Fortaleza: Quadricolor Editora, 2008.

_____. **O Convescote da Modernidade**. *In*: FIUZA, Regina Pamplona (org). Fortaleza: Academia Cearense de Letras, vol. 1, p. 83-111.

LUCA, Tania Regina. **Tipologias de revistas no Brasil das primeiras décadas do século XX**. *In*: MELO, Ana Amélia M.C. de; OLIVEIRA, Irenísia Torres de (orgs). **Aproximações Cultura e Política**. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2013.

_____. **A construção do ideal modernista**: o lugar das revistas. *In*: FLORES, Maria Bernadete Ramos; PIAZZA, Maria de Fátima Fontes (orgs). **História e Arte**: movimentos artísticos e intelectuais. Campinas: Mercado de Letras, 2011.

LUZ, Angela Ancora da. **Bienais e Salões: as poéticas das grandes exposições na década de 50.** In: Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte: CBHA, v.1. p. 14-15, 2004.

_____. **Uma breve História dos Salões de Artes: Da Europa ao Brasil.** Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

MARQUES, Kadma. **Autonomização do campo artístico e singularização da experiência estética: A instituição do lugar social da arte e do artista em Fortaleza.** In: **Revista de Ciências Sociais** (Universidade Federal do Ceará), vol. 38, n. 1. Fortaleza, 2007, p. 42.

_____, Rodrigo de Albuquerque. **Primeiro tempo modernista no Ceará: presença antropofágica.** In: OLIVEIRA, Irenísia Torres de; SIMON, Iumna Maria (orgs). **Modernidade e tradição na literatura brasileira: Diversidades regionais.** São Paulo: Nankin, 2010.

MELO, Ana Amélia de Moura Cavalcante de. **Associação Brasileira de Escritores: dinâmica de uma disputa.** In: **Revista Varia História**, Belo Horizonte, vol. 27, n. 46: p. 711- 732, jul/dez 2011.

MONTEZUMA, Luciano. **Dicionário de artes plásticas do Ceará.** Fortaleza: Centro Cultural Oboé, 2003.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira (1941-1974).** São Paulo: Editora Ática, 1998

MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de. **CLÃ: Trajetórias do modernismo em revista.** Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004.

NAVES, Santuza Cambraia. **Os novos experimentos culturais nos anos 1940\1950: Propostas de democratização da arte no Brasil** In: DELGADO, Lúcia de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (orgs). **O Brasil Republicano vol. 3: O tempo da experiência democrática.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

NETO, Paulo Elpídio de Menezes. **Martins Filho de Corpo Inteiro.** Fortaleza: Imprensa universitária, 2004.

PÁSCOA, Luciane Viana Barro. **Concretismo e Utopia: a vanguarda nos anos 50** In: Revista Eletrônica Aboré. Manaus, vol. 1, n.1, p. 4, 2005.

PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas.** São Paulo: Editora Contexto, 2006.

PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza Belle Époque: Reforma urbana e controle social 1860-1930.** 5. ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2014.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1997.

- RIBEIRO, Marília Andrés. **O modernismo brasileiro: arte e política.** In: *Artcultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 115-125, jan-jun. 2007.
- _____. Solon. **Entrevista.** In: SANTOS, Núbia Agustinha Carvalho (org). **O inventário de uma obra.** Fortaleza: Lumiar Comunicação e Consultoria, 2012.
- RIOUT, Denys. **Vanguardas e rupturas.** In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). **A pintura: textos essenciais - vol. 14: Vanguardas e rupturas.** São Paulo: Editora 34.
- RIOUX, Jean – Pierre. **A associação em política.** In: RÉMOND, René (org). **Por uma História Política.** Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003.
- RIOS, Kênia Sousa. **Campos de Concentração: Isolamento e poder na seca de 1932.** Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria de Cultura do Ceará, 2001.
- RUOSO, Carolina. **Quando um artista trama uma imaginação museal: Antônio Bandeira e a criação do Museu de Arte da Universidade do Ceará.** *Revista Museu e Interdisciplinaridade*, v. 2, n. 3, 2013.
- SCHWARCZ, Lilia Mortiz. **As Barbas do Imperador: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos.** São Paulo: Campanha das Letras, 1998.
- SILVA FILHO, Antonio Luiz Macêdo e. **Paisagens do Consumo: Fortaleza no tempo da Segunda Grande Guerra.** Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2002.
- SIRINELLI, Jean François. **A geração.** In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs). **Usos e Abusos da História Oral.** Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- _____. **Os intelectuais.** In: RÉMOND, René (org). **Por uma História Política.** Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser:** Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- URFALINO, Philippe. **A História da política cultural.** In: RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François. **Para uma história cultural.** Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- WILIAMS, Raymond. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- ZILIO, Carlos. **A questão política no modernismo.** In: FABRIS, Annateresa (org). **Coleção Arte: Ensaios e Documentos: Modernidade e Modernismo no Brasil.** Porto Alegre: Zouk, 2010.