

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – U.F.C.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

DOUTORADO EM SOCIOLOGIA

KADMA MARQUES RODRIGUES

AS CORES DO SILÊNCIO

***Habitus* silencioso e apropriação de pintura em Fortaleza (1924-1958)**

FORTALEZA

2006

KADMA MARQUES RODRIGUES

AS CORES DO SILÊNCIO

***Habitus* silencioso e apropriação de pintura em Fortaleza**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Profa. Dra. Júlia Maria Pereira de Miranda
Henriques

FORTALEZA

2006

A Rémi, Kaio e Nina dedico este trabalho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram direta ou indiretamente para o término dessa obra. A estes atribuo muitos dos pontos positivos nela contidos. Quanto aos equívocos e/ou limitações, por estes me responsabilizo.

Agradeço especialmente aos meus pais, Amadeu Rodrigues e Maria Ruth Marques Rodrigues, admiráveis pelo respeito e amizade que dedicam aos seus filhos.

Sou grata aos artistas com quem dialoguei ao longo da elaboração deste trabalho. Dentre estes, Estrigas e Nice foram especialmente gentis, recebendo-me em seu sítio e cedendo-me material que integra seu acervo particular.

À professora Júlia Miranda, agradeço sua orientação. Sou grata por sua confiança, amizade e leitura rigorosa desse trabalho. Sua crítica pertinente certamente em muito contribuiu para os contornos finais desta tese.

Ao professor Norbert Bandier que, durante meu estágio de doutoramento em Lyon/França, muito me apoiou mediante valioso diálogo e indicações precisas no domínio da Sociologia da Arte.

Aos professores Dilmar Miranda e Régis Lopes, bem como às professoras Angélica Madeira e Beatriz Herédia, por haverem muito gentilmente aceito o convite para integrar a banca examinadora desta tese. Seguramente suas contribuições em muito enriquecerão o conteúdo desse trabalho.

Agradeço ainda as subvenções, na forma de bolsa de estudos, concedidas pela Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP) e pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que viabilizaram respectivamente esta pesquisa em Fortaleza e meu estágio no exterior.

Por último, assinalo o débito que este trabalho representa junto ao Museu do Ceará pela cessão de acervo coletado pelo *Projeto Museu 70 anos*, sob a coordenação de Cristina Rodrigues Holanda.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo principal problematizar a formação do *habitus* silencioso do público cultivado diante de pinturas como índice de autonomização do campo artístico, no domínio da pintura, na Fortaleza da primeira metade do século XX (1924-1958). Para tanto, a disposição silenciosa de um público cultivado particular, o qual estrutura suas categorias de percepção estética mediante familiaridade com o escrito, passa a ser entendida como manifestação do “olhar puro” de um público “civilizado”, de gestos contidos, cuja individualidade é valorizada no âmbito de um processo mais amplo de modernização urbano-industrial e modernismo cultural. É por meio de uma metodologia tríplice de análise que considero como fatores condicionantes da formação do *habitus* silencioso do público de pintura na capital cearense: 1) a produção da crítica de arte veiculada pelo jornalismo cultural da década de 20; 2) mudanças estruturais na organização de lugares de exposição nas décadas de 20 e 30; e 3) transformações formais das obras expostas ao longo das décadas de 40 e 50 no salão mais tradicional de Fortaleza – o Salão de Abril, mantido nesse período pela Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP). Concluo, portanto que o silêncio desse público integra uma série de experiências que se desenvolvem ao longo de gerações a fim de delinear a dinâmica de autonomização do campo artístico, tal como o conhecemos hoje.

Palavras-chave: *habitus* artístico; arte e sociedade; pintura; silêncio

RÉSUMÉ

Le présent travail a comme objectif principal interroger la formation de l'*habitus* de rester en silence du public cultivé devant peintures présent en tant qu'indice d'autonomisation du champ artistique, dans le domaine de la peinture, à Fortaleza de la première moitié du XXème siècle (1924-1958). Dans ce contexte, la disposition silencieuse d'un public cultivé particulier, qui structure leurs catégories de perception esthétique moyennant sa familiarité avec l'écrit, passe à être compris comme manifestation du « regard pur » d'un public « civilisé », de gestes contenus, dont l'individualité est valorisée dans le contexte d'un processus plus large de modernisation urbano-industrielle et de modernisme culturelle. C'est au moyen d'une méthodologie triple d'analyse que je considère comme des facteurs qui conditionnent la formation de l'*habitus* de rester en silence du public de peinture dans la plus importante ville du Ceará : 1) la production de la critique d'art propagé par le journalisme culturel de la décennie de 20 ; 2) des changements structurels dans l'organisation de places d'exposition dans les décennies de 20 et 30 ; et 3) des transformations formelles des oeuvres exposées au long des décennies de 40 et 50, dans le salon le plus traditionnel de Fortaleza - le Salon d'avril, maintenu dans cette période par la Société Cearense d'Arts Plastiques (SCAP). Je conclus donc que le silence de ce public intègre une série d'expériences qui se développent au long de générations afin de délimiter la dynamique d'autonomisation du champ artistique, tel que nous le connaissons aujourd'hui.

Mots-clé: *habitus* artistique; art et société; peinture; silence

SUMÁRIO

Introdução

Quando o silêncio não é o resto – Movimento do olhar e postura silenciosa como modo de apropriação da imagem de pintura	01
Corpo silencioso, gesto e fruição de pintura	10
O público real não se inventa, mas se recria – dos desafios metodológicos impostos por este estudo	13

PARTE I

CAPÍTULO I – CONTRIBUIÇÕES A UMA ABORDAGEM SÓCIO-HISTÓRICA DAS PRÁTICAS SILENCIOSAS	18
--	-----------

CAPÍTULO II – COMO CONTEMPLA O OLHAR LEITOR?

2.1. Convergências entre visível e legível	28
2.2. Um ano – 1925 – e duas exposições de artes	30

PARTE II

CAPÍTULO I – CAMPO ARTÍSTICO E *HABITUS* SILENCIOSO 73

1.1. Um silêncio positivo e particular..... 77

1.2. *Habitus* silencioso: do silêncio como objeto sociológico..... 85

CAPÍTULO II – EXPERIÊNCIA VISUAL E LUGARES DE EXPOSIÇÃO EM FORTALEZA: O CLUBE IRACEMA E O MUSEU HISTÓRICO DO CEARÁ

2.1. Experiência espaço-temporal e espaço urbano moderno 90

2.2. Modernidade cultural: dos lugares de exposição às obras 95

2.3. O Museu Histórico do Ceará 114

2.3.1. As exposições do Museu Histórico do Ceará 122

PARTE III

CAPÍTULO I – AUTONOMIZAÇÃO DO CAMPO ARTÍSTICO E SINGULARIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: A INSTITUIÇÃO DO LUGAR SOCIAL DA ARTE E DO ARTISTA 129

1.1. Fotógrafos-pintores, pintores de liso e artistas modernos 145

1.2. Arte escolar e crianças prodígio 159

1.3. Artistas que representam uma coletividade 164

1.4. Artistas beneméritos e artistas moralistas 173

1.5. Artistas que fazem publicidade 177

CAPÍTULO II – POR UMA FENOMENOLOGIA SOCIAL DA PINTURA MODERNA: DA PAISAGEM QUE REPRESENTA ÀQUELA QUE SIGNIFICA ...183

2.1. Composição perspectivista e beleza da paisagem	197
Considerações Finais	213
Bibliografia	218

Introdução

QUANDO O SILÊNCIO NÃO É O RESTO...

Movimento do olhar e postura silenciosa como modo de apropriação de pinturas

Na passagem do século XIX para o XX, as principais capitais brasileiras conheceram um considerável desenvolvimento social, este acompanhado por um não menos notável processo de remodelação e embelezamento urbano. Denominado genericamente *Belle Époque* (apesar das particularidades locais), esse período abrigou igualmente grande efervescência cultural, provocando a inserção de edificações que referenciavam o trabalho artístico, em suas mais diversas formas, no âmbito do espaço urbano.

Na Fortaleza do início do século XX, quando surgiram os primeiros **lugares de exposição**¹, as pinturas dividiam vitrines de *studios* fotográficos, eram expostas em corredores de prédios comerciais e em ateliês coletivos². Recebiam então uma disposição aparentemente aleatória, disputando lugar com objetos mercadejáveis ou “amontoadas” nas paredes, do teto quase ao chão.

Os estúdios fotográficos disseminavam-se pela cidade, enquanto os pintores sobreviviam, quer integrando-se ao quadro funcional que coloria, retocava e ampliava por quadrículas as procuradas fotografias; quer pintando letreiros ou realizando clichês e fotogravuras que ilustravam anúncios publicitários veiculados pelos jornais e revistas na capital.

Este contexto local de precedência econômica e social da fotografia sobre a pintura complementava-se ainda com a chegada do cinema à capital cearense mediante projeções de imagens fixas e das primeiras “vistas animadas” em praças públicas. A estas projeções em espaços abertos, seguiram-se outras, realizadas em modestas salas de cinema, e depois, em cine-teatros, mais adaptados para este fim.

¹ Nesse momento, refiro-me especificamente às três primeiras décadas do século XX. Nesse contexto, chamo genericamente “lugares de exposição” de pinturas quaisquer ambientes fisicamente circunscritos que momentaneamente tenham assumido tal propósito, sem que necessariamente ostentassem a estrutura de galerias e museus, tais como nós os conhecemos hoje.

² Embora Estrigas (1983) tenha apontado como a primeira mostra de artes plásticas em Fortaleza o *Salon Regional de 1924*, organizado pelo pintor e fotógrafo Walter Severiano, houve exposições anteriores e, de fato, o *Salon de 24* integrou uma série de mostras de arte, com edições anuais em 1923, 1924, 1925 e 1926.

Assim, nessa *fase de constituição do campo artístico* local, em mais de uma ocasião uniram-se fotógrafos e pintores para realizar ou organizar mostras de arte, tal como o fizeram os fotógrafos-pintores J. Ribeiro e Walter Severiano. A partir da década de 40, o tipo de associação que se tornou mais evidente foi aquela entre pintores e escritores ou negociantes de Fortaleza (proprietários de livrarias, de cinemas e outros estabelecimentos comerciais).

De fato, o surgimento das primeiras galerias privadas de arte na capital cearense é um indício do fortalecimento do mercado local de artes plásticas, o qual somente se dará na década de 60³. A emergência desse fenômeno tem como antecedente um outro, bem mais difuso – o desenvolvimento de uma cultura visual urbana. Tal fenômeno de valorização da experiência visual estabeleceu uma espécie de *continuum* entre o modo de ver a pintura e a apropriação de outras experiências visuais proporcionadas pela cidade, tais como as da fotografia, da publicidade, do cinema, do teatro, da moda, dos monumentos, da arquitetura, da estatuária que ornava igrejas e cemitérios, do planejamento urbanístico e outras.

Nesse contexto, a instituição do *campo artístico* cearense no domínio da pintura⁴ abrigou a paulatina estruturação de vias de circulação e consumo de trabalhos plásticos, cuja base residia no reconhecimento de produções artísticas como “obras”, ligadas à individualidade criadora e singular do artista⁵.

A materialidade das formas assumidas pela organização interna dos lugares de exposição de pintura na cidade deve ser considerada então como dispositivo simbólico mediador de regras, hierarquias e valores. Estes, por um lado, são capazes de reforçar a figura do artista-criador e, por outro, de condicionar comportamentos sociais próprios aos públicos de arte. Desse modo, afirmou-se, por essa e outras vias, a tendência à autonomia / diferenciação do campo artístico em relação a outros campos de ação social, bem como do domínio da pintura em relação a outras formas concorrentes de produção visual.

Comparados do início do século à década de 60, os lugares de exposição de arte em Fortaleza transparecem uma sofisticação crescente que hierarquiza, diferenciando artistas e públicos

³ Em entrevista concedida em 20/05/2004, Estrigas apontou a primeira galeria de arte de Fortaleza, construída para este fim e surgida aproximadamente em 1963, como iniciativa do escritório de arquitetura de Enéas Botelho. Chamou-se Galeria SER e esteve aos cuidados de Zenon Barreto.

⁴ Discuti esse processo em minha dissertação de Mestrado, intitulada *Barrica – o gesto que entrelaça história e vida*. Nesse estudo foi central o conceito de campo artístico entendido como “o lugar em que se produz e se reproduz incessantemente a crença no valor da arte e no poder de criação do valor que é próprio do artista.” (Bourdieu, 1989: 289) A constituição do campo artístico cearense exigiu a formação de um *habitus* culto, ou seja, *atitudes que se foram inventando no próprio movimento em que se inventou o campo*. Estas criam e são disseminadas mediante instâncias de consagração (galerias, museus, salões), a atuação profissional de artistas, galeristas, críticos, bem como na criação de obras plásticas elaboradas em um permanente diálogo com o capital simbólico acumulado no campo artístico.

⁵ Essa marca da individualidade singular ocorrerá de forma não necessariamente simultânea em todas as formas de manifestação artística, como por exemplo, no teatro sob a forma de reverência ao ator vedeta e, posteriormente, do encenador (ou diretor).

de arte, objetos comuns e objetos artísticos, estes últimos concebidos para a exibição e o culto.

Embora a apropriação de pintura configure-se atualmente como um fenômeno cujo substrato recorrente parece residir no encontro pausado e silencioso entre a singularidade do artista-criador e a particularidade daqueles que fruem obras de arte – é à descoberta da trama complexa pela qual se dá a instituição social desse processo que me dedico.

Sendo o silêncio do público de pintura tomado aqui como principal chave de acesso a tal processo, talvez nada dizer fosse a forma mais coerente de apresentá-lo... Porém, como lembra Bourdieu (1996), diferentemente da arte, ao discurso sociológico que, neste caso, volta-se sobre fenômenos artísticos, não cabe provocar o leitor, fazendo-o viver a experiência do silêncio, mas antes, evidenciar ligações conceituais que tornem essa experiência inteligível.

Tratar sociologicamente a experiência estética não a anula. Antes, coloca-a em um outro patamar, alargando e aprofundando o significado que ela tem para nós. Tais considerações provocam então uma primeira e “evidente” constatação: uma sociologia que pergunta sobre o silêncio do público de pintura deve “falar”, circundando esse silêncio, fazendo-o emergir, tratando conceitualmente seu entorno, sem nem por isso anulá-lo.

Creio que a principal questão que mobiliza esse estudo pode ser assim enunciada: como a apropriação de pinturas, manifesta pelo *habitus* silencioso do público diante de obras, pode converter-se em índice de autonomização do campo artístico, na Fortaleza da primeira metade do século XX?

Talvez recuperar um pouco o *fora-do-texto* dessa tese, ou seja, seu contexto de elaboração, possa conferir maior inteligibilidade à questão que ela tenta responder. O duplo percurso que fiz, como artista plástica e como socióloga, favoreceu, desde o momento de elaboração de minha dissertação de mestrado, a formulação de uma reflexão que possibilitou a união dessas duas experiências – a artística e a acadêmica. Assim, na dissertação cujo título era: *Barrica – o gesto que entrelaça história e vida*, tomei o percurso de vida e profissional de um pintor cearense – o Barrica – como fio condutor da recomposição de relações sociais que estiveram na gênese do campo artístico cearense, no domínio da pintura.

Já naquele momento inquietava-me a aparente irredutibilidade que alguns teóricos atribuíam à experiência estética de apropriação de pinturas frente à forma discursiva do depoimento dos amadores, a qual parecia estar sempre aquém da possibilidade de “tradução” dessa experiência. Nesse contexto, comecei a perguntar pelos limites e possibilidades do discurso sociológico frente à apreensão de fenômenos artísticos não-verbais, tais como a apropriação de pinturas.

No momento em que iniciei a elaboração de minha tese de doutorado, essa indagação acerca dos limites da sociologia, formulada a partir da sociologia da arte, pareceu-me ainda mais

pertinente. Foi preciso então buscar em uma formulação teórica rigorosa e complexa, elementos que possibilitassem uma desidealização da arte, favorecendo uma abordagem de fenômenos artísticos como uma forma de atividade social entre outras, cujas particularidades precisavam ser igualmente consideradas.

A obra de Pierre Bourdieu erigiu-se assim em ferramenta de um trabalho reflexivo que interroga o processo de formação da disposição silenciosa do público de pintura, entendido como índice de autonomização do campo artístico, a partir do contexto cultural da Fortaleza da primeira metade do século XX.

Essa tese configura-se assim, sobretudo como uma forma diversa de ler a obra de Bourdieu, pois, o que se coloca aqui como desafio teórico é o de “testar” a universalidade de um modelo teórico, a potência explicativa de um pensamento extensivo a outros contextos de análise que não só o da sociedade francesa.

Pensar a partir de um autor não é uma empreitada das mais fáceis e por ao menos quatro motivos tal propósito, que tem por base a *Teoria Geral dos Campos*, representou um desafio.

Primeiro motivo, por esta tese configurar-se como um estudo qualitativo da apropriação de pinturas, realizada por um público do passado. Certamente, o recorte empírico adotado não permitiu o recurso a instrumentos tais como a entrevista ou a observação, e nem mesmo fez uso da estatística. Sabendo-se que os estudos empíricos acerca da apropriação de bens culturais, realizados por esse autor, primaram pela utilização desses instrumentos, aplicados a um público presente, o recurso à matriz de pensamento bourdiesiana exigiu certa dose de invenção na superação desses contornos teórico-metodológicos;

Segundo: por problematizar especificamente um fenômeno social o qual jamais foi objeto de preocupação desse autor, isto é, a disposição silenciosa do público de pintura, foi preciso estender e aproximar alguns elementos acerca da experiência do público cultivado que se encontram dispersos em sua obra;

Terceiro, por voltar-se sobre uma realidade social bem diversa do contexto cultural europeu, nesse estudo, Fortaleza foi tomada como *um caso particular do possível*. Essa abordagem, por um lado, evitou a simples generalização de um modelo teórico, e por outro, permitiu que a emergência das particularidades encontradas desse o tom do tratamento conferido às possíveis homologias estruturais comuns aos dois contextos – o local e o europeu;

E por último, por representar uma apropriação pouco comum do conceito de *habitus*. Bourdieu enfatiza em vários momentos de sua produção que esse conceito corresponde a esquemas duráveis, mas não imutáveis. Por essa razão, este se diferencia de “hábito”, entendido como a reprodução de uma disposição incorporada. A complexidade do *habitus*, segundo Bourdieu, faz dele

um elemento conceitual de mão dupla: como disposição durável ou campo social incorporado, o *habitus* assume uma tendência à reprodução e permanência; como matriz geradora, ele aponta a possibilidade de subversão e/ou criação de novos comportamentos e valores. O *habitus* silencioso do público de pintura remete-nos exatamente a essa dupla dimensão. Ele representa, nos lugares de exposição da Fortaleza da primeira metade do século XX, essa dupla possibilidade: ele é a um só tempo, imposição de uma atitude-modelo e prática não totalmente controlada pela experiência cultivada.

Tais desafios não se limitaram, porém aos aspectos teóricos desse trabalho. Isto porque a análise do silêncio do público de pintura aqui proposta emerge como um objeto sociológico particularmente denso: por um lado, os sentidos que a disposição silenciosa pode assumir, não são evidentes, mesmo quando se trata de um público presente e bem delimitado; e por outro, estando este público **no passado**, não existindo mais como presença física, seu silêncio se torna quase impenetrável ao trabalho de pesquisa.

Desse modo, esse trabalho exigiu uma dimensão inventiva, não só em termos da elaboração e fundamentação teórica, mas também metodológica, frente ao escasso e heteróclito conjunto representado pelo material empírico de que me servi. Nesse sentido, o olhar minucioso, voltado para o detalhe, a lida *com indícios, com pistas*, assim como a interpretação atenta de imagens, integraram o modo de proceder nessa pesquisa.

Reunido, esse material empírico evocava um **silêncio que vinha do passado**. Mediante uma metodologia tríplice de análise, destaquei três elementos que, a meu ver, incitavam a formação da disposição silenciosa do público, na Fortaleza da primeira metade do século XX: primeiro, por meio da produção do jornalismo cultural busquei evidenciar o papel da crítica de arte como mediador cultural na década de 20; segundo, tratei as transformações internas e estruturais dos lugares de exposição a partir das mostras realizadas no Photo Walter e Club Iracema (década de 20) e no Museu Histórico do Ceará (década de 30); e por último, tomei as transformações que constituíram a densificação crescente característica de obras modernas, a partir da Fortaleza convertida em paisagens pelos pintores cearenses das décadas de 40 e 50.

Esta metodologia triangular de análise influenciou fortemente a estrutura final do trabalho de tese. Dividido em três partes, este estudo discute primeiramente de que modo uma aproximação entre discursos histórico e sociológico pode favorecer a formulação de uma *abordagem sócio-histórica das práticas silenciosas* no campo da arte. Assim, pautei minha compreensão do *habitus* silencioso do público de pintura pelas contribuições teóricas forjadas no domínio da história cultural, esta, especificada em uma história social da linguagem, a qual apontava como prolongamento possível uma história social do silêncio.

Nesse sentido, o material empírico privilegiado na primeira parte da tese refere-se a depoimentos e fotos contidos em uma revista de periodicidade semanal e circulação local – a *Ceará Illustrado*. Produção discursiva exemplar no âmbito do jornalismo cultural, essa publicação foi palco da ação pedagógica, “moderna e civilizadora” do público cearense frente ao contato com diversas formas artísticas, bem como dava lugar à publicação de farta correspondência entre leitores e artigos de crítica de arte.

É nas trocas simbólicas mediadas pela *Ceará Illustrado* que aponto convergências entre as dimensões sociais do visível e do legível como elemento mediador da emergência da postura silenciosa do público de pintura. Tais convergências integram uma experiência cultivada de apropriação de obras picturais que é influenciada pelo contato com o escrito (neste caso, a produção da imprensa local), como forma e conteúdo.

Nesse contexto, deparei-me com um obstáculo em relação à delimitação do meu campo empírico: de vez que o conceito de público parece sempre nos remeter a um aglomerado amorfo e instável, reunido provisoriamente em torno de um objetivo comum (neste caso, ver exposições), como definir aquele que seria o público-objeto do meu trabalho? Como comprovar que o público que comparecia às exposições de pintura havia lido e sido influenciado pela produção da insipiente crítica de arte local? Ou ainda, como lembra o historiador Roger Chartier: como seguir o percurso no qual aquilo que é público em sentido amplo (a produção da crítica de arte veiculada pela *Ceará Illustrado*) se converte em público em sentido delimitado (a audiência presente nas exposições de pintura)?

Foi preciso então abandonar a denominação genérica de “público” ou de “públicos de pintura”, selecionando e delimitando aquele com o qual trabalharia privilegiadamente: o público cultivado, ou seja, aquele que, frequentando exposições de arte, lia e produzia textos veiculados na imprensa local. Ao descrever e/ou analisar publicamente sua experiência estética, tal público específico terminava por apontar sua experiência estética particular como parâmetro de apropriação de bens culturais.

Cruzei assim artigos e fotos de momentos de exposições de arte, veiculados ao longo de dois anos de existência da *Ceará Illustrado*, quais sejam, 1924 e 1925, para enfim analisar duas dentre as mostras que tiveram lugar na Fortaleza de 1925 – as exposições de Ângelo Guido e Dakir Parreiras e a de Vicente Leite e José Rangel.

Na segunda parte da tese, foram os lugares e as situações de exposição de pinturas que emergiram como dispositivos materiais que incitavam a disposição silenciosa do público de pintura em Fortaleza. Partindo das mostras realizadas no Photo Walter, mas também no tradicional Club Iracema e no Museu Histórico do Ceará, busquei reconstituir as transformações internas que

orientaram mudanças na organização dos quadros e na postura do público frente às obras. Ao longo da primeira metade do século XX, foi possível perceber como as obras abandonam um sistema de visualidade transbordante, típico do século XIX, o qual preenchia toda a parede de quadros, do teto quase ao chão, até configurar-se como pausas físicas cada vez maiores, entre um quadro e outro, alinhados quase sempre à altura do olhar dos apreciadores. É este tipo de arranjo que nos é bastante familiar hoje. Ele coloca em relevo cada quadro, exigindo que o apreciador se desloque de uma pintura a outra, estabelecendo com cada obra um encontro pausado e silencioso.

Diante desses elementos, foi preciso aprofundar o recurso a certas categorias com o intuito de formular a seguinte questão: como conferir a essa manifestação silenciosa do público diante de obras pictóricas um tratamento específico da sociologia da arte? A fim de dar resposta a essa indagação, reafirmei a validade de uma perspectiva de análise que enfatizasse não só a positividade, mas também a centralidade do silêncio na compreensão de fenômenos sociais tais como a apropriação de pinturas.

Diferentemente das abordagens que predominam nas Ciências Humanas, para as quais o silêncio equivale à ausência de palavras ou ao silenciamento, nesse estudo, a disposição silenciosa revela-se como mediação essencial de atribuição de sentido. É por meio do silêncio que o público cultivado põe em movimento sua prática de apropriação de pinturas, cuja base reside em uma forte homologia entre, de um lado, a dinâmica visual característica de pinturas cada vez menos representativas e, de outro, o fluxo permanente de sentidos representado pelo silêncio humano.

Nesse estudo, essa concepção positiva de silêncio, ganhou concreticidade mediante um contexto social particular – a Fortaleza da primeira metade do século XX, com seu público cultivado e seus lugares de exposição.

Bom, essa atitude silenciosa como ação não planejada, situa-se no domínio de uma prática social que se elabora no próprio movimento em que se inventam as estruturas que a consolidam como um *habitus*.

Nesse momento do trabalho era preciso relembrar a verdadeira cumplicidade ontológica que marca a ligação de dois conceitos centrais no pensamento bourdiesiano: os conceitos de campo e de *habitus*.

Não há um *habitus* que não se realize em um campo de ação social. Ao contrário, o contexto de formação do *habitus* silencioso do público de pintura aponta um campo social bem delimitado, embora em vias de instituição – o campo artístico local. No âmbito deste, o *habitus* culto denuncia: não somente a *posição* social do público tratado (a elite cultural), mas também *sua disposição* (a familiaridade com as regras tácitas que regulam o silêncio, mediante gestos contidos em situação de exposição), bem como *uma tomada de posição* (os sentidos que o silêncio assumia perante um

público que vivenciava esse espaço como abertura à introspecção).

Bourdieu lembra que uma sintonia quase absoluta entre campo e *habitus* (quando um valor existe duas vezes: nas coisas e nos cérebros), corresponde a um momento particular de desenvolvimento do campo, qual seja, aquele em que as estruturas sociais se encontram plenamente desenvolvidas e a objetividade social do campo exerce uma considerável força impositiva sobre o *habitus*, convertendo-o em campo incorporado.

Porém, o que ocorre com o *habitus* silencioso quando a força impositiva do campo artístico ainda não se encontra plenamente desenvolvida? Sendo esta uma esfera de ação social relativamente autônoma, portadora de valores particulares e de princípios de auto-regulamentação, seus limites e configuração variam de acordo com lutas internas, mas também por sua relação com outros campos.

Assim, nas décadas de 20 e 30, a experiência estética de apropriação de pinturas se reveste de valores ligados à contemplação religiosa para, ao longo das décadas seguintes, distanciar-se destes, afirmando-se como valor eminentemente artístico.

Nesse contexto, o silêncio representa uma via de singularização da experiência estética do público, análoga à singularização pela qual passa o artista-criador, mediante a invenção de uma arte de viver e de um modo de fazer arte que particulariza cada pintor como percurso estilístico único.

No momento em que o Photo Walter sediou os dois primeiros Salões de Pintura, o de 1923 e 1924, a *Ceará Illustrado* deu visibilidade não só a organização física da exposição, mas aos artistas que passaram a assim ser socialmente distinguidos, seja ao posarem solenemente ao lado de suas obras, seja por terem seus rostos estapados em destaque em uma das edições desse *magazine*.

O Museu Histórico do Ceará referenciou, nesse trabalho, as exposições da década de 30. Além de socializar o público de Fortaleza com o hábito de frequência a exposições, a organização visual do acervo do Museu apresentava uma estreita filiação à visualidade abundante e polimorfa de formas precedentes de exposição, seja aquela proporcionada pelas câmaras de maravilhas que exibiam coleções particulares de exotismos, na Europa, seja aquela dos museus europeus e brasileiros de história natural, na segunda metade do século XIX.

Porém, se estes lugares e situações de exposição catalizavam e conferiam visibilidade ao processo de singularização da experiência estética do público de pintura, tal experiência não se restringia a estes lugares. A sutil estruturação de valores e categorias de apreciação estética estende-se não só no tempo, mas ao conjunto do espaço urbano de Fortaleza, mediante uma vivência espaço-temporal moderna que se afirma ao longo da primeira metade do século.

A modernidade urbano industrial presente em uma série de medidas de reordenamento e embelezamento desse espaço ganhou expressão em um modernismo cultural, marcado não só pela

difusão da imagem fotográfica, mas também da imagem cinematográfica. Frente a estas, o domínio da pintura distanciou-se paulatinamente, afirmando seus recursos próprios, seu modo de ver particular, bem como sua forma específica de apropriação de imagens. Assim, o sentido de unicidade da obra, como estilo materializado, fez-se aos poucos acompanhar por uma postura e um ritmo no contato com pinturas, que distancia o universo pictórico, seja daquele da profusão de imagens proporcionada pela fotografia, seja do ritmo acelerado de apreensão de imagens oferecidas pelo cinema.

Na terceira parte da tese, busquei então evidenciar como esse cenário configura-se em um movimento que marca todos os campos de ação social, qual seja, o de uma tendência geral à autonomização.

É, portanto por meio de uma fenomenologia socialmente fundamentada das obras de arte que busco evidenciar como a articulação conceitual do par *habitus*-campo reafirma e subsidia uma perspectiva propriamente sociológica do tratamento das práticas efetivadas no âmbito de fenômenos artísticos não-verbais, tais como a pintura. Plena de desdobramentos teóricos e conseqüências metodológicas, essa articulação permite que se considere o *habitus* artístico característico da produção pictórica cearense nas décadas de 40 e 50, em estreita vinculação com a lógica de apropriação de pinturas que impulsionou o campo da arte local, de sua gênese à crescente autonomização.

Reunidos sob duas entidades – o Centro Cultural de Belas Artes (CCBA), de 1941 a 1944, e a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), de 1944 a 1958, os pintores em Fortaleza expuseram no Salão de Abril. Foram expostos nesse Salão, de 1943 a 1958, retratos, naturezas-mortas e paisagens dentre outros tipos de obras que se distanciaram paulatinamente do parâmetro figurativo tradicional.

A pintura abstrata abandonou não poucas vezes qualquer referência direta ao real por meio de títulos explicativos, ao mesmo tempo em que recorreu à relação entre elementos estruturais da pintura (linha, cor, luz, superfície, volume) como elementos significantes. Essa é uma primeira via pela qual reconstruo a autonomia do campo artístico a partir de um *habitus* de criação moderna, revelado pelas próprias obras.

Uma segunda via pela qual se deu esse processo de autonomização emerge do crescente “diálogo” autoreferenciado que baliza igualmente a produção de pintores modernos. Dentre as formas que assumiu esse diálogo, podemos apontar a cópia didática e uma forma muito particular de apropriação de pinturas, a qual ocorre somente entre pintores – a esta denominei *apropriação-criação*.

Mediada por um estilo definido e pelo contato direto com obras originais, as quais podem ser

nominalmente identificadas, a apropriação-criação revelou-se como prática inventiva difundida no contexto cultural europeu. Em termos locais, a aprendizagem mediada pelo contato visual restrito a reproduções de obras clássicas, condicionou uma produção pictórica marcada de forma mais recorrente pela cópia e por certas apropriações-criações que tiveram por elemento original formas visuais concorrentes, tais como, a fotografia.

Ao empreender uma fenomenologia social dessa produção artística, partindo de sua lógica formal autoreferenciada, fica evidente que o processo de autonomização que ela viabiliza, nela não se encerra. Ao contrário, esse processo só ganha sentido quando o referenciamos socialmente mediante a reconstituição das diversas representações que configuraram os contornos assumidos historicamente pela figura do artista e pelo papel social da arte.

É, portanto no contexto da crescente densificação semântica de obras portadoras dessa lógica compositiva autoreferenciada (a qual valoriza a forma em relação ao conteúdo, fruto do trabalho de criação do artista concebido como *criador incriado*), que o padrão verbal que acompanhava a experiência estética provocada por pinturas figurativas perde sua força e pertinência. Paralelamente, o silêncio desse público deixou de ser aquele da contemplação religiosa, passando a ser aquele de uma apropriação especificamente estética que revela a crescente autonomia simbólica do campo artístico.

A centralidade e a positividade atribuída nesse estudo à prática silenciosa do público de pintura, repousam sobre o conceito de *habitus* silencioso. Este se configura como manifestação do “olhar puro” ou “olhar elaborado” que se encontra inicialmente no pintor e no crítico (Bourdieu, 1996), como segmentos de um público de arte bem particular, o qual valorizava ou manifestava silêncio como via e condição de atribuição de sentido à imagem pictórica. Portanto, o “silêncio”, será abordado, nesse estudo, mais apropriadamente como *disposição silenciosa*, ou ainda como *habitus* silencioso, o qual passou a se constituir como parâmetro de socialização do público cultivado que freqüentava lugares de exposição de pintura.

Nesse contexto, as diversas formas da materialização simbólica desse silêncio convertem-se em índice do processo de autonomização do campo artístico cearense. Por *materialização simbólica do silêncio*, compreendo o conjunto de orientações, discursivas ou práticas, a um “comportamento adequado” dos públicos de pintura, mediante a atuação dos três dispositivos evidenciados neste estudo (o discurso da crítica; a estrutura dos lugares de exposição e a densificação semântica crescente das obras).

Compreender o processo de autonomização como uma tendência histórica geral do campo artístico é, como já foi dito, apenas um primeiro passo na perspectiva da análise sociológica do domínio da pintura assumida nesse estudo. Esta requer, de fato, uma complementação rigorosa e

empírica capaz de evidenciar as *condições sociais de possibilidade* dessa tendência mais geral a partir de um contexto social particular.

Assim, os lugares de exposição de pintura na capital cearense convertem-se em cenário onde a tendência à autonomização do campo artístico manifesta-se como uma “migração do olhar”. Esta traduz metaforicamente uma passagem bastante sutil em momentos de exposição de artes: aquela que vai paulatinamente do predomínio das trocas interpessoais entre apreciadores a relações sociais mediadas pelo encontro silencioso do público cultivado com obras pictóricas.

Para tanto, parto de um pressuposto: o de que o contexto econômico e social oferecido pela Fortaleza da primeira metade do século XX deu lugar a uma formação artística particular, bem como a produções e apropriações de imagens de pintura com características próprias.

Embora a aprendizagem artística seja um elemento condicionante da produção/apropriação de obras plásticas, há poucas referências quer acerca da formação, quer da atividade profissional local de pintores na segunda metade do século XIX. Porém, há registros no que se refere ao aprendizado de José Irineu de Sousa (1850-1925). Em Fortaleza, este teve aulas particulares de desenho artístico com o alemão Johann Brindseil, o qual lecionou também no Liceu do Ceará no período de 1858 a 1869.

Há ainda notícias do trabalho de ensino dos professores Luiz Sá (1845-?) e Antônio Rodrigues (1867-1915).

Luiz Sá foi o primeiro artista a realizar uma exposição individual de quadros em Fortaleza, segundo o historiador Geraldo Nobre. Foi professor de Raimundo Ramos, Antônio Rodrigues, João Paiva, José Maria Brígido, Francisco Macedo, Joaquim Muniz, Bernardo José de Melo, Luiz Sombra, Nogueira de Freitas. Desses discípulos apenas Francisco Macedo... Raimundo Ramos (Ramos Cotôco), Bernardo José de Melo... e Antônio Rodrigues possuem outras referências.⁶

A Antônio Rodrigues (chamado A. Roriz) ligaram-se como alunos: Ramos Cotôco, Paula Barros, Júlio Azevedo, Otacílio de Azevedo, Gérson Faria, Vicente Leite, Carlos Severo, Lucas Nascimento, Clóvis Costa, José Severiano e Milton Rodrigues⁷. Esta geração de artistas foi responsável pela organização das primeiras exposições coletivas de arte em Fortaleza, na década de 20.⁸

Dentre os artistas que obtiveram destaque profissional na primeira metade do século XX, alguns fizeram sua formação fora de Fortaleza. É o caso de Raimundo Cela e Vicente Leite (que

⁶ Fonte: Dicionário das Artes Plásticas do Ceará, publicado por: Oboé Financeira, 2003. (p. 112)

⁷ Em 1917, Mário Dias, Gérson Faria, Vicente Leite, José Rangel, Raimundo Siebra e Simeão, foram para o Rio de Janeiro, subvencionados pelo Governador do Estado, a fim de ingressarem na Escola Nacional de Belas-Artes. Dentre estes só Vicente Leite, então soldado de polícia, conseguiu.

⁸ Na primeira metade do século XX, eram raras as exposições individuais. Dentre os poucos registros encontrados é possível citar a referência à abertura da exposição individual realizada pelo pintor Aurélio de Figueiredo, no Palacete Guarani, sede da Associação Comercial do Ceará, esquina das ruas Barão do Rio Branco com Senador Alencar, em 28 de maio de 1910.

estudaram na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro) e, posteriormente, Antônio Bandeira, Aldemir Martins e outros.

Nesse contexto, a formação autodidata era quase regra entre os pintores cearenses. Não havendo uma instituição local responsável pelo ensino de artes, este permaneceu como o cenário recorrente de formação artística em Fortaleza, mesmo na década de 40.

A inexistência de uma escola de belas-artes e de museus de arte em Fortaleza impõe uma questão: que marcas esse autodidatismo teria deixado na produção artística local, de vez que o aprendizado artístico se fazia coletivamente e a partir do contato apenas com reproduções de obras?

Certamente, as especificidades do processo de autonomização do campo artístico na capital cearense passavam por essa forma de aprendizado, mas também pelo modo como se deu a familiarização de públicos de pintura com o resultado dessa produção artística.

Uma das formas pelas quais ocorreu essa familiarização consiste na frequência a lugares de exposição de obras plásticas. Nestes, a relação estética manifesta pelo movimento visual concentrado diante de obras, é reveladora de uma forma de fruição orientada por categorias de percepção e modos de apropriação que só se elaboraram ao longo de uma lenta construção histórica, empreendida por várias gerações. Assim, se a atitude silenciosa dos públicos de pintura afirmou-se mais completamente ao longo das inúmeras edições do salão de pintura mais tradicional da cidade – o Salão de Abril – durante as décadas de 40 e 50, é na Fortaleza das décadas precedentes que é possível encontrar indícios da gênese desse fenômeno. São então antecedentes históricos significativos: a produção da crítica de arte publicada em periódicos locais e as exposições de pintura realizadas nas décadas de 20 e 30.

Como foi dito anteriormente, a década de 20 assinala a criação do semanário, de circulação local, *Ceará Ilustrado* (1924-1925), periódico que se dedicava principalmente à divulgação de informações acerca da vida cultural na cidade, assumindo o papel pedagógico de orientação dos públicos de arte quanto ao comportamento “civilizado”, “adequado” à apropriação de produções artísticas veiculadas em uma cidade “moderna” como Fortaleza.

Embora abordando assuntos mundanos, tais como vida cultural, arte e política, este *magazine* conviveu com a circulação de outros periódicos locais, dentre os quais não poucos compunham a chamada imprensa católica. Portanto, não causa estranheza o cunho por vezes moralizador dos artigos e o paralelo recorrente entre silêncio ascético, exigido pela contemplação religiosa, e silêncio de admiração estética, vinculado à apropriação de imagens pictóricas.

É nesse contexto, quando “olhar contemplativo” se mescla a “olhar admirativo” e as fronteiras entre campos religioso e artístico se confundem e se fundem não raras vezes, que a *Ceará Ilustrado* assume o papel socializador do hábito de frequência a exposições de pintura. Assim,

receberam destaque nas páginas desse periódico as exposições de Vicente Leite e José Rangel (1924 e 1925); às quatro versões da Exposição Regional de Pintura (1923-26) e a exposição dos pintores Dakir Parreiras e Ângelo Guido (1925).

Os trabalhos de Otacílio Ferreira de Azevedo (Otacílio de Azevedo), Gérson Faria, José Lauro Catunda, Emme Guilherme, Queirós, A. Roriz e Walter Severiano (fotógrafo-pintor e idealizador dessa mostra), compuseram a exposição que ocorreu no salão do Foto Walter, ficando conhecida como *Salon Regional de 24*.

1925 foi o ano no qual três exposições geraram vários artigos nesse mesmo periódico: a terceira edição do Salão Regional de Pintura; a mostra do pintor Vicente Rosal Ferreira Leite (Vicente Leite) e do escultor José Rangel; bem como a dos pintores Dakir Parreiras e Ângelo Guido. As duas últimas ocorreram em uma associação recreativa – o Club Iracema, situado em um prédio conhecido como Palacete Ceará, na Praça do Ferreira, sede recorrente de mostras de pintura nesse período.

Em 1925 e 1926, a imprensa destacou a III e a IV edições da Exposição Regional de Pintura, respectivamente no Club Iracema e no Club Diários. Nesta última, o conjunto de pintores que participaram da mostra restringiu-se a: Queirós, Clóvis Costa, Gérson Faria, Walter Severiano, Catunda e M. Guilherme.

Realizadas as quatro edições do Salão Regional de Pintura, parece ter havido certo arrefecimento da frequência com a qual ocorriam as mostras de pintura, pois, somente em 1937 a imprensa local noticia a *Exposição Preparatória da Pintura Cearense*. Esta foi organizada pelo pintor paraense Valdemar da Costa a convite da Sociedade Cearense de Cultura Artística, entidade dedicada, sobretudo, à música. Participaram desta exposição: Gérson Faria, Pretextato Bezerra (TX), Clidenor Capibaribe (Barrica), Afonso Bruno e Clóvis Costa.

O pintor e memorialista Nilo de Brito Firmeza (o Estrigas) considera que a década de 30 assinala o fim da hegemonia da “velha guarda” de pintores, representada pelo academicismo do trio A. Roriz, Ramos Cotôco e Paula Barros, mas também, por seus seguidores: Gérson Faria, Vicente Leite e Raimundo Cela⁹. Inicia-se assim a chamada *fase renovadora da pintura cearense*, quando novos nomes despontam tanto na forma de “ousadias estilísticas” (inspiradas pela Semana de Arte Moderna de 1922), quanto na manifestação de uma capacidade associativa que reunirá pintores sob ateliês coletivos.

A década de 40 deu lugar a exposições, salões e à formação de duas entidades que

⁹ Tendo iniciado seus estudos em 1910, na Escola Nacional de Belas Artes (RJ), Cela foi aluno de Zeferino da Costa (desenho de modelo-vivo), Eliseu Visconti (pintura) e Batista da Costa. O prêmio de “Viagem ao Exterior” que ele conquistou, no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1917, valeu-lhe cinco anos na Europa, entre França, Itália e Inglaterra.

organizaram a atuação dos pintores em Fortaleza – o Centro Cultural de Belas Artes – CCBA (1941-1944) e a Sociedade Cearense de Artes Plásticas – SCAP (1944-1958).

O CCBA realizou respectivamente em 1941 e 42 o I e o II Salão Cearense de Pintura, no Palácio do Comércio, sendo que em cada mostra foram expostas, como era hábito na época, uma quantidade considerável de trabalhos (em torno de oitenta obras, de cerca de vinte artistas)¹⁰.

1943 foi o ano em que chegou à Fortaleza, Jean-Pierre Chabloz, suíço que participou do I Salão de Abril, promovido pela Secretaria de Arte da União Estadual de Estudantes (UEE). Além de integrar o grupo de pintores que expôs neste salão, realizou a conferência de abertura. Esta o levou a ser convidado a escrever uma crônica semanal no jornal *O Estado*, intitulada *Arte e Cultura*, bem como, a ser contratado como professor do Conservatório de Música.

No I Salão de Abril, participaram com obras: Cela (03), Chabloz (10), João Maria Siqueira (11), Antônio Bandeira (15), Rubens (06), Mário Baratta (05), Aldemir Martins (06), Afonso Bruno (07) e Fonsek (charges contra o “eixo”)¹¹.

No início de 1944, o CCBA, em vias de extinção, organizou como última programação que congregaria pintores, o III Salão Cearense de Pintura. Neste, a homenagem feita a Raimundo Cela, Vicente Leite e Gérson Faria, deixou evidente que o caráter de renovação da pintura cearense consistia mais em uma passagem gradual do que em uma ruptura radical com os “mestres” de um passado próximo.

Este foi o primeiro Salão com premiação. Bandeira levou a medalha de ouro pelo óleo *Cena de Botequim*. Mário Baratta obteve o segundo lugar e João Maria Siqueira recebeu a premiação em desenho. Chabloz trabalhou na organização deste Salão onde expôs obras do primitivo amazonense Francisco da Silva e do piauiense auto-didata Raimundo Feitosa.

A SCAP iniciou suas atividades em 1944 com a exposição *Pintura de Guerra*, mostra patrocinada pela Liga de Defesa Nacional, no prédio da Intendência (última sede do CCBA e primeira da SCAP). O catálogo desta exposição não foi localizado. Sabe-se apenas que Bandeira, Aldemir e Baratta expuseram trabalhos.

Em 1944, Raimundo Cela expôs 28 telas a óleo, sendo três retratos (Benício Santos, uma camponesa francesa e Gérson Faria), na Casa Juvenal Galeno, local conhecido por sediar festivais lítero-musicais.

Em novembro do mesmo ano, ocorreu a instalação da *Exposição Permanente de Artes*

¹⁰ Participaram com obras nestes salões: João Rescala (14 telas), Delfino (09), Afonso Bruno (08), Clóvis Costa (06), Octacílio Colares (06), R. Kampos (04), F. Ávila (04), F. Matos (04), J. Miranda (03), Ribeiro (03), Barbosa Leite (03), L. I. Cordeiro (03), Raimundo Garcia (02), A. Bandeira (02), Rubens Azevedo, Expedito Branco, Mario Baratta, João Siqueira e o escultor Rhollney.

¹¹ Nirez aponta como local do I Salão de Abril a Livraria Comercial, na rua Floriano Peixoto, 523. Porém, em *A fase renovadora da arte cearense*, Estrigas indica outro local: Rua Major Facundo, 430 (um terreno cedido, destinado a estacionamento de carros, ao lado do Excelsior Hotel).

Plásticas do Ceará, a qual compunha um projeto de criação do futuro Museu Cearense de Belas Artes, o qual não se concretizou.

Em 1946, a SCAP retomou a proposta do Salão de Abril, realizando o II Salão com o patrocínio do Clube de Literatura e Arte e da Livraria Aequitas. A abertura ocorreu nos salões do depósito dessa livraria, situada à esquina da Rua Senador Pompeu com travessa Liberato Barroso¹².

O trabalho realizado pela SCAP, ao longo de dezessete edições do Salão de Abril, estendeu-se até 1958, ano de encerramento de suas atividades. Esse período representa um marco extremamente importante no processo de consolidação de estruturas básicas à existência do campo das artes plásticas, em Fortaleza. Esse intervalo de tempo preciso (1946-1958) presta-se bem à análise do processo de consolidação do que até então eram indícios do *habitus* silencioso dos públicos de pintura, a partir de *situações de exposição* concretas.

Assim, retomo a seguir, de forma sintética, alguns elementos que subsidiarão a análise sociológica das diversas edições do Salão de Abril, enquanto este esteve sob a direção da SCAP.

Em 26 de abril de 1947, ocorreu a abertura do III Salão de Abril de Artes Plásticas, patrocinado pela SCAP e grupo CLÃ, no *hall* do Cine Majestic, ao lado da Praça do Ferreira. No ano seguinte, o IV Salão de Abril, ocupou o mesmo local.

O V Salão de Abril, realizado em 1949 pela SCAP, contou com vários patrocínios, tendo lugar no salão nobre do Instituto do Ceará.

A abertura do VI Salão de Abril ocorreu em 01 de abril de 1950, na Rua Major Facundo, 684, prédio de propriedade de Luís Severiano Ribeiro, cedido para a exposição (o catálogo aparece como oferta da perfumaria Eva). Estrearam Sérvulo Esmeraldo, Zenon da Cunha Mendes Barreto (Zenon Barreto) e Goebel Weyne Rodrigues, pintores que representavam “audácias formais” que se anunciavam nesse momento.

Em 05 de abril de 1951, o VII Salão de Abril teve novamente lugar no *hall* do Cine Majestic. Naquele ano Paulo Pamplona (engenheiro), dirigia a SCAP.

1952 foi um ano marcado por eventos: a realização do I Salão dos Novos e do VIII Salão de Abril, no Instituto Brasil-Estados Unidos – IBEU, esquina das ruas Floriano Peixoto com Pedro Pereira, 258. Neste ano a SCAP mudou de sede: dos altos do Bar Americano (esquina das ruas Guilherme Rocha com General Sampaio, Praça José de Alencar), para os altos de um prédio na Rua Floriano Peixoto, entre as ruas Pedro Pereira e Pedro I.

Em 13 de abril de 1953, uniram-se duas festas: a do Dia do Município e a da abertura do IX Salão de Abril, realizado pela SCAP, sob a direção de Nilo de Brito Firmeza, o Estrigas, e

¹² Embora o nome de Raimundo Kampos não conste no catálogo, este pintor é destacado pela imprensa local como primeiro lugar na categoria pintura, com o trabalho *Cabeça de Negra*.

Prefeitura Municipal de Fortaleza, sob a administração de Paulo Cabral de Araújo. O Salão realizou-se no térreo do então novo Edifício Sul América, esquina das ruas Floriano Peixoto com Travessa Pará, de frente para o Abrigo Central da Praça do Ferreira.

Sob a direção de Artur Eduardo Benevides, a SCAP comemorou às 20h de 13 de abril de 1954, a abertura do X Salão de Abril, numa festa conjunta com a Prefeitura Municipal de Fortaleza – a qual comemorava o Dia do Município – contando com as presenças do governador Raul Barbosa e do Prefeito de Fortaleza, Paulo Cabral. Local: salão da Companhia Importadora de Máquinas e Acessórios Irmãos Pinto – a Cimaipinto, na Rua Major Facundo 364/372. A comissão organizadora era composta pelos artistas José Eduardo Ribeiro Pamplona (José Eduardo Pamplona), Nilo de Brito Firmeza (Estrigas), Paulo Pamplona, Hermógenes Gomes da Silva, Raimundo Garcia de Araújo e Murilo Teixeira. José Rangel, companheiro de Vicente Leite nas exposições da década de 20, foi homenageado, sendo convidado a cortar a fita simbólica que deu início ao Salão.

Se em 1955, a SCAP realizou o XI Salão de Abril, nas dependências da Cimaipinto, em 28 de abril de 1956, essa entidade, sob a direção de Zenon Barreto, deu início ao XII Salão de Abril, na sede do Instituto Brasil-Estados Unidos – IBEU, na Rua Pedro Pereira, 258, esquina com Floriano Peixoto.

Em 20 de abril de 1957, a SCAP organizou seu penúltimo Salão. O XIII Salão de Abril consistiu em uma homenagem a Antônio Bandeira, Raimundo Cela e Aldemir Martins.

Já em fase de extinção e sob a direção de João Lázaro Figueiredo (J. Figueiredo, pintor maranhense), a SCAP deu lugar em 23 de abril de 1958, à abertura do XIV Salão de Abril, nas dependências da Reitoria da Universidade Federal do Ceará. Em seguida, sendo despejada da sede que ocupava, a SCAP encerrou suas atividades.

A junção, ainda que breve, de informações sobre os Salões de Abril que foram organizados pela SCAP, possibilita uma visão de conjunto do fenômeno que será objeto da análise sociológica proposta na última parte deste trabalho. A viabilidade da abordagem teórica e metodológica da formação do *habitus* silencioso dos públicos de pintura permanece mais propriamente tratada na segunda e terceira partes dessa introdução.

Corpo Silencioso, Gesto e Fruição de Pintura

Dentre os diversos fatores que condicionam o processo de apropriação de produtos artísticos, destaco aqueles que parecem provir mais diretamente de duas instâncias representativas da visualidade hegemônica no âmbito local das artes plásticas – a de uma cultura urbana do olhar

(fomentada pelas múltiplas experiências visuais proporcionadas pelo espaço urbano de Fortaleza); e a de uma crescente sofisticação dos lugares de exposição de pintura.

Nesse contexto, o sociólogo que se dedica à compreensão de fenômenos de recepção/apropriação cultural, depara-se, via de regra, com a dimensão do não-quantificável presente nos inumeráveis atos de fruição *anônimos, mínimos, extra-artísticos*, realizados segundo uma sintaxe formal que almeja coordenar o deslocamento das possíveis interpretações. (Passeron, 1995)

Ao considerar os dilemas teórico-metodológicos impostos por uma *sociologia da recepção/apropriação de produtos artísticos*, cujo objeto seja obras não-verbais (a imagem de pintura, nesse caso), é preciso delimitar o público analisado nesse estudo como aquele que se circunscreve socialmente no âmbito do segmento cultivado.

Além disso, tal abordagem busca diferenciar-se tanto de uma sociologia voltada ao estudo do consumo cultural, quanto de uma sociologia que tem como base representações de legitimidade frente ao fenômeno artístico.

De modo geral, a primeira, refere-se a categorias gerais de análise as quais têm por objetivo estabelecer funções sociais da arte, associando variações do consumo de objetos artísticos a classes de público. Já a sociologia das representações de legitimidade tem tematizado a validade de princípios que obedecem à lógica interna de análise e interpretação de produtos culturais, mediante procedimentos descritivos utilizados especialmente pela análise literária e a pesquisa histórica. (Passeron, 1995)

Frente aos escassos estudos sociológicos desenvolvidos acerca da apropriação de pintura, uma e outra vias de análise têm demonstrado limitações e impasses. As tipificações do público e as projeções estatísticas proporcionadas pela sociologia do consumo cultural não dão conta da apropriação em ato, a qual abriga, efetiva ou potencialmente, modos diferenciados de utilização de bens simbólicos comuns por um mesmo grupo social – neste caso, um segmento particular do público cultivado, aquele que descreve e difunde sua experiência estética por meio do escrito. Tal interpretação erudita inscreve-se em um “corpo apreciador” constituído na relação criação-obra-fruição.

A sociologia do consumo cultural perde, portanto a dimensão fenomenológica do corpo inventado modernamente, cuja individualidade valorizada dá lugar ao corpo “civilizado”, que se demora, indo de quadro a quadro; que gesticula de forma contida e assume expressões diversas.

Do mesmo modo, a sociologia das representações de legitimidade, valendo-se muitas vezes da continuidade expressiva existente entre obras literárias e julgamento verbal formulado pelo apreciador – *discurso de acompanhamento*, segundo Passeron (1995) – no caso da apropriação da

imagem proporcionada pela pintura, depara-se com um hiato que delinea regimes de produção de sentido diversos. Tais sentidos referem-se à imagem pictórica, de natureza polissêmica, e ao discurso verbal emitido pelo apreciador, especializado ou comum, o qual busca atribuir qualidades ao objeto artístico, mediante uma elaboração discursiva “*de caráter explicativo, inteligível, distinguível, definível e passível de esquematização*”. (Zamboni, 1998: 09)

Passeron (1995) lembra que, para Wittgenstein, é na ordem da interjeição evidenciada pelo comportamento admirado do fruidor (*quando o verbo praticamente assume a forma do gesto*), que reside uma maior aproximação entre “discursos”, assim como, sugere que talvez a forma mais adequada à interpretação de uma pintura seja a produção de uma segunda imagem a partir da “original”.

Porém, o comportamento admirado manifesto pela interjeição diante de pinturas, não permaneceria no âmbito do regime semântico verbal, mesmo que em seu limite, mantendo-se assim o dilema quanto à relação entre regimes de sentido diversos?

E não seria esse “diálogo entre pinturas”, referido por Passeron, um tipo muito particular de apropriação que, tendo-se difundido somente a partir da emergência da arte moderna, permanece restrita a busca estilística permanentemente desenvolvida entre pintores?

O que parece ocorrer de fato é que, sendo dada aos públicos, especializado ou comum, a possibilidade de realizar essa aproximação entre “discursos”, esta parece residir muito mais na ausência de palavras que acompanha o movimento visual do apreciador diante de obras, ou seja, na *disposição silenciosa* desses públicos.

Definido por Orlandi (1997), como fluxo contínuo de sentidos, o silêncio consiste no regime semiótico mais próximo da matriz polissêmica, de caráter “*associativo visual*” a qual caracteriza segundo Zamboni (1998), toda realização plástica. Porém, esse conceito positivo e abrangente de “silêncio” seria passível de objetivação social? Pode assim converter-se em objeto de estudo da Sociologia?

A idéia de *autonomização do campo artístico*, tal como foi proposta por Pierre Bourdieu, converte-se nesse estudo em via de acesso à objetivação do silêncio como objeto de análise sociológica. A efetivação desse processo de autonomização requer a existência de estruturas sociais (as *instâncias de consagração*, tais como o Salão de Abril), mas também, a elaboração de crenças, valores, disposições ou um *habitus* próprio aos públicos de pintura.

Porém, este não é um processo simples, de caráter evolutivo. Embora esta seja uma “tentação epistemológica” relativamente comum no âmbito da pesquisa social (Zumthor, 1993), não é a facilidade de seguir *um fio reto e orgânico* entre origem e fenômeno atual que orienta este estudo. De fato, a complexidade própria das práticas sociais é compatível com o delineamento do

habitus silencioso como norma tácida que orientou a fruição de pinturas ao longo de toda a primeira metade do século XX, desde que este estudo considere os usos que os diversos públicos têm feito dessa norma.

Assim, abordar a gênese de práticas hoje tão evidentes como a disposição silenciosa do público diante de obras plásticas é, por um lado, iniciar-se na compreensão da infinidade de manifestações possíveis que as exposições de arte têm abrigado, ao longo de sua história; por outro, reconhecer a complexidade que constitui este fenômeno; e, por último, reconstituir a filiação social dessas disposições.

Tratarei, portanto, apenas da apropriação de imagens **de pintura**, realizadas sobre suporte dito tradicional (qual seja, tela, papelão e análogos), pois, é nesse momento da história das artes plásticas que a fruição tem como única via de realização o ritmo do movimento visual materializado na obra. Desse modo, o recorte temporal nesse estudo incidirá sobre a primeira metade do século XX, mais especificamente as décadas de 20 a 50, quando se configurou mais plenamente o “olhar puro” manifesto como *habitus* silencioso do público de pintura em Fortaleza.

O Público Real não se Inventa, mas se Recria: dos Desafios Metodológicos Impostos por este Estudo...

Pelo caráter difuso do fenômeno estudado, o presente trabalho almeja reconstituir o processo de formação e desenvolvimento do *habitus* silencioso dos apreciadores de pintura, na Fortaleza da primeira metade do século XX, mediante uma metodologia tríplice de análise. Esta tem por objetivo principal preservar a centralidade do silêncio como elemento norteador desse estudo, sem incorrer na tentação de preenchê-lo ou traduzi-lo, fazendo-o falar e, conseqüentemente, anulando-o.

Para tanto, esta tese será estruturada em três partes articuladas, cada uma delas contendo dois capítulos. Assim, ao longo do *primeiro capítulo*, da **primeira parte**, problematizo a elaboração de uma abordagem sócio-histórica das práticas silenciosas a partir de um percurso conceitual que passa por vertentes da pesquisa histórica, tais como, a história cultural (inglesa e francesa), a história social da linguagem e seu desdobramento como uma possível história social do silêncio.

Tento também nesse primeiro capítulo desenvolver uma concepção positiva das práticas silenciosas, sem ignorar as contribuições da Linguística, da Antropologia, da Estética e da Filosofia da Linguagem, mas investindo em uma perspectiva eminentemente sociológica.

No *segundo capítulo*, o trabalho da incipiente produção da crítica de arte que havia em Fortaleza no início do século XX é evidenciado mediante a produção da *Ceará Ilustrado*, exemplo

de jornalismo cultural publicado na década de 20, o qual deixa transparecer a ligação entre fotógrafos e pintores.

Em relação ao conceito de jornalismo cultural, é preciso lembrar que este se caracteriza ao menos por dois traços distintivos: tal produção jornalística tinha por objetivo orientar o público quanto ao seu processo de apropriação de produtos culturais (quaisquer que sejam). Nesse contexto, o comportamento “adequado” do público encontra-se em correspondência com as idéias de civilização e modernidade; ao mesmo tempo em que essa espécie de jornalismo supunha uma troca intensa com o público, o qual participava da elaboração do jornal, expressando sua opinião acerca de assuntos polêmicos, contribuindo diretamente mediante artigos ou ainda participando de concursos organizados pela imprensa escrita.

Segundo Pallares-Burke (1995), o estudo de periódicos, constitui-se em *via privilegiada de acesso ao pensamento coletivo de uma época*. À análise do elemento verbal veiculado pelo discurso jornalístico acerca das práticas culturais, esse estudo intenta acrescentar ainda a análise das composições entre textos e imagens como elemento condicionante da apreensão dos conteúdos veiculados.

A análise dos artigos e publicidade veiculados pela *Ceará Illustrado* será feita enfatizando dois acontecimentos artísticos da cidade: a Exposição de Pintura e Escultura de Vicente Leite e José Rangel e a Exposição de Pinturas de Dakir Parreiras e Ângelo Guido, tendo ainda como pano de fundo, as quatro edições do Salão Regional de Pintura (1923-1926).

Passeron (1995), partindo de uma perspectiva empírica, e potencialmente quantitativa de análise, afirma que, no processo de apropriação de pinturas, o público concreto não se inventa... Certamente não é possível 'inventar' o silêncio de um público que está no passado. No entanto, ao sociólogo resta o esforço de tentar recriá-lo simbolicamente, por meio de uma sólida estrutura conceitual e metodológica que enseje a aproximação o mais efetiva possível desse fenômeno.

A **parte dois** centra-se sobre a transformação interna dos lugares de exposição como elemento que integra o processo de *autonomização do campo artístico* no domínio da pintura, tomado o conceito de campo como *um espaço de posições e um conjunto de trajetórias, que conjuntamente determinam algumas das relações entre pessoas e algumas das oportunidades acessíveis a elas*. (Bourdieu, 1996)

Assim, no *capítulo I* preciso o conceito e o recorte do público que constitui o objeto de estudo deste trabalho, qual seja o público cultivado – aquele que lê jornais e vê exposições, descreve e por vezes publica sua experiência estética.

Nesse capítulo, também problematizo a ligação entre transformações do espaço urbano de Fortaleza e os lugares de exposição de pintura. Estes evidenciam, de maneira densa, como a

experiência espaço-temporal do apreciador diante de obras vincula-se a mudanças mais amplas, da organização social e do espaço urbano.

Assim, analisarei as exposições organizadas pela SCAP nas décadas de 40 e 50 (no âmbito destas, basicamente as várias edições do Salão de Abril – de 46 a 58). Estas serão estudadas tomando como pontos de apoio: o par SCAP/CLÃ; o par SCAP/comércio local; bem como, os momentos das exposições. A análise destes exige que o conceito de corpo e o estudo dos gestos do público se façam a partir do uso da fotografia como instrumento metodológico para o sociólogo.

Ainda na **segunda parte**, *capítulo II*, analiso as exposições de arte da década de 20 frente aos salões de pintura realizados nas décadas de 40 e 50, como materialização espaço-temporal do *habitus* silencioso dos públicos de pintura.

Se na primeira parte, a coleta de dados foi realizada junto a bibliotecas públicas de Fortaleza, a partir do acervo de jornais e revistas da época estudada, a segunda contou com acervos iconográficos particulares em Fortaleza e entrevistas semi-abertas com profissionais da área da pintura, os quais possibilitaram essa recomposição de época.

Segundo Silva Filho (2001), ao admitir o recurso a imagens como instrumento metodológico interpretativo de realidades histórico-sociais, o pesquisador assume como premissa “... *um olhar urbano assentado em montagens...*”. Este engendra uma interpretação possível a partir do permanente “... *jogo entre proximidade e distância*”, o qual revela o próprio pesquisador como alguém que, sem deixar de “pertencer” à realidade analisada, busca apropriar-se dela.

Ainda sobre a utilização do recurso fotográfico no âmbito da pesquisa em Ciências Humanas: esses registros não podem ser tomados em sua acepção comum (como instantâneos da realidade). Toda fotografia é sempre uma interpretação (mais ou menos aproximada do real).

Ademais, diante do poder da câmera, os comportamentos do público em situação de exposição pode muitas vezes desfazer-se de sua espontaneidade. Penso ser possível contornar essas dificuldades considerando não só o que transparece como preocupação central do fotógrafo (as pessoas, seus corpos e gestos), mas também o secundário, o “resto” da fotografia (a organização interna dos lugares de exposição).

Por fim, a análise do acervo iconográfico de exposições de pintura, bem como do planejamento arquitetônico de lugares de exposição de arte da cidade, devem centrar-se, sobretudo no planejamento da organização das obras no que concerne ao preenchimento desses lugares.

Na **parte III**, a chamada pintura moderna assume o papel de dispositivo simbólico que condiciona a disposição silenciosa desse público. Desse modo, no *capítulo I*, busco explicitar o potencial esclarecedor da Teoria Geral dos Campos, tal como foi formulada por Pierre Bourdieu, em relação à formação do *habitus* silencioso dos públicos de pintura.

Sobre o conceito de *habitus*, Bourdieu (1992: 25) afirma: podemos dizer que *habitus* é um mecanismo socialmente estruturado e estruturante, o qual opera a partir do interior dos agentes. Como um princípio gerador de estratégias, produzido pela interiorização de estruturas externas, é uma reação às solicitações do campo.

É por meio da articulação entre os conceitos de campo e *habitus*, os quais não 'funcionam' separadamente, que Bourdieu realiza a ligação entre modelos teóricos que, embora diversos, não se excluem: o estruturalismo e a fenomenologia.

No âmbito dessa formulação teórica, é a vinculação entre esses conceitos que confere ao conceito de *habitus* o estatuto de “chave conceitual” do diálogo entre os dois modelos de análise anteriormente citados. Portanto, será mediante uma fenomenologia social das obras que tal articulação será posta em movimento no *II capítulo*.

Assim, é neste *último capítulo*, que emerge a análise da produção pictórica moderna em sua particularidade local. Nesse contexto, a presença da apropriação de pintura por pintores (apropriação-criação) e a produção do gênero paisagem, são menos elementos originais do que o modo como se materializa a permanente ligação dos pintores com a realidade local. Tal ligação densifica-se semanticamente a partir da década de 30, com a chamada *fase renovadora da pintura cearense* (Estrigas). Essa densificação crescente, tanto quanto o discurso da crítica de arte e as transformações dos lugares de exposição de pintura na cidade, incitam o público cultivado a assumir o olhar concentrado e a postura silenciosa diante de cada obra.

PARTE I

CAPÍTULO I

CONTRIBUIÇÕES A UMA ABORDAGEM SÓCIO-HISTÓRICA DAS PRÁTICAS SILENCIOSAS

Se a Sociologia e a História convergiram progressivamente, a partir da década de 50, para estudos de orientação sócio-histórica, isto se deu, segundo Hunt (2001), devido à influência de dois paradigmas dominantes no campo da pesquisa histórica: o marxismo, por um lado, e a escola dos *Annales*, por outro.

Sob os auspícios da escola dos *Annales* assistimos a uma considerável diversificação de temáticas, abordagens e recursos metodológicos no âmbito das pesquisas realizadas no domínio do conhecimento histórico. Assim, ainda que seja difícil a tarefa de circunscrever o “paradigma” dos *Annales*, é possível afirmar seguramente que este, como o marxista, propiciou o desenvolvimento de uma oposição à abordagem histórica tradicional, vinculada ao paradigma rankeano.

Com essa inspiração, os historiadores das décadas de 1960 e 1970 abandonaram os mais tradicionais relatos históricos de líderes políticos e instituições políticas e direcionaram seus interesses para as investigações da composição social e da vida cotidiana de operários, criados, mulheres, grupos étnicos e congêneres. (Hunt, 2001: 02)

Porém, a década de 70 assistiu a novas configurações dos estudos históricos, pois, os mesmos modelos de explicação que subsidiaram a emergência dessa vertente conhecida como *história social* converteram-se, no momento seguinte, em uma crítica radical aos seus pressupostos fundamentais, assumindo um interesse cada vez maior pela *história da cultura*.

A quarta geração de historiadores dos *Annales* dedicou-se, sobretudo ao estudo das chamadas *mentalités*. Sob essa denominação de contornos incertos abrigavam-se incontáveis possibilidades temáticas regidas por uma ênfase teórica básica voltada “*mais pelo coletivo e inconsciente do que pelo individual e intencional, mais pela encarnação social das idéias do que pela produção intelectual dos grandes pensadores*”. (Pallares-Burke, 1995: 12)

Nesse contexto, a produção ímpar dos historiadores Chartier e Revel, distanciou-se dos paradoxos da interpretação marxista – posto que esta pretendia enfatizar *mediações culturais e morais* sem abandonar a perspectiva da supremacia das determinações econômicas – ao afirmar que

as estruturas mentais que caracterizam a experiência de uma época não mantêm com seus condicionantes materiais uma relação de dependência.

Para os historiadores da quarta geração dos *Annales*: “As relações econômicas e sociais não são anteriores às culturais, nem as determinam; elas próprias são campos de prática e produção cultural – o que não pode ser dedutivamente explicado por referência a uma dimensão extracultural da experiência”. (Pallares-Burke, 1995: 09)

A contribuição teórica de Chartier e Revel ultrapassou a compreensão forjada pela história das *mentalités*, representativa de um novo conjunto de temas para a pesquisa, questionando, sobretudo, objetivos e métodos da história em geral.

Chartier criticou particularmente a natureza etnográfica que passou a caracterizar a nova história cultural. Se a decifração do significado tem sido assumida como tarefa fundamental dessa vertente da pesquisa histórica, as estratégias interpretativas geertzianas que materializam essa busca tendem, segundo Chartier, a anular as diferenças na apropriação das formas culturais.

Ao enfatizar as desigualdades na apropriação de materiais ou práticas culturais comuns, Chartier aproxima-se do modelo bourdieusiano o qual busca desvelar a lógica específica dos bens culturais. Porém, essa identificação em termos teóricos globais dá lugar a uma proposta de análise menos apegada à perspectiva quantitativa do que aquela forjada pela história cultural francesa, cujos estudos têm abordado antes a distribuição social desigual de bens culturais, do que o contraste entre modos diferenciados de utilização de bens simbólicos comuns por um mesmo grupo social.

Voltando-se especificamente para as práticas de apropriação do impresso, Chartier propõe um “enfoque da relação triangular entre o texto do modo como é concebido pelo autor, impresso pelo editor e lido (ou ouvido) pelo leitor”. (Hunt, 2001: 19)

Esse contexto de reflexão possibilitado pela emergência da história das mentalidades (de matriz francesa), pela história cultural (inglesa), e por variações destas como a história social das idéias, deu lugar, nos últimos anos, ao desenvolvimento de uma área relativamente nova de pesquisa histórica que pode ser descrita como *história social da linguagem*, *história social do falar* ou *história social da comunicação*.

Segundo Burke (1995), por dois motivos básicos o estudo da linguagem tornou-se uma exigência para as novas abordagens da pesquisa histórica: “*Em primeiro lugar, por reconhecerem tal estudo como um fim em si mesmo, a linguagem sendo vista como uma instituição social, como uma parte da cultura e da vida cotidiana. Em segundo, por ser esse estudo um meio para a melhor compreensão das fontes orais e escritas pela via da consciência de suas convenções lingüísticas...*” (p. 10)

Embora não seja nova a idéia de que a linguagem possui uma história, o que prevaleceu a

partir do século XIX foi uma história da linguagem que carecia de uma dimensão social.

“.. esses pesquisadores do século XIX pensavam a língua como um organismo que ‘cresce’ ou ‘evolui’ por meio de estágios definidos e que expressa os valores ou o ‘espírito’ da nação que a fala. As preocupações deles eram nacionais – ou mesmo nacionalistas – e não sociais. Eles estudavam a história interna das línguas, a história de sua estrutura, mas negligenciavam aquilo que tem sido chamado de ‘sua história externa’, ou, em outras palavras, a história de seu uso. (idem, p. 11)

Embora o interesse pelas variedades da mesma língua falada por grupos sociais diferentes somente tenha se afirmado como disciplina (a sociolinguística) no final da década de 50, é possível encontrar antecedentes dessa formulação científica em considerações acerca do significado social das diferenças na fala. Estas se encontram presentes nas peças de Shakespeare e Molière (século XVII), Goldoni (século XVIII), bem como, nos romances de Tolstoi, Austen e Eliot, no século XIX. (Burke, 1995)

Segundo Burke (1995), essa consciência difusa acerca dos significados sociais dos estilos de falar deu lugar a pesquisas pioneiras como as de Veblen, Bakhtin, Mauthner, Whorf e Meillet, voltadas para a relação entre linguagem, pensamento e sociedade, a partir do final do século XIX. Este foi ainda tema de trabalhos do historiador Lucien Febvre, de Marc Bloch e de outros.

A etapa de pesquisa sistemática somente foi alcançada no final da década de 50 e início dos anos 60. Essa “guinada lingüística” presente na pesquisa histórica traduz-se em aspectos da linguagem e da comunicação tratados por diferentes abordagens.

Burke acha-se imbuído da tarefa de construir, a partir de fontes da história do falar, estudos históricos que tenham como preocupação principal uma *etnografia histórica da fala*. Para ele os historiadores têm a ganhar do contato com essa produção etnográfica da fala “*uma consciência aguçada sobre ‘quem fala qual língua para quem e quando’ (Fishman)*”, bem como, a consciência de que as formas de comunicação, longe de serem portadoras neutras de informação, trazem consigo suas próprias mensagens.

Aos historiadores sociais da linguagem falta integrar ao seu trabalho quatro idéias básicas empregadas pelos sociolinguistas, etnógrafos da fala e sociólogos, tais como Pierre Bourdieu: “*1 – grupos sociais diferentes usam variedades diferentes de língua; 2 – Os mesmos indivíduos empregam variedades diferentes de língua em situações diferentes; 3 – A língua reflete a sociedade ou a cultura na qual é usada; 4 – A língua molda a sociedade na qual é usada*”. (Burke, 1995: 18/19)

Estas reflexões constituem, na verdade, o ponto de partida adotado neste estudo ao

desembocar em seu oposto complementar, qual seja, a perspectiva de uma *história social do silêncio*, capaz de subsidiar a construção de uma *abordagem sócio-histórica das práticas silenciosas*.

Para tanto, é imprescindível forjar uma concepção positiva do silêncio – não como ausência de fala – mas, algo próximo da afirmação de Peter Burke: “*manter silêncio é em si um ato de comunicação.*” (1995: 162)

Orlandi (1997) aprofunda tal perspectiva, pois, não aborda o silêncio como *comunicação*, linguagem ou discurso, mas como uma esfera de significação. Porém, suas elaborações teóricas, realizadas no campo da lingüística, portam um teor de abstração que, somente mediante um processo de conversão ao campo do conhecimento situado, tal como é aquele elaborado pela Sociologia e pela História, tornam-se efetivas nesse estudo.

O silêncio assume, de fato, a centralidade nas reflexões desenvolvidas por esta autora. Para Orlandi (1997), o ato de falar aparece então como uma tentativa de disciplinarização do significar, como um “*projeto de sedentarização do sentido*”. Se no silêncio, o sentido atribuído pelo sujeito ao mundo move-se incessantemente, a linguagem (o verbo) tende a estabilizar esse movimento. (p. 29)

Ora, as palavras, assim como os silêncios, assumem funções múltiplas em campos e ocasiões sociais diferentes. É preciso então considerar que o silêncio na arte apresenta especificidades que o particularizam em relação, por exemplo, ao silêncio na política ou na religião.

Em relação a variedades que as práticas silenciosas podem assumir, Burke lembra que o silêncio, acompanhado pelos gestos adequados ou por expressões faciais, pode assumir inúmeras conotações. Assim, “*o significado do silêncio varia... (1) de acordo com a ocasião em que o silêncio ocorre, (2) de acordo com a pessoa que está em silêncio e também (3) de acordo com o ‘público’... O momento e o lugar também são importantes – o ‘silêncio localista’ dos templos e bibliotecas, por exemplo.*” (1995:163)

Há ainda exemplos de silêncios que traduzem respeito, submissão, medo ou cumplicidade; de silêncios que emergem em situações de conflito ou ambigüidade (vingança), ou como uma forma de administração de conflitos.

O aspecto que o silêncio assume no domínio religioso inspirou o primeiro estudo acadêmico sobre esse tema (“O silêncio sagrado”, de Gustav Mensching, em 1926). Este estudo sugere que o silêncio é “*um dos elementos essenciais em todas as religiões*”, embora também no campo religioso seja preciso distinguir variedades dessa prática. (Burke, 1995)

Acerca do silêncio como elemento que concentra, justapondo as dimensões artística e religiosa, Bourdieu (2003) alude aos museus de arte europeus como lugares estruturados segundo uma “*representação mística da experiência estética... (a qual) exige do espaço e dos instrumentos*

do culto artístico... colocar os fiéis em estado de receber a graça.” Assim, o museu, como lugar de exposição por excelência, passou modernamente a ser concebido como verdadeiro “*estímulo à ascese que conduz à visão beatífica*” da arte. Nesse sentido, é por demais ilustrativo o texto do *Avant-projet de programme pour le musée du XXe siècle* (mimeo, p. 5), citado por esse autor: “*Apesar de ser bom que uma certa agitação venha bater à porta do museu, o visitante, mal a transpõe, deve encontrar o elemento sem o qual não poderá ocorrer o encontro profundo com a obra plástica: o silêncio.*” (p. 17/18)

É necessário então precisar o foco assumido neste estudo. Este é definido a partir de uma sociologia da apropriação de produtos artísticos não-verbais – e é este o caso da prática de apropriação silenciosa da imagem de pintura. Porém, esta elaboração exige ainda que se diga sobre o que esta abordagem não recairá.

Em seu estudo, Burke descarta a possibilidade de abordar a opção (cultural) deliberada de não falar, bem como o implícito e o não-dito (o silêncio esperado). Ele divide o não-dito entre: 1) aquilo que é tido como o “conhecimento silencioso” de habilidades físicas que não podem ser facilmente expressas em palavras; e 2) tópicos que são tabu. Ele ainda exclui: o silêncio “literário” ou estético (nas artes, o hermetismo do “suicídio retórico do silêncio”)¹³, as opções individuais e os “acordos públicos” (Goffman), como silêncios “institucionalmente determinados” ou “determinados por grupo”.

Embora a prática da apropriação silenciosa da imagem de pintura possa semelhar a dimensão do não-dito, descrito como “*o conhecimento silencioso de habilidades físicas que não podem ser facilmente expressas em palavras*”, a esta ultrapassa, posto que, embora envolva a dimensão física, a esta não se reduz, exigindo dimensões tais como a dos afetos e a do conhecimento.

Neste estudo, mais que um “*indicador de interesse ou prazer artístico*” (Passeron, 1995), o silêncio é tomado como um elemento fundante no processo de apreciação estética de pinturas. É mediante a fusão de duas matrizes de sentido, idênticas em sua fluidez – a da disposição silenciosa e a da imagem – que o apreciador de pinturas realiza a atribuição do sentido ou o “*jogo de linguagem*” (Wittgenstein) que, de certo modo, esse tipo de imagem encerra.

Se é certo que o ser humano constitui-se em sua relação com o simbólico, para Orlandi (1997) não há uma sobreposição necessária entre simbolização da realidade por meio da linguagem (verbal e não-verbal) e significação, assim como não deve haver uma redução de toda matéria significativa à linguagem verbal.

¹³ Para uma melhor compreensão desta dimensão assumida pelo silêncio ver SONTAG, Susan. A Estética do Silêncio. In *A vontade radical – estilos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Ocorre que a civilização ocidental deve em parte seu caráter essencialmente verbal, configurado como primazia da palavra, ou ainda daquilo que pode ser falado e comunicado por meio da articulação verbal do discurso, à herança cultural greco-judaica assumida e difundida pelo cristianismo.

Nesse sentido, a sensibilidade gerada pelo mundo clássico e cristão circunscreveu suas representações da realidade – a literatura, a filosofia, a teologia, o direito, as artes, a história – nos limites não apenas do discurso racional, mas de uma racionalidade muito particular que é a *racionalidade do discurso*. Nesse contexto, outras formas de racionalidade – como a da dimensão estética – viram reduzidas suas potencialidades de evidenciar a totalidade da experiência humana, os registros de seu passado, sua condição presente e expectativas futuras. Este papel foi assumido de modo triunfante pela ciência moderna a partir do Iluminismo.

Segundo Steiner (1988), embora vivamos imersos em atos de discurso, não devemos pressupor que a matriz verbal seja a única em que o pensamento e a vida interior são concebíveis. *“Existem modalidades de realidade intelectual e sensoria baseadas, não na linguagem, mas em outras energias comunicativas, tais como o ícone ou a nota musical. E existem realidades do espírito enraizadas no silêncio.”* (p. 30)

Assim, é a essa tradição racionalista, conformada pelo verbo, que Orlandi atribui o desejo ocidental de disciplinar e controlar os sentidos da existência por meio do uso da linguagem.

Assim, é no contexto da proliferação de todo um conjunto de reflexões que relacionam linguagem/pensamento e linguagem/mundo, que o Homem ocidental tenta apagar as marcas da existência de uma das mediações que lhe são básicas (em termos de autoconhecimento e afirmação como individualidade) – sua relação fundamental com o silêncio. Historicamente, este parece ter ocupado um lugar subalterno no âmbito da cultura ocidental, inclusive no campo da pesquisa sociológica. Porém, é forçoso admitir, *quando estamos em silêncio não existe o vazio, mas o movimento que dá forma ao “pensamento”, a introspecção, a contemplação.* (Orlandi, 1997)

Ocorre que esse “império do verbal”, o qual busca traduzir o silêncio em palavras, tem estado cego para a especificidade da disposição silenciosa presente na experiência estética, pois, esta não é linguagem, mas *potência significativa que se realiza no ato de fruição*. Assim, *“sendo a relação do homem com o sentido uma relação necessária, o significar não tem exterior; no entanto, se concebemos o silêncio tal como estamos propondo, a linguagem tem.”* (Orlandi, 1997: 32)

A fim de se pensar o silêncio sem cair na tentação de pretender convertê-lo em palavras é preciso considerar que há situações nas quais não só o silêncio não deve ser entendido como falta, mas também, a linguagem pode aparecer como um excesso no qual as palavras tentam domesticar a

significação.

Partindo de considerações contidas nas *Lições sobre a estética*, de Wittgenstein, Passeron (1995) afirma que a apreciação estética não pertence à ordem de enunciados predicativos ou de ‘julgamentos’ estéticos do tipo ‘isto é belo’, mas é na ordem da interjeição, quando *a palavra é empregada quase como um gesto*, que ocorre uma maior possibilidade de tradução do que seja a experiência estética.

Por um lado, penso que esta reflexão ainda se mantém sob o jugo do verbo, pois, ela invoca a presença da *palavra*, mesmo que esta seja *quase um gesto*. Por outro lado, ela afirma a palavra como excesso no âmbito da apreciação estética da imagem, ao mesmo tempo em que tangencia a questão da gestualidade como forma de expressão dessa experiência. Ora, se o gesto não se constitui como discurso, todavia ele significa mais claramente do que o silêncio. Assim, é correto afirmar que ele mantém uma relação de proximidade com a fala, tanto quanto é possível dizer que ele pode ser entendido como um prolongamento da postura silenciosa do apreciador de arte.

Resta uma questão: ao atribuir um sentido ao silêncio (e ao gesto) no âmbito da experiência estética – *indicador de interesse e prazer artístico* – este estudo não estaria realizando um projeto ao qual se negara de princípio, qual seja, *'traduzir' o silêncio em palavras, dizendo o que ele significa?*

Ora, esta afirmação, ao mesmo tempo em que revela a dimensão visível do silêncio situado do apreciador diante de obras, aponta o que nele não está disponível à observação do pesquisador, ou seja, o modo como essa disposição silenciosa “funciona”, a dinâmica íntima de elementos implicados na relação não-verbal que se estabelece entre apreciador e obra.

A opacidade desta dimensão de significação do silêncio diante da imagem constitui-se como um particular movimento perpétuo de sentidos, regido por uma ordem prática, uma lógica não-consciente, a qual se configura a cada encontro, no mínimo, entre expectativas e habilidades de um público concreto, de um lado, e obras nominalmente identificáveis, de outro.

Tais considerações apontam os limites de recursos metodológicos tradicionalmente empregados nas Ciências Sociais, tais como a entrevista (a palavra ou o *discurso de acompanhamento* da experiência estética aparece como excesso) e a observação (o caráter não transparente do comportamento silencioso). Do mesmo modo, emergem desafios empíricos relativos ao processo de reconstrução do sentido do silêncio, o qual marca uma experiência estética que não está no presente, mas no passado.

É preciso então criar caminhos arduos que forneçam acesso ao objeto de estudo proposto. Apoiar-se sobre uma possível confluência entre uma história social das idéias e a “porta dos fundos” de uma história social da linguagem, qual seja, seu *oposto complementar*, uma *história*

social do silêncio, parece-me uma boa articulação para erigir inicialmente aquilo que denominei *uma abordagem sócio-histórica das práticas* silenciosas no domínio da arte. Esta deve dar conta do modo como a concepção de disposição silenciosa, como comportamento adequado aos lugares de exposição, foi difundida e corporificada pelos públicos que freqüentavam mostras de arte na Fortaleza das décadas de 40 e 50.

Assim, recorrerei à imprensa local, sobretudo ao chamado jornalismo cultural realizado pelo *magazine* semanal *Ceará Ilustrado* para, mediante um recuo histórico à década de 20, retomar indícios da prática silenciosa desse público de pintura, via imprensa. Creio que, deste modo, haverá condições mais propícias para perceber como o público de pintura se manifestaria nas décadas seguintes, a partir da análise dos momentos de apropriação em ato realizadas nos Salões e exposições organizados pela Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), de 1946 a 1958.

Ao tratar um exemplo de jornalismo cultural na Europa do século XVIII – o periódico inglês *The Spectator* – Pallares-Burke (1995) lembra que este tinha o papel “*mais de formação do que de informação*”, sendo esta uma “*forma intermediária entre o jornal e o livro*” que pela dinâmica de interação com o público leitor, delineou-se como manifestação do pensamento coletivo da época.

É preciso considerar, lembra Chartier (1993), que o contexto europeu do final do século XVII e início do século XVIII, dá lugar ao desenvolvimento de dispositivos de controle (tais como a censura e o mecenato) os quais condicionam a emergência de uma esfera pública literária, fundamental à configuração da competência própria ao julgamento e à crítica literária (e de arte).

Eis os traços que Habermas atribui à esfera pública literária: a igualdade no exercício da crítica independentemente da condição social; o livre exercício da crítica no interior da esfera literária independentemente dos julgamentos da corte e da Academia; e a referência a um público em nome do qual falam aqueles que produzem julgamentos críticos. (Chartier, Roger. *Pouvoir(s) et Culture(s)*. Lyon: Cahiers de Recherche n° 11, 1993)

Os elementos concretos mediante os quais se manifestava essa faculdade de julgar referem-se aos Salões literários (e de pintura), mas também à proliferação e aperfeiçoamento de periódicos publicados ao longo de todo o século XVIII. Ao considerarmos o espaço concreto da página impressa, este revela como

... o periódico se transforma... tornando-se o lugar em que se publicam extratos, mas sobretudo artigos críticos... (Assim), o periódico é um instrumento central na constituição desse mercado de julgamentos fundado sobre a confrontação de opiniões. Ele inventa formas que dão lugar a um mercado de julgamentos... É certamente um dos maiores

Do mesmo modo, o Salão, no sentido do salão da Academia de Pintura, é também uma das instituições que encarna essa *prática da confrontação de opiniões, a qual caracteriza tal mercado de julgamentos*. Sendo, ao mesmo tempo, uma instituição que produz o discurso crítico, é devido à existência dos Salões de Pintura que temos acesso a um conjunto de produções impressas que se confrontavam por meio de periódicos, libelos e panfletos. (Chartier, 1993: 32)

É a esse alargamento da esfera social de julgamentos que se deve, de certa forma, a emergência da crítica de arte, configurada, sobretudo na segunda metade do século XVIII. Para tanto, são exemplares os oito ensaios intitulados *Salon*, os quais Diderot redige e publica entre 1759 e 1781. Estes “*correspondem às exposições bianuais que a Academia dedica aos pintores e escultores contemporâneos. Com justa razão, a posteridade vê em Diderot o fundador de um gênero literário novo, a crítica de arte em sua forma moderna.*” (Jimenez, 1999: 107)

No entanto, mais do que a emergência de um novo gênero literário, o que se presencia então é *a institucionalização do amador esclarecido como profissional encarregado de julgar a qualidade de obras de arte*, com uma ênfase particular que recai sobre a função pedagógica que esta desempenha.

Consiste ela (a função pedagógica) em instruir o profano, em dar a cada um uma parte do privilégio reservado anteriormente aos letrados, aos aristocratas, aos ricos burgueses e aos próprios artistas... O que é criado (de fato)... é um espaço público correspondente a uma ampliação da audiência. (idem, p. 108)

Diderot precisa claramente a distância que separa as funções da crítica e da obra de arte: “O julgamento e a avaliação definem as condições da experiência estética: devem eles provocar, suscitar reações no leitor, assim como a pintura deve tocar, surpreender, indignar, fazer estremecer, chorar, fremir...” (Jimenez, 1999: 108)

Esta mesma função pedagógica, que instrui ao mesmo tempo em que influencia moralmente, encontramos-la exercida na capital cearense da década de 20, pela *Ceará Ilustrado*. Sua tarefa, mediada pela ação de seus colaboradores, era educar a sociedade fortalezense, orientando o público em sua relação com a política, o comércio e os produtos artísticos.

A criação desse novo tipo de jornalismo cultural... marca o momento em que o público se descobre como ativo participante da cultura... O jornalista-educador aparece aqui como porta-voz e intérprete de um público que, em princípio, é seu colaborador... A esse texto periódico era (atribuído)... o poder de corrigir modos de pensar e de agir

viciosos, faltosos ou inapropriados e de redirigi-los para os caminhos da razão e da civilidade... (Pallares-Burke, 1995: 17)

Este tipo de periódico, e aqui se considere a adequação da *Ceará Illustrado* a esse perfil, seguiam um estilo por vezes leve e literário, por vezes mais 'pesado' e moralizador, o qual alimentava um relacionamento coloquial e, de certo modo, íntimo, entre o material impresso e seus leitores-colaboradores. Estes se sentiam como parte da tarefa pedagógica encampada pela imprensa, mediante a publicação da intensa troca de correspondências que se estabelecia entre editores e leitores, e entre leitores, os quais travavam verdadeiros *duelos jornalísticos*.

Destaco como elemento de visibilidade dessa ligação mantida entre público leitor e material impresso, a vasta correspondência publicada em 1925, na *Ceará Illustrado*, por ocasião de duas exposições de arte que ocorreram na cidade: a *Exposição de Pintura e Escultura* de Vicente Leite e José Rangel, e a *Exposição de Pinturas* de Ângelo Guido e Dakir Parreiras.

Embora 1925 fosse o ano do 3º *Salão Regional de Pintura*, evento anual que contou com pelo menos mais uma edição, este mereceu apenas um destaque na parte inferior esquerda de uma das páginas centrais do periódico. Ao passo que as duas exposições acima citadas converteram a *Ceará Illustrado* em palco de um diálogo intenso entre leitores e colaboradores assíduos deste periódico. Vejamos a seguir o artigo de Suzana Guimarães, assídua colaboradora deste jornal, acerca da exposição de Vicente Leite.

'Luar'...

Fitando 'Curva de estrada', muitas vezes phantasiei, julgando-a a estrada percorrida pelo Artista mas que alem da curva espera-o a Gloria!

Quantas vezes olhando aquelle trecho do nosso mar e do nosso céu, ressaltando também o telhado de um armazém, fiquei a pensar no orgulho do velho telhado, se podesse se manifestar, por ter merecido que o seu pincel o copiasse!

E, não sei porque, antevi nas faces rosadas daquella cabeça de velho que Vicente Leite denominou 'Recordando', naquelles olhos expressivos, onde bóia a sombra de uma lagrima, uma recordação muito doce de um romance da mocidade, uma historia análoga a do Cardeal Gonzaga...

E 'Fim de romance'...? Permitti que vos deixe deante de um enigma; só quem ouve dos lábios do Artista o romance, pode comprehender 'Fim de romance'... Todos os romances teem um fim e ali naquella tela estão tombados castellos de illusões e de sonhos...

Dentro de poucos dias Vicente Leite partirá para o Rio a fim de continuar os seus estudos; elle que tanto já fez ainda muito deseja fazer.

Daqui há annos, quando for um Artista consagrado como nos predizem as telas de agora, havemos de dizer que elle sempre foi grande, que elle sempre foi Artista e elle virá trazer às nossas almas de cearenses as suas sementes de Belleza!!!”

Vicente Leite antecipa uma atitude comum, nas décadas de 40 e 50, entre os pintores-alunos da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), qual seja a de converter a beleza natural de Fortaleza em objeto estético da pintura. Os títulos apontados por Suzana Guimarães evocam imagens familiares aos habitantes da capital cearense, ao mesmo tempo em que fomentam o desejo de vê-las através do olhar-criador do pintor.

Esta arte que representa, re-apresenta ao olhar do público lugares que não são mais objeto da experiência, mas objeto plástico, construído para a contemplação. A relação entre a imagem assim oferecida pelo pintor e a organização “literária” da experiência, transparece na fantasia da autora ao fitar *Curva de estrada*, e ao ouvir a história que deu margem à criação de *Fim de Romance*.

Suzana Guimarães recorre novamente ao “A” maiúsculo para referir-se ao *Artista* Vicente Leite. Ela enfatiza sua condição de potencial artístico que realizará no tempo sua propensão a ser um *semeador de Belleza*, e assim despede-se dele.

CAPÍTULO II

COMO CONTEMPLA O OLHAR LEITOR?

2.1 Convergências entre visível e legível

...em todo caso, uma página escrita é, de um lado, leitura, de outro lado, quadro e visão. (Marin, Louis *In Chartier*, 1996: 117)

Antes de dar início à análise da correspondência veiculada pela *Ceará Ilustrado*, é preciso dar forma a algumas confluências e mútuas interferências presentes na experiência de um público 'especial', cultivado, o qual lia jornais, via quadros, e descrevia sua experiência estética, preparando e antecipando de certo modo a experiência de outros, por meio da publicação de suas reflexões.

Em seu texto *Ler um quadro. Uma carta de Poussin em 1639*, Louis Marin (1996), reflete sobre *as fronteiras e os lugares em comum* que marcam a materialidade das dimensões visível (de um quadro de Poussin) e legível (uma carta do pintor ao comprador de seu quadro).

Ao falar do quadro (e não apenas de seu envio), o que Poussin fazia na carta ao cliente era “... antecipar o prazer de sua contemplação, prevenir, instruir e mesmo regrar essa contemplação a fim de fazê-la acomodar-se à verdade da pintura” – ao menos, aquela “verdade” almejada pelo pintor. (Marin, 1996: 124)

Marin associa a expressão *ler um quadro* a um determinado tipo histórico de pintura que, a semelhança de uma narração ou, por outra, de uma ilustração de um texto lido ou ouvido pelo pintor, é passível de tradução verbal. Assim sendo, tal expressão revela limites muito definidos em relação a outras formas de realização pictórica.

No contexto da representação figurativa, a experiência visual diante de um quadro será, via de regra, antecipada pelo nome do artista e por um título (elementos legíveis) e por uma moldura (elemento visível), os quais interagem reciprocamente, compondo as condições mínimas para que a apropriação da obra se efetive.

Se o processo de apropriação desse tipo de pintura tem início pela leitura de um nome e de um título, a fim de situar o público em relação ao criador e tema ou gênero da obra, é possível pensar que estes *guias do sentido* estabelecem uma hierarquia de precedência da leitura do texto

sobre a visão da imagem. (Martin, 1996)¹⁴

Por seu turno, a moldura tem, para a pintura figurativa e representativa, um papel integrante. Sem ela, esta experiência de estar diante de uma janela que duplica, de forma intensificada, a experiência visual do mundo, não se efetivaria. Assim, “*a moldura não é uma instância passiva do ícone: é um dos operadores de sua constituição enquanto objeto visível, cuja finalidade única é ser visto pelo olho que o varre com seus raios ao considerá-lo em todas as suas partes.*” (Marin, 1996: 125)

No caso deste estudo, o olhar que aprecia um quadro é o mesmo que lê (seu próprio texto e o de outros), na forma do texto jornalístico. Assim, esse olhar que vê pinturas constitui-se mediante o contato com os elementos legíveis (nome do pintor, título da obra) e visíveis (moldura) do quadro, mas também, por meio da experiência visual do escrito (*olhar leitor*). De fato, “*o texto escrito tem uma presença visual assim como a imagem: a página impressa é visualizada como quadro tanto quanto a imagem, ou de maneira comparável a ela...*” (idem, p. 122)

Ao tratar da apropriação da imagem de pintura, Passeron (1995) sugere que, ao menos nos primeiros momentos da pesquisa, o estudioso fragmente o conjunto de espectadores a fim de que aqueles mais especializados (eruditos e amadores de arte) não interfiram no essencial das interpretações dos “olhadores”, os quais constituem a esmagadora maioria do público.

É preciso deixar claro, então, que é à compreensão do silêncio como elemento integrante da experiência estética vivenciada por tal público especializado que esse estudo se dedica.

A fim de elaborar uma abordagem da apropriação da imagem proporcionada pela pintura, a qual tenha como base o comportamento silencioso desse público que não existe mais, é fundamental tomar como fonte primária dessa experiência os registros escritos acerca da concepção de experiência estética vivida por aquele apreciador-leitor.

Burke (1995) lembra que “escavar a história do falar (ou do silêncio) a partir de fontes escritas produzidas para outros propósitos que não os do historiador é... bastante difícil, mas ao menos existe um corpus de fontes, que pode ser explorado de maneira razoavelmente sistemática.” (p. 168)

Nesse sentido, a *Ceará Ilustrado* configura-se como o cenário de uma constante permuta de *status* entre seus colaboradores – pintor/leitor, apreciador/escritor, pintor/escritor, apreciador/leitor – constituindo-se como domínio próprio da experiência erudita da pintura “*onde visão e leitura, visibilidade e legibilidade, conjugam-se... (mediante) percursos de um olhar ao mesmo tempo contemplador e leitor.*” (Marin, 1996: 127)

¹⁴ É possível considerar igualmente que esse império do legível sobre o visível tenha sido minado posteriormente, ao menos em parte, pela atitude dos artistas que instituíram a precedência da forma sobre um conteúdo traduzível em palavras. Mediante a designação sem-título a um sem-número de trabalhos, estes artistas firmaram-se como

2.2 UM ANO – 1925 – E DUAS EXPOSIÇÕES DE ARTES

1924 é o ano I da revista *Ceará Illustrado*, sob a direção de Demócrito Rocha. Porém, a idéia de uma publicação semanal, voltada para a política, a cultura e o humor, remonta a 1919, segundo Otacílio de Azevedo, em seu livro de memórias *Fortaleza Descalça*¹⁵.

Segundo Azevedo (1980), sob sua iniciativa e de Orlando Luna (responsável pela oficina de clichês), a *Ceará Illustrado* teria contado inicialmente com impressão feita na oficina tipográfica de Orlando Gadelha, à Rua Floriano Peixoto.

Sem verba que garantisse a continuidade do projeto, a idéia e a produção desse periódico ficaram a cargo do dentista Demócrito Rocha¹⁶.

Demócrito sacrificava parte da verba auferida com o seu trabalho no consultório e aplicava-a, com a maior boa vontade, na revista. Era de vê-lo então, feliz, fazendo a distribuição da revista nos quiosques da Praça do Ferreira. Orlando realizava os seus 'clichês' com perfeição. A tipografia caprichava e a *Ceará Illustrado*, impressa em papel 'couchê', corria a cidade, fazendo a delícia dos apreciadores das letras provincianas. (Azevedo, 1980: 221)

Palco de uma vasta correspondência entre leitores, e entre leitores e editor, este periódico encarregava-se, na esfera cultural, não apenas de anunciar as programações de teatro, cinema, artes plásticas, recitais de música e poesia, bailes carnavalescos nos clubes da cidade, espetáculos circenses, mas de reger o comportamento do público, aconselhar os “bons” espetáculos (e desaconselhar os “maus”), fomentar a valorização do trabalho de artistas cearenses e requerer condições adequadas à freqüência do público (sobretudo nos cinemas).

Este *magazine* responsabilizava-se ainda pela realização de concursos mantidos pela participação do público (concurso do melhor prosador cearense vivo, do príncipe dos poetas, o de melhor pianista cearense e outros), bem como, mantinha colunas permanentes, tais como: *GRAPHOLOGIA* (seção de análise da grafia dos leitores, mantida por Antônio Ferreira Filho, figura misteriosa, desconhecida do público, que se apresentava sob o pseudônimo NOSTRADAMUS); *FIGURAS DO ALTO COMMERCIO* (seção com foto e histórico de comerciantes locais)¹⁷;

¹⁵ Os memorialistas realizam um trabalho valioso de recuperação do passado cearense, porém essa fonte de informação, quando comparada a outras, não raras vezes apresenta discrepância de informações.

¹⁶ Em 1928, com Paulo Sarazate, Demócrito Rocha fundou *O Povo*, hoje o jornal de maior circulação em Fortaleza.

¹⁷ Na coluna “Figuras do Alto Comercio”, no nº. 42, de 27/04/1925, consta o retrato de Alberto Jacques Klein, bem como referências quanto à sua condição de sócio da firma Camilo & Cia., em Fortaleza, e de várias outras importantes firmas comerciais dentro e fora do Estado. Este comerciante será responsável pela vinda da *Exposição de Pinturas* de Dakir Parreiras e Ângelo Guido, realizada em 1925 (esta coluna permanece por vários números).

SOCIAES (seção que noticiava, entre outras coisas, quem chegava e partia da cidade, exposições de trabalhos escolares, aniversários, casamentos, etc.); *PAGINA FEMININA* (seção mantida, via de regra, pela prosa poético-romântica de Suzana de Alencar Guimarães e Adília de Albuquerque Moraes); sem contar com os mais diversos tipos de reclames, portadores de estratégias publicitárias que incluíam muitas vezes ilustrações dignas de nota.

A capa da revista contava, quase sempre, com os *clichés* de *cabeças femininas* de senhorinhas representantes da elite cearense, realizados muitas vezes por J. Ribeiro ou Walter Severiano, ambos pintores e proprietários de *studios fotograficos* em Fortaleza.

Tendo analisado os poucos exemplares da *Ceará Ilustrado* ainda existentes, quais sejam, os dos anos de sua fundação (1924), bem como os anos de 1925, 1946¹⁸ e 1970, destaco aqui acontecimentos pertinentes diretamente ao domínio das artes plásticas, mas também, alguns dentre aqueles que, de certo modo, contribuíram para a experiência global do público fortalezense diante de produtos artísticos.

Como em um jogo de espelhos, são reproduzidos na íntegra os artigos analisados a fim de que ao leitor deste trabalho seja reconhecido o direito de fazer seu próprio percurso de apropriação, mediante uma experiência próxima a do pesquisador em seu contato com um material escrito que é também visual.

Se no número 46, de 24/05/1925, há um pequeno artigo registrando a passagem da 3ª *Exposição Regional de Pintura* (também conhecida como 3º *Salon Regional de Pintura*), não será este acontecimento no domínio das artes que mobilizará a atenção da *Ceará Ilustrado*. Embora esta “*iniciativa de bravos*” tenha-se mantido pelo menos por quatro anos – 1923, 1924, 1925, 1926 – foram duas exposições ocorridas na capital cearense, quais sejam, as de Vicente Leite e José Rangel e de Dakir Parreiras e Ângelo Guido, aquelas que assumiram o papel de eventos catalizadores, gerando uma série de artigos e debates.

A 3ª EXPOSIÇÃO REGIONAL DE PINTURA

Abrir-se-á, proximamente, nesta capital a 3ª exposição regional de pintura, devida á iniciativa dos jovens artistas do pincel Walter Severiano, Octacílio de Azevedo, Gerson Faria e Vicente Leite.

Como se vê não se apagou o fogo sagrado do estímulo artístico desse punhado de bravos que, embora superando inúmeras dificuldades, vêm dando, annualmente ao

¹⁸ Os números da revista relativos aos anos de 1946 e 1970, apresentam-se sob um esquema gráfico muito diferenciado em relação aos números anteriores (1924 e 1925). Há indicações de que esta revista tenha sofrido interrupções em sua publicação. Os números de 1946 assim se apresentam: Periódico de Intercâmbio Sócio-Cultural, Arte e Mundanismo – fundada em maio de 1946.

publico de Fortaleza, momentos de enlevo na contemplação de seus trabalhos.

Esperamos seja concedido aos encarregados da exposição, todo o apoio de que são merecedores.

Se da mostra de 1923 não encontrei registros escritos, é possível afirmar que diferentemente do *Salon de 1924*, não participaram da exposição de 25, José Lauro Catunda, Emme Guilherme, Queirós e Sá Roriz. Em 26, integraram a mostra Queirós, Clóvis Costa, Gerson Faria, Walter Severiano, Catunda e M. Guilherme.

Deste momento de *gênese do campo artístico* cearense é preciso destacar a proximidade entre pintores e fotógrafos como uma parceria que garantiu a muitos artistas meios de sobrevivência e continuidade no trabalho (também visual) de pintura. Dos artistas de 1925 presentes nesta exposição regional, destaque: Walter Severiano e Octacílio de Azevedo eram pintores e fotógrafos, tendo este último também se notabilizado como escritor; Gerson Faria e Vicente Leite eram pintores profissionais. Tendo estudado com Raimundo de Paula Ramos Filho (Ramos Cotoco) (1871-1916)¹⁹, Gerson Faria (1889-1943) foi posteriormente mestre de Clidenor Capibaribe (o Barrica) (1913-1993). Vicente Leite (1900-1941), então um jovem e promissor talento, havia recebido uma bolsa de estudos concedida pelo então Presidente da Província do Ceará e partido para o Rio de Janeiro, ao final da década de 10, para integrar o corpo discente da *Escola Nacional de Bellas Artes*.

Em suas férias, ao menos por dois anos seguidos, 1924 e 1925, Vicente Leite veio a Fortaleza, realizar exposições de artes. É com o artigo “*Bellas Artes*”, publicado no número 30, de 01/02/1925, que Gerson Faria, convertendo-se em pintor-escritor, saúda a *Exposição de Pintura e Esculptura* de Vicente Leite e José Rangel.

BELLAS ARTES

Na força da vida, em plena phase da juventude – quadra feliz das illusões, heróico, desejoso de saber, ávido de luz, Vicente Leite busca sequiosas regiões vividas e supremas das artes maiores.

Caminha como um peregrino impávido, sem olhar para traz para não ver os feros desenganos...

Será uma mentira desabrida, dizer-se que V. Leite é uma gloria, uma grande

¹⁹ Os números da revista relativos aos anos de 1946 e 1970, apresentam-se sob um esquema gráfico muito diferenciado em relação aos números anteriores (1924 e 1925). Há indicações de que esta revista tenha sofrido interrupções em sua publicação. Os números de 1946 assim se apresentam: Periódico de Intercâmbio Sócio-Cultural, Arte e Mundanismo – fundada em maio de 1946.

notabilidade, um vulto eminentíssimo, enfim um deus da pintura!

Todos estes altos predicados iriam magoar-lhe por certo, os íntimos sentimentos.

Não! Não farei semelhante profanação. Darei tão somente a palma a seus dignos, inconfundíveis e incontestáveis feitos para alcançar o ponto mais elevado dos sentimentos humanos – A Arte – a cuja culminância bem raros são os que podem chegar, por uma estreita, longa, tortuosa, espinhosa estrada chamada a via crucis dos predestinados.

Há quasi quatro annos vive V. Leite em continua peleja, para a ascensão do seu ideal, na turbulenta e viciosa Rio de Janeiro; lucta de um modo heróico e sobranceiro entre a miséria e os seus desejos.

Trabalha sem tregoa, sem comer e sem dormir.

Soffre e sonha.

Nem sequer um doce alento tem para amenizar o seu duro e penoso estado pecuniário.

De que lhe servem noventa e cinco mil réis dados por conta de (sic) Estado como pensão?

Elle, como um bom filho, as reverte em beneficio de sua pobre mãe acudindo-lhe ás mais duras necessidades.

Não tem o jovem calouro as vaidades que enchem os corações dos moços estudantes.

É simples e sincero.

Descobre-se com religiosidade diante dos mestres e adora as suas obras.

Amigo dos seus collegas. Pugna em prol da arte.

Estuda.

Nas suas telas estão bem visíveis, aos olhos de todos, os seus dias de fulgidas alegrias e de longos e crueis tormentos.

São mixtas de esperanças e desenganos.

Depois de tantas inclemências e duros transes viu um dia este jovem fulgir um raio de luz em sua vida.

Sabe Deus quanta alegria se apoderou daquella alma agrilhoada a impiedosos vendavaes!

Uma de suas telas obteve mensão (sic) honrosa de segundo grao na escola nacional de Bellas Artes.

Foi o momento mais feliz de sua existência.

A partir desse instante, alentado um pouco, encorajado, vem atormentar-lhe a alma as negras saudades de sem (sic) berço natal para os quaes ja não ha remédio...

Agora aqui se acha em Fortaleza.

Vae mostrar domingo, aos ingratos e queridos conterrâneos seus, as suas telas reveladoras dos seus dias amargurados.

GÉRSON FARIA

Se Gérson Faria apresenta Vicente Leite como um artista que se inicia em um processo de reconhecimento (*mensão honrosa de segundo grau na escola nacional de Bellas Artes*), apresento-o, sobretudo, como o jovem que *sonha e sofre* por sua dedicação a um nobre ideal – o de fazer Arte.

Seus conterrâneos são, a um só tempo, *queridos*, pois é por eles, em boa medida, que o artista se sacrifica na turbulenta e viciosa Rio de Janeiro, e *ingratos*, posto que não alcançam a dimensão e a beleza contidas neste sacrifício.



Este artigo, o qual traz ao centro um retrato oval do busto de V. Leite, distingue-o visualmente ao mesmo tempo em que alimenta a crença na figura do artista como *um raro* que percorre *uma estreita, longa, tortuosa, espinhosa estrada chamada a via crucis dos predestinados*, até alcançar o ponto mais elevado dos sentimentos humanos – a Arte.

Gérson Faria, como um apreciador especial, refere-se não somente a apropriação de obras de Vicente Leite, em exposição, mas a todo o percurso, profissional e de vida, construído pelo “verdadeiro” artista, que faz a “verdadeira” Arte.

Neste sentido, por mais que possa haver divergências entre o texto escrito e aquele que foi impresso, a recorrência da palavra 'arte' grafada com 'A' maiúsculo, neste e em outros artigos da *Ceará Illustrado*, é reveladora da grandeza e destaque social que este periódico almeja conferir ao campo de ação dos artistas.

Artigos como este, publicados ao longo do ano de 1925, tentavam 'civilizar' a experiência estética do público de arte em Fortaleza à maneira da experiência particular do padrão culto, o qual fomentava a sacralidade da obra, mas também da figura socialmente construída do artista como *criador incriado*. (Bourdieu)

O testemunho de Gérson Faria tem ainda a função de chamar a atenção do público para a presença de Vicente Leite na cidade, abrindo espaço a série de matérias que se seguem. O número seguinte da revista (nº. 31, de 08/02/1925), dá lugar a um artigo que toma dois terços de uma página, a partir da coluna central, convocando o público a prestigiar a exposição realizada por

Vicente Leite e José Rangel.

PINTURA E ESCULPTURA – A exposição de hoje no Club Iracema

Às 10 horas do dia de hoje será effectuada a abertura solemne do salon de pintura e esculptura dos artistas conterrâneos Vicente Leite e José Rangel.

São os seguintes os quadros que Vicente Leite apresentará no seu ‘salão’:

Retrato de Clovis Bevilaqua, retrato do pintor Heráclito Santos exposto no ‘Salão Oficial’; Paisagem carioca, ‘Menção Honrosa’, no Salão Oficial de 1924; Pão Assucar, Gazeteiro carioca, Amanhecer na bahia de Guanabara, Luar, (marinha); Momentos de descanso, La Gitana, Um sorriso jocoso; Zizi creoulinha carioca; Bahia de Guanabara, Curva de estrada, Dois irmãos, Recordando Leblon (Rio); Leblon (Rio); Copacabana (Rio); Ameaça de temporal, Crepúsculo, Corcovado (Rio); Becco, Moça, Mulata, Saudades... Violeta, Vagabundo, Natureza morta (bananas); Natureza morta (laranja); Estudo para retrato (expressão); Praia de Olinda, recanto (Pernambuco); Cargueiro francez, Reflexo, Fim de romance, Melancholia, Adolescente, Terra em fogo, Anatole France (sanguinea), São Diogo, recanto (Bahia); Rio Grande do Norte, (trecho do porto); Retrato de César Turatti, Hora das Saudades, Regresso da esquadra, (estudo); Bahia de Guanabara, Dois irmãos, Ipanema, Curva de estrada, ‘Croquis’ para um painel Décor, Campo Santo; Recanto do Leblon, Cabeça de velho, Corcovado, Saccando a jangada, praia do Mocuripe (Ceará); Saccando a jangada, praia do Mocuripe, (estudo); De minha janella, trecho do porto de Fortaleza (estudo); Praia do Peixe (Fortaleza); Auto-retrato, 7 estudos de mod. pint. na Esc. Nacional de Bellas Artes, 2 estudos de mod. desenho na Escola Nacional de Bellas Artes.

José Rangel, o admirável esculptor, apresentará os seguintes trabalhos seus: Divinos Dolor, In cruce salus, Agrippa, Vênus, Talie, Achille, Caracalla, Sapho, Antinuos, Minerva, Fauno, Menina e moça, Chefê de seita, Andaluza e Dezenho.

Este texto, de cunho informativo, fixa a hora (10h) e o local da exposição (Club Iracema). O horário revela um traço diferencial entre as mostras de arte realizadas atualmente e o conjunto de costumes que marcavam os eventos de arte na década de 20. Fortaleza era então uma cidade que “dormia cedo” e as exposições de pintura não integravam a programação da diminuta vida noturna da capital. Ao contrário, eram eventos solenes e diurnos, aos quais compareciam autoridades e faziam-se discursos.

Sobre o Club Iracema é preciso lembrar que este foi um dos primeiros clubes de Fortaleza.

Fundado em 1884, por comerciantes e funcionários da alfândega, os quais não tinham acesso ao então aristocrático Club Cearense, o Club Iracema é marcado em sua existência pela criação dos cortejos carnavalescos e pelos bailes “chiques” organizados pela elite ascendente – os comerciantes. Por fomentar hábitos cultos, em mais de uma ocasião, este clube sediou mostras de arte na cidade, fortalecendo a ligação entre os pintores, que não contavam com apoio financeiro oficial, e o comércio local.

Quando o olhar-leitor percorria, mesmo rapidamente, o artigo *Pintura e Esculptura*, o que ele via? Quase todo o texto constitui-se de títulos das obras que seriam expostas. E o que denotam esses títulos, assim enunciados? Primeiro, o grande número de obras listadas pode indicar a escassez de ocasiões que possibilitavam ao artista expor seus trabalhos, ou ainda, um valor estético que orientava a organização das exposições (uma 'boa exposição' deveria contar com muitos trabalhos); segundo, os títulos denotam, na produção de Vicente Leite, pinturas de gênero naturalista ou realista, enquanto as esculturas de José Rangel seguem um padrão clássico. Ambos têm, portanto uma produção de caráter figurativo, representativo; terceiro, enunciar os títulos é um ato que informa e conforma a experiência estética, antecipando o momento em que o público estará diante de obras pictóricas, firmando a precedência do escrito sobre o visível representativo.

Marin (1996) lembra que “se contemplar o quadro é deleitar-se com ele, como diria Poussin, então ler... o nome do quadro é ter o benefício de um bônus a mais de prazer pelo texto” (p. 121) É preciso, porém, considerar que além do gozo estético antecipado pelo conhecimento dos títulos, é com a criação de expectativas de fruição e com perspectivas de entendimento que lidamos. (Chartier, 1996)

As obras de Vicente Leite e José Rangel permaneceram expostas no Club Iracema por uma semana. O número 32 da *Ceará Illustrado*, de 15/02/1925, anunciou o fim da mostra.

A HORA LÍTERO-MUSICAL

“Vicente Leite e José Rangel encerraram sexta-feira última, a exposição de arte que tanto êxito obteve.

Desejando imprimir um caracter festivo ao referido encerramento promoveram os dois artistas uma ‘hora litero-musical’, com o concurso de vários intellectuaes e musicistas patricios.

Às 20 horas, o salão nobre do Clube Iracema reunia muitas famílias e cavalheiros, dando-se então, inicio á festividade com o discurso de Moesia Rolim, sobre a Arte. Seguiram-se musica por Silva Novo, d. Lydia Freire e Silva Phebo e declamação de versos pelos intellectuaes presentes a reunião.

O nosso confrade César Magalhães conduziu os trabalhos da 'hora litero-musical', que foi encerrada com uma fala allocução do dr. Jonas Miranda, official de gabinete do exmo. sr. presidente do Estado”.

A solenidade de abertura da exposição – realizada às 10h da manhã – cedeu lugar ao caráter festivo de um encerramento acolhido pela noite. Naquele momento, a pintura uniu-se à música e à literatura para compor um ambiente em que todos homenagearam, em reconhecimento, o prazer visual propiciado ao público pelos dois artistas.

As tertúlias ou saraus lítero-musicais compunham uma das programações mais constantes da cidade. A existência de um local de referência para realização destes saraus – neste caso, a casa de Juvenal Galeno, de preferência, ou o Teatro José de Alencar – assim como, a recorrência de reclames na imprensa, os quais anunciavam produtos de livrarias, lojas de instrumentos musicais ou aulas de música, apontam a precedência da relação do público com outras formas artísticas, tais como a música e a literatura.

Este número da *Ceará Illustrado* abre espaço ainda para o artigo *O Escultor das Areias*. Se Gérson Faria havia enfatizado anteriormente o valor da presença de Vicente Leite na capital cearense, era a vez de Suzana de Alencar Guimarães desviar o foco das atenções para a figura de José Rangel. Em um artigo que traz a foto do artista, ela traça paralelos entre a já tradicional alegria da festa momina e a tristeza clássica presente na obra deste artista.



Suzana de Alencar Guimarães é uma das presenças mais constantes na *Ceará Illustrado*, dividindo artigos sobre arte e a coluna intitulada *Página Feminina* com Adília Albuquerque de Moraes. Sua contribuição à formação de um público de arte, mediante sua inserção na imprensa local, extrapola o âmbito desse *magazine*. A revista *Verdes Mares* (ano VII, nº. 26, de 01/05/1929), assim comenta seu trabalho, mediante um artigo que inclui um *clichê* de seu rosto: “... *Um dos attestados*

frisantes da intellectualidade do Ceará, honra as paginas de 'Verdes Mares' com sua collaboração”.

No *Escultor das Areias*, Suzana Guimarães não narra a abertura da exposição de Vicente Leite e José Rangel, mas confere forma escrita a uma experiência estética muito particular – a do

olhar cultivado – no seu contato com os *medalhões de gesso* de José Rangel.

O ESCULPTOR DAS AREIAS

Eu nunca tinha visto escultura na areia e por isso, vendo José Rangel ali no Pavilhão a tomar calmamente um copo de cerveja, fui pedir-lhe que compuzesse para os meus olhos, ao menos um rosto.

E então vi surgir, como por encanto, de um desses castellos de areia que tantas vezes tenho construído sem conseguir imprimir-lhe outra qualquer feição, uma cabeça que foi progressivamente tomando uma expressão doce e angélica, ao contato das suas mãos.

Instantes depois, ella lá estava com o cabelo a 'la garçonne', um riso de doçura fitando no alto a lua errante.

Dias passaram.

Querendo mudar o scenario da vida diária, fútil e immutavel, fui visitar a Exposição de Pintura e Esculptura de Vicente Leite e José Rangel, num salão lateral do Club Iracema.

O Club estava lindamente ornamentado, as escadas semeadas de confettis amassados e no salão principal figuras exóticas de pierrots e colombinas forravam as paredes. Aqui e ali, de enormes taças, emergiam cabeças; por todo o salão os últimos resquícios de uma grande festa em honra ao deus Momo!

Mas no salão visinho, em um recanto da parede, ostentava-se dividida em medalhões, a alma de um Artista.

Sim. Contrastando com a alegria do ambiente está a alma de José Rangel, repartida por aquelles quinze medalhões de gesso, provando assim que os extremos se tocam e que a tristeza é a sucessora da alegria.

A cabeça do Christo crucificado com o semblante transpirando Dor e Soffrimento, esses mesmos sentimentos que torturam a alma do Artista nos dias monótonos passados na immensa Guanabara.

Ali estavam os medalhões, que se representavam as cabeças de Vênus, Talie, Andaluza, Sapho, Minerva, Agrippa e outros, representavam também os dias amargurados, de privações, de saudades dos filhos pequeninos, das suas areias ardentes, dessas areias pátrias que lhe deram fama, que vibram ao contato das suas mãos nas noites enluzadas quando elle plasma para delicia dos nossos olhos, as suas imagens

palpitantes de vida e de expressão, que quasi nos fazem dizer como Miguel Ângelo ao terminar Moisés: Fala!

Ali estava a alma do 'Cearense', a alma do 'Escultor das Areias'.

SUZANA ALENCAR GUIMARÃES

Suzana Guimarães enfatiza neste artigo o poder criador do artista, o qual é capaz de fazer surgir uma natureza humanizada de suas próprias mãos.

É a ação deste poder que o olhar cultivado presencia ao visitar a *Exposição de Pintura e Escultura de Vicente Leite e José Rangel*. Mesmo sem ocupar um lugar de destaque – qual seja, o salão principal do Club Iracema, reservado então às homenagens ao Deus Momo – foi de um salão lateral, preenchendo um canto de parede, que Suzanna Guimarães apreciou a força contida nos medalhões de gesso formados pelo artista, capazes de suspender, ao menos momentaneamente, as estruturas que marcavam então *o cenário da vida diária, fútil e imutável* da pacata Fortaleza da década de 20.

E o que confere potência a esses objetos forjados pelo artista é algo que somente a experiência letrada de um olhar contemplador pode perceber – a presença da dimensão espiritual naquela matéria, é a alma do artista, sua vida inteira – na forma de dor e sofrimento – colocada a serviço do fazer artístico.

Ao conferir uma forma discursiva a sua experiência diante de obras, Suzana Guimarães baliza a experiência de um público cujo olhar-leitor “passeia” pelas páginas da *Ceará Ilustrado*.

O que se vê na edição seguinte deste periódico (nº. 33, de 22/02/1925), é um complemento a esse artigo: um registro fotográfico do *canto de parede* ao qual a autora fez referência.

Neste, como a demonstrar a pertinência de um “pacto de interpretação” firmado entre o olhar-fruidor cultivado e o olhar-criador, a imagem de Vicente Leite, solene, ao lado de uma parede quase totalmente preenchida por quadros entremeados às esculturas de José Rangel, ratifica a descrição de Suzana Guimarães.

Essa imagem converte-se de fato em convite a exposição de Leite e Rangel, tanto quanto o artigo que a precedeu. Nela vê-se que o valor que rege a organização dessa composição não se encontra nem na unidade de dimensões dos trabalhos, nem em uma suposta unidade temática ou ainda de molduras. As obras estão dispostas para serem vistas sob um olhar que “varre” esse agrupamento de trabalhos, sem que seja privilegiado o contato do apreciador com cada obra individualmente.

No início do mês de março, número 34, de 01/03/1925, a pintura marca presença já na capa da *Ceará Ilustrado*. Como um prenúncio do que irá encontrar ao folhear esta revista, o olhar-leitor

flagra-se na condição de olhar-apreciador de uma reprodução da obra *In hoc signo vinces*, do pintor pernambucano Dakir Parreiras, pintura histórica que retrata um momento alusivo à Revolução de 1817.

No centro da revista, há duas páginas nas quais são reproduzidas duas outras obras. Quase completamente dedicadas à exposição de dois pintores que então visitavam Fortaleza – Dakir Parreiras (que apresentará 29 quadros) e Ângelo Guido (que exhibirá 27), estas páginas caracterizam a trajetória artística de cada um.

“A EXPOSIÇÃO DE HOJE NO CLUBE IRACEMA

Os salões do nosso lendário Clube Iracema abrir-se-ão, hoje, às 15 horas expondo, ao publico fortalezense, vinte nove quadros de Dakir Parreiras e trinta sete de Ângelo Guido.

DAKIR PARREIRAS, discípulo de Antonio Parreiras e Jean Paul Laurents, estudou em Paris sendo, além de paysagista, um notável pintor de quadros históricos.

Realizou exposições em Recife, Bahia, Rio de Janeiro, Campos, Santos, São Paulo, Pelotas, Florianópolis, Curityba e Porto Alegre.

Ao seu pincel, devem-se os seguintes quadros: ‘In hoc signo vinces’, do palácio do Governo de Pernambuco, ‘Annita Garibaldi’, do palácio do Governo de Porto Alegre, ‘O Encontro da Laguna, do palácio do Governo de Santa Catharina, ‘Passo da Patria’, da Municipalidade de Pelotas. No palácio do Governo do Paraná tem o quadro ‘Entrada da Barra do Rio de Janeiro’. Na Pinacotheca de S. Paulo tem ‘Sousbois’ e, no palácio do Governo fluminense, ‘Cabreirinha’.

ANGELO GUIDO, discípulo do pintor Aurélio Gnocchi, tem realizado varias exposições em S. Paulo, Rio de Janeiro, Santos, Recife, tendo-se especializado na paisagem.

São muito apreciadas e procuradas no sul as suas marinhas.

Na Republica Argentina, onde tem alguns quadros, tem sido reproduzidas nas revistas, com referencias elogiosas de vários críticos e artistas, diversas de suas telas.

Guido, é também jornalista e crítico de arte, tem vários livros publicados e collabora nas principaes revistas e jornaes de S. Paulo e Rio de Janeiro e, por vezes, em revistas argentinas, italianas e na ‘Reality’, de New York.

A exposição dos dois artistas será honrada com a presença do exmo. Desembargador

José Moreira da Rocha, presidente do Estado e de altas autoridades federaes e estaduaes.

Na quinta-feira próxima, realizar-se-á um festival literário no salão do Club Iracema, nelle tomando parte vários intellectuaes.

Nessa oportunitade, Ângelo Guido pronunciará uma conferência sobre arte moderna.

Devemos a vinda, ao Ceará, dos dois notáveis pintores patricios, a um convite insistente aos mesmos feito pelo nosso particular amigo, o illustre gentleman Alberto Jacques Klein, que, deste modo, prestou um grande serviço ao meio artístico de nossa terra.

É a seguinte a lista dos quadros da exposição de hoje:

DAKIR PARREIRAS: - 'Romance', 'Barrancos ao sol', 'Exemplo materno', 'Pastando', 'Andayssús' (Cabo Frio), 'Morro da Guia' (Cabo Frio), 'Caminho da Aldeã', 'O porto de Cabo Frio', 'O campanário da villa", 'Sudoeste', 'Velha olaria', 'Rochedos', 'Penedia', 'Raio de sol', 'Cômoros brancos', 'Cardeaes', 'Velho Convento', 'Morros', 'Trecho de lagôa', 'Secando as velas', 'Canôa de pesca', 'De tarde', 'Ladeira da Misericórdia' (Olinda), 'Trecho Colonial' (Olinda), 'Paysagem de Pernambuco', 'Casebres e Igreja do Amparo" (Olinda), 'Sol do norte' (Olinda), 'O rio' (Olinda), 'Velhas casas' (Olinda).

ANGELO GUIDO: - 'Canção do mar', 'Tumultuar das ondas', 'Luz tropical', 'Manhã de sol' (Pernambuco), 'Água corrente' (idem), 'Reflexos' (idem), 'Depois da maré' (idem), 'Anoitecer' (idem), 'Casebre' (idem), 'Poças d'água' (idem), 'Rua do velho Recife' (idem), 'Mocambos ao sol' (idem), 'Luz da manhã' (idem), 'Caminho da villa' (idem), 'Harmonia verde' (idem), 'Fundos da Matriz de Olinda' (idem), 'Igreja de S. João em Olinda' (idem), 'Velho pardieiro' (idem), 'Mangueiras' (idem), 'A margem do Capibaribe' (idem), 'Tarde' (idem), 'Água estagnada' (idem), 'Serenidade' (idem), 'Jaqueira' (idem), 'Barcaça' (idem), 'Manhã em Santos' (Santos), 'Serra de Pescadores' (idem), 'Harmonias da tarde' (idem), 'Manhã brumosa' (idem), 'Dia de sol' (idem), 'Poesia rústica' (idem), 'Árvores' (idem), 'Enseada' (idem), 'Ventania' (idem), 'Restea de Luz' (idem), 'Sorriso Maroto' e 'Desdenhosa'."

Comparado ao artigo informativo que anunciou a abertura da exposição de Vicente Leite e José Rangel, revelam-se como constantes neste outro artigo: o horário diurno da exposição (15h); novamente o Club Iracema cedia espaço para uma mostra de arte; havia um grande número de

trabalhos, todos designados nominalmente; a solenidade da abertura da exposição, contaria com a presença de autoridades.

Porém, há também diferenças: o currículo artístico e a caracterização do gênero artístico aos quais os pintores se filiam (Dakir Parreiras: paisagens, com ênfase em quadros históricos; Ângelo Guido: paisagens, sobretudo, marinhas); o anúncio do festival literário que terá lugar no *salão* (principal?) do Club Iracema, no qual será proferida a palestra de Ângelo Guido (jornalista e crítico de arte, com vários livros publicados), sobre arte moderna; e por fim, a evidente presença do comércio no campo da pintura – esta exposição dá-se em um clube fundado por comerciantes, sendo uma *Alta Figura do Commercio* – Alberto Jacques Klein – o responsável pela vinda dos pintores pernambucanos.

Dakir Parreiras e Ângelo Guido chegam e José Rangel parte. No canto inferior de uma das páginas que ressalta a exposição destes pintores, abaixo da reprodução do trabalho *Poesia Rústica*, de A. Guido, lê-se a carta de agradecimento e despedida do escultor José Rangel.

“Á illustrada redacção do ‘Ceará Illustrado’, a revista mais selecta do Estado, J. Rangel, (o cearense) apresenta os seus agradecimentos e offerece os seus préstimos nas plagas guanabarinas, para onde segue pelo ‘Ita’ de 25 do fluyente, levando o coração pleno de gratidão e de saudades pelo acolhimento que lhe concederam seus conterrâneos.

E em mar alto, quando o vapor dobrar a ponta do Mocuripe lembrará as noites enluzadas em que lhe concederam ás primeiras vezes, um pouco de carinho pelas toscas figuras buriladas nas ‘alvas praias’.

Em 23-2-925”.

Com esta carta-artigo, José Rangel afirma seu agradecimento à *Ceará Illustrado*, mas também aos seus conterrâneos pelo acolhimento (este laboriosamente fomentado, desde o artigo de Gérson Faria). Seu olhar-criador, no último momento do texto, volta-se para as *noites enluzadas* que revelaram *as toscas figuras buriladas nas alvas praias*, num diálogo sutil com a figura do *Escultor das Areias*, construída por Suzana Guimarães.

É novamente Suzana de Alencar Guimarães que, na edição seguinte da *Ceará Illustrado* (nº. 35, de 08/03/1925), converte-se no olhar contemplador que percorre a exposição de Dakir Parreiras e Ângelo Guido.

NA EXPOSIÇÃO DE PINTURA DE ANGELO GUIDO E DAKIR PARREIRAS

“Se tantas vezes quedamos enlevados diante de um arrebol, de uma paisagem que nos desperta n’alma sensações intraduzíveis, que turbilhão de sensações não sente a nossa alma ao penetrar este salão onde estão reunidas as telas de Ângelo Guido e Dakir Parreiras!!

Cada uma dellas é uma paisagem da nossa Pátria, pintada com perfeição inexcedida, perfeição quanto á fidelidade da natureza, perfeição quanto á execução artística.

Tudo produz a impressão da magia, parecendo-nos estar n’um mundo ideal; cada tella é um janela aberta para um mundo maravilhoso e diferente. Aqui os Artistas excederam a natureza, pois se esta nos póde offerecer um espectáculo conforme as horas do dia ou o scenario, os Artistas que ora nos visitam, quaes magos benevolentes, nos mostram n’um só minuto em seus quadros, manhãs no campo, lindos arrebóes, estradas cheias de sol, tumultuar de ondas.

Aqui devia-se entrar em silencio como n’um templo e também em silencio contemplar essas telas que brilham como pedaços de arco-iris, e onde a pintura, a poesia e a musica se confundem.

Não precisa ser poeta para sentir a poesia que há em ‘Reflexos’, ‘Anoitecer’, ‘Velho Convento’, ‘Campanario da Villa’.

Ninguém ouve indifferente a Canção do Mar! Para ouvir essa cantiga immensa, apaixonada, fragorosa e lyrica, basta fitar o quadro de Ângelo Guido que tem o numero (um) 1.

Canção da Saudade? Canção da Angustia? Canção da Esperança? Echo de um cântico de sereias? – Podemos escolher de accordo com o estado de nossa alma mas, no nosso cérebro fica vibrando, resoando, tangendo a eterna canção...

É pena que a exigüidade do tempo não tenha permitido Dakir Parreiras reproduzir uma paisagem de nossa terra, o campo banhado pelo ouro líquido do nosso sol, e Ângelo Guido ‘os verdes mares bravios’ onde bailam as velas das jangadas aventureiras...

Árdua tarefa é na verdade falar, analysar, a arte dos dois Artistas que Fortaleza hospeda e a nossa admiração envolve, e na impossibilidade de faze-lo, voltamo-nos para os Artistas:

Ângelo Guido é um espírito ávido de perfeições. As suas telas são feitas com fragmentos de sua alma sempre insatisfeita, e quando attinge o ideal que sonhara, sente a mesma angustia, a mesma ancia de perfeição, a mesma insaciedade. Por isso, (disse-me elle) vive a deslocar-se sempre tornando-se um nômade, cujo repouso é

ephemero tal qual o Judeu lendário.

Como as suas telas, o rosto de Ângelo Guido nos diz de sua alma insofrida, inquieta, insatisfeita, a qual deseja abranger e dominar o mundo, como os seus olhos dominam e abrangem os horizontes. E é um encanto analisar este espírito delicado e tímido, cuja palestra agradabilíssima nos oferece aspectos inéditos no manto de sua tranqüila, doce simplicidade.

- Dakir Parreiras é um mimoso da Fortuna: para demonstra-lo basta olhar o seu rosto, onde a calma, a serenidade se reflectem. A esmeralda, a turqueza, o rubi scintillam na ponta do seu pincel e a sua alma cheia de sol, como os seus quadros, conhece o segredo da eterna Primavera!”

SUZANA DE ALENCAR GUIMARÃES

A fim de restabelecer a complexidade que envolve a apropriação de um texto impresso – e é este o caso – é preciso considerá-lo, segundo Chartier (1996), como o próprio texto (tal qual foi concebido por seu autor); como o objeto que comunica o texto (o material impresso: uma revista, neste caso) e como o ato que o apreende (estando aí contidas incontáveis práticas de leitura).

Os artigos vistos/lidos nas páginas da *Ceará Illustrado* apresentam-se como relações entre matérias, segundo determinadas formas de impressão, que podem inclusive “desvirtuar” o sentido originalmente desejado pelo autor do texto.

Tentar reproduzir as palavras, do modo como foram grafadas na década de 20, consiste em um recurso de aproximação da experiência de leitura do pesquisador diante da forma do texto impresso, mas também a tentativa de perceber divergências no modo de escrever que revelem interferências do processo de impressão no trabalho do leitor.

Uma primeira característica sobressai de imediato: o caráter emocional do texto (as exclamações proliferam a cada linha), aponta a tentativa da autora em colocar em palavras *sensações intraduzíveis*, ao apreender a pintura como experiência de síntese que, mesmo representando a natureza, ultrapassa-a.

Como *magos benevolentes*, os *Artistas* (com “A” maiúsculo) presenteiam seu público com formas perfeitas (e aqui *perfeição* é entendida como *fidelidade à natureza* a qual pressupõe uma outra, uma espécie de perfeição-meio, qual seja, a *perfeição artística* - domínio técnico - do desenho e do colorido).

Diante da *perfeição* oferecida pelo artista *criador*, as bocas devem calar, pois, nesse momento, os sentimentos de espiritualidade religiosa e artística se tocam. Sob o olhar cultivado, que lê (vê) quadros e textos impressos, as obras se configuram então como objetos de culto e o espaço

de exposição como um templo.

Nessa experiência estética particular, é o silêncio que possibilita o fluxo poesia-música-pintura nas imagens nominalmente identificáveis (e dizer/escrever/ler os títulos das obras consiste em um prazer alcançado pelo olhar cultivado), dos quadros de Dakir Parreiras (*Velho Convento* e *Campanário da Vila*) e Angelo Guido (*Reflexos*, *Anoitecer* e *Canção do Mar*).

Ao afirmar que *Canção do Mar* pode converter-se em *Canção da Saudade*, *da Angústia* ou *da Esperança*, Suzana Guimarães enfatiza outras possíveis práticas de apropriação diante de uma mesma obra.

É com essa *invenção criativa* que perpassa a tarefa de quem *caça em terras alheias* (Michel de Certeau), que nos deparamos. Essa “irredutível” liberdade do apreciador de pinturas configura-se minimamente por *aptidões e expectativas* particulares, de um lado, e pelo desejo do artista (e neste caso, o desejo de um apreciador especial) de reprimir/regrar essa liberdade.

A dar seqüência à árdua tarefa de traduzir o “intraduzível”, analisando uma obra sempre passível de outras interpretações, é preferível invocar a autoridade contida na presença/fala dos artistas. O depoimento destes, seguido da descrição de traços da personalidade de ambos e da imagem de seus rostos, presentes no artigo, ratifica e finaliza os elementos que compõem o sentido da interpretação proposta por Suzana Guimarães.

Neste mesmo número da *Ceará Illustrado*, a senhora Adília de Albuquerque Moraes comemora os últimos acontecimentos artísticos da cidade – espetáculos de teatro, recitais de poesia, de música e exposições de artes plásticas.

O tom de intervenção política de seu artigo – D. Adília dialoga com o exmo. Sr. Presidente do Estado e com os milionários da terra – pode ser compreendido a partir do conhecimento de sua situação social – ela é a esposa do redator-chefe da *Ceará Illustrado* (Tancredo de Araújo Moraes).

UMA IMPRESSÃO ARTÍSTICA

“O Ceará atravessa, sem dúvida, uma phase excepcional; por toda parte, de cada canto surge um imprevisto uma (sic) novo motivo para o retrahimento que ora arrastamos.

Entretanto, espiritualmente, deveríamos nos sentir desvanecidos e ufanos. Visitas illustres nos tem sido feitas nos últimos mezes decorridos.

Hontem, era Margarida Lopes de Almeida que veio tornar conhecida em nosso meio a arte de dizer e interpretar toda a sensibilidade da alma de nossos poetas... Era Vicente Leite e José Rangel duas esperanças tão promissoras que alcançarão a realização máxima de nosso anhelos.

Hoje, Adelina e Aura Abranches, n'um surto de belleza, vivem a emocionar e suggestionar, as mais cultas platéas.

E, como se já não fosse grande a honraria, surge num alto requinte de suprema graça e elegância, a arte genial de Ângelo Guido e Dakir Parreiras.

A Arte, a fina, a excelsa, a verdadeira é quase desconhecida ainda entre nós. – Não, que ella não exista innata em nossa retina affeita ás colorações mais estupendas de nossos arrebóes outonaes. Não que ella não vibre na percepção do verde de nossos campos na maviosidade de sons de nossas águas correntes, que, em sua raridade, trazem maior encantamento. Não, que ella não cante em nossas vagas altaneiras na monotonia de brancas areias, sem fim... Mas, como manifestal-a, como reproduzil-a, como aquilatal-a, si tudo nos falta até agora para apprender a external-a pelo som, pela linha, pela cor?

É, pois, justo motivo de reconhecimento que experimentamos pelos insignes artistas, que, talvez consigam iniciar em nossa sociedade a cultura, o gosto pelos bellos quadros, as magníficas telas, e, quem sabe, si não, despertarão mesmo ao exmo. Sr. Presidente do Estado, cujo senso esthetico tanto se evidencia, a idéa de fundar uma Escola de Pintura em nossa capital, que já tantos outros núcleos de aperfeiçoamento contam?

Grande concorrência afflue ao palacete Iracema onde, com muito gosto, enfileiram-se os quadros da exposição de pintura dos dois artistas patricios.

Nenhum sobrepuja ao outro – Suas perspectivas, seus coloridos e interpretações em tudo se divergem. Parreiras encarna a Natureza em sua parte mais viva, mais humana e encaminha-se para a feição histórica, já tendo, neste gênero mais duma tela gloriosa. Segue as pegadas de seu admirável pae e mestre.

Seu brilhante trabalho sobre a revolução de 1817, que figura actualmente, na galeria artística do palácio do governo de Pernambuco, bem se equivale ao de seu consagrado progenitor inspirado em um outro episódio da mesma revolução, fixando, com profunda maestria, o momento em que o destimido heroe de 19 annos 'José Peregrino' encontra-se com seu pae defronte da igreja do Bom Jesus.

Esta tela envaidece o palácio do governo da Parahyba.

Ângelo Guido, segue uma outra escola: ama os 'Reflexos', a 'Poesia Rústica', a 'Luz Tropical', as 'Manhãs de Sol'.

Suas creações cujos nomes cito, são reverbero de sua sonhadora e ardente imaginação!

'Paços D'Água', 'Anoitecer', 'Depois da maré', são poesias na tela...

Ninguém, melhor que elle, interpreta a serenidade, o espelho das águas dormentes, e, com justa razão o cognominam, em S. Paulo, o pintor das águas mortas.

O seu 'Sorriso Maroto' que deveria antes chamar-se Sorriso Feliz é o retrato de uma linda e gentillíssima esposa que é também o seu modelo. Que donaire, que levesa, que allacridade naquelle sorriso bregeiro, affeito em lábios que só conhecem a ventura perfeita...

Oxalá nunca entardeça, nunca tenha occaso a delicia daquelle sorriso...

Parabéns sinceros aos nossos distinctos hóspedes. Pena é que os milionários da terra a exemplo de seus congêneres de paizes mais civilizados, não aproveitem uma occasião tão opportuna para embellesarem seus salões adquirindo tão inestimáveis preciosidades.

Si eu ousasse, dirigir-lhes-ia um appello num sentido tão altamente significativo.

Mas, mesmo que me não ouçam, fiquem os dois artistas satisfeitos, pela resonancia, pelo interesse e enthusiasmo que despertaram com sua Arte excelsa e divina.

O Ceará, num largo gesto os acolhe, com real e immorredoura gratidão.

ADÍLIA DE ALBUQUERQUE MORAES

Fortaleza, 5 de março de 1925".

Neste artigo, assim como no de Suzana Guimarães, os pintores Dakir Parreiras e Angelo Guido são caracterizados por seus trabalhos e pela personalidade de ambos. Se o primeiro dedica-se a temas históricos, dando seqüência à tradição familiar, o segundo elabora uma espécie de pintura-poesia, sendo conhecido como *o pintor das águas mortas*.



Em relação a este último, não apenas sua personalidade, mas seu físico magro e de rosto alongado, reforçam a figura emblemática, forjada pelo romantismo, do artista sensível como um *sofredor exemplar*. Bourdieu lembra que essa construção romântica foi fundamental para a emergência do artista predestinado, gênio *criador inciado* que afirma uma forma de viver própria (a *vida de artista*) que, entre outros elementos, institui a arte como um campo social autônomo.

É como elemento dessa construção que Ângelo Guido toma vulto nas páginas da *Ceará Illustrado* e, em consequência, neste estudo. O número 36 dessa revista, de 15/03/1925, traz um artigo-resposta dedicado ao *brilhante espírito de D. Adília de A. Moraes*. Deste texto, emerge o olhar de uma fruição especial, a um só tempo contemplador-leitor, de uma admiradora da obra plástica e da personalidade de Ângelo Guido.

Sob o pseudônimo de *Ladice Lamego*, esta misteriosa admiradora dialoga publicamente de um modo íntimo com a sensibilidade deste pintor.

ANGELO GUIDO – O BANDEIRANTE DO IDEAL

“Conservará impressão immorredoura quem foi a esse sanatório do espírito que foi a Exposição de Arte de Ângelo Guido e Dakir Parreiras, e ouviu o poema admirável que foi a conferência de Ângelo Guido sobre a Arte Moderna.

A assistência era selectissima; as gentis ouvintes faziam em torno do artista uma grinalda de flores vivas, palpitantes, attentas; e o seu espírito irradiava um encanto tão grande que todo o interesse se encontrava em torno delle.

Vi dezenas de olhos presos aos lábios do artista e physionomias pasmadas, abstratas, com expaessão (sic) tão distante da realidade como si as palavras constantes do conferencista fossem um barco feito de sonhos que nos conduzisse ao encantado paiz do Ideal.

Prendemo-nos na emoção de sua própria voz, e esse encanto é tão grande que deixamos de ver o fino rosto repleto de soffrimento, os olhos de tão resignada bondade onde alterna a sombra de uma desillusão, para acompanharmos somente a alma do artista, anciosa, estuante, - bandeira desfraldada para a Dor e para o Ideal.

Ouvindo-o acompanhamos o vôo do seu espírito ás regiões do sonho, na esperança de, nessa viagem atravez desse mundo florido de devaneios, impregnado de cultura que é a sua brilhante intelligencia, saciarmos essa eterna, immensa sêde de harmonia e de Belleza!

Tão grande é o poder desse espírito cultivado e lúcido que não vemos mais o mysterio infinito que há em seus olhos e vemo-lo então – Diógenes moderno – erguendo na mão delicada e fina a lâmpada da illusão, e febril, anhelante e torturado, ‘tonto de tanta luz’, procurando, não um homem, mas a Belleza o Ideal, accessíveis para os espíritos mediocres, mas inatingíveis para almas superiorss (sic) sonhadoras e mysticas como a sua!...

... E nos transportamos nas asas da sua phantasia, - sem pensar em Icaro – anciando

por estar ubiquamente sob todas as estrellas, sonhando não o Oriente mas os quatro pontos cardeaes; matando a sede de panoramas que nos desperta a sua palavra!

Elle é o caminhante que passa, deixando em nossa alma as sementes eternas da Belleza e do Sonho, mas também as da Tortura, da Angustia, da Ancia por ideaes inatingiveis, tirando-nos o estímulo a todas as audácias e o impulso a todos os commettimentos.

- Quem ousará tomar jamais de um pincel para pintar uma paisagem, depois de ter visto as suas telas?

- Quem se atreverá mais a tentar exprimir o que em su'alma vai de aneio e de sonho, depois de ter ouvido a sua voz – muito de canto de pássaro e de perfume de flôr?

- Quem se atreverá a transportar para o papel uma qualquer emoção que cantou um momento em su'alma, depois de ter lido 'Illusão' onde Ângelo Guido nos traz um 'evangelho novo e nos surprehende com o segredo mágico de emoções desconhecidas', cujas phrases irradiam claridades por todas as syllabas, possuem todos os matizes, exprimem as idéas e as sensações mais imponderáveis?

- As palavras são chaves de magia, dotadas do brilho e da transparência das pedras preciosas...

*.
.*

Ângelo Guido. Bastava que nos tivesse fallado pela voz das tuas águas silenciosas!..."

LADICE LAMEGO

Ladice Lamego descreve aqui não a exposição de pinturas, mas a conferência de Ângelo Guido no Club Iracema. Neste momento, a *selectíssima platea* parece ter sido preenchida apenas pela presença feminina das senhoras e senhorinhas da cidade que, *de olhos presos aos lábios do artista e physionomias pasmadas, abstratas*, acompanhavam antes sua voz – *muito de canto de pássaro e de perfume de flôr* – do que suas idéias sobre arte moderna.

Sob a *penna* de sua admiradora, o pintor surge como uma figura de rosto fino, olhos tristes e bondosos, sofrido por sua incansável busca do *Ideal de Belleza*. No perfil de Ângelo Guido assim traçado, Ladice Lamego resalta sua habilidade de exprimir idéias e sensações imponderáveis, para ao fim afirmar que é nas imagens que ele forja, *no silêncio de suas águas paradas*, que reside seu potencial expressivo.

Ao mesmo tempo em que é este o artigo que enseja a troca de correspondências antes tratada entre Ladice Lamego e Ângelo Guido, a palestra deste último provocou a troca de outros escritos entre aqueles que compunham a *Ceará Illustrado*. A seguir, neste mesmo número, é publicado um

artigo sem título e sem assinatura, o qual comenta um sorteio realizado por Dakir Parreiras e Ângelo Guido na ocasião da conferência. Porém, por uma “falha de seqüência” este artigo comenta um sorteio cujo teor somente se esclarecerá com o próximo texto impresso.

Se eu devesse votar no sorteio futurista dos pintores, que trabalho não seria para minha consciência...

Entre aquelles pensamentos traçados, nervosamente, por mãos femininas, deveríamos, em primeiro lugar, estabelecer duas grandes divisões:

pensamentos próprios.

Pensamentos alheios.

Ora, é claro que os primeiros, por maus ou pobres que sejam, ultrapassam os segundos, méra copia ou retentiva daquillo que já disse alguém.

Cumpriria-nos, portanto, regeitar os pensamentos alheios e julgar, simplesmente, aquelles que, alli mesmo, diante de nós, diante dos quadros, diante da luz das lâmpadas electricas, foram arrancados das cacholazinhas cobertas de cabellos à la garçonne.

Estes mesmos, ainda soffreriam uma subdivisão:

humorísticos.

graves.

patheticos.

Qual destes gêneros preferir?

Autorisados pela insuspeita declaração contida na cédula n. 32: ‘As mulheres são tão intelligentes, que inventaram as lagrimas para fingir’, seria obrigação nossa desprezar o gênero pathetico que, na mulher, é um pressuposto de fingimento.

Destarte, o julgamento individual ficaria restricto apenas aos pensamentos próprios graves, e humorísticos.

Passemos a vista nas 28 cédulas que nos chegaram às mãos.

Pensamentos próprios: 4, 6, 11, 19, 21, 22, 25, 30, 30 (sic), 31, 32, 34, 38, 42, 43, 44, 47, 53 e 59.

Temos dezoito pensamentos próprios. Destes 18, são humorísticos os seguintes: 4, 22, 25, 31 e 44.

São apenas cinco pensamentos humorísticos, restando 13 graves.

Os humorísticos são todos elles bons.

Entre os treze de gênero serio, quase todos são fracos e banaes. Uns são prolixos e constrangidos.

Julgando em consciência, qualquer um dos cinco humorísticos vale, por si só, todos os treze graves...

Decididamente a mulher nasceu para rir.

É o que ella faz melhor e mais sério...

A fragilidade no planejamento global desta revista, como um conjunto articulado de partes que deve ter uma seqüência, fez com que somente a partir do artigo *O Sorteio Futurista*, o contexto daquelles pensamentos traçados, nervosamente, por mãos femininas... arrancados das cacholazinhas cobertas de cabellos à la garçonne fosse compreensível.

O SORTEIO FUTURISTA

“O sorteio futurista promovido pelos pintores Dakir Parreiras e Angelo Guido foi uma pedra de toque no espírito das senhorinhas de Fortaleza.

Os pintores distribuíram, a cada elemento feminino alli presente, uma cédula numerada em que as senhorinhas deveriam escrever um pensamento qualquer.

Devolvidas as cédulas, uma commição passou a lêr o que haviam escripto, para que os cavalheiros presentes votassem.

A nossa reportagem conseguiu, terminado o sorteio, subtrahir vinte e oito cédulas com os autographos, cédulas que ainda agora se encontram nesta redacção, embora ninguém possa determinar-lhes a autoria, anonymas como são.

No meio dellas, encontram-se algumas trabalhadas com fino espírito, mas a maioria não prima pela belleza do que em si contém.

A titulo de curiosidade, vamos transcreve-las, a todas, deixando aos nossos leitores o devido julgamento.

Um nosso companheiro, cuja atenção pedimos para a mingua de espírito contido no pensamento de algumas cédulas, consolou-nos com a seguinte exclamação:

- Se o sorteio fosse entre homens o resultado seria muito peor!...

Ahi vão os pensamentos e os números das respectivas cédulas:

1 – Há sempre um dia a mais para quem ama.

4 – Espírito? Não tenho nenhum!

6 – ‘Restea de Sol’ é um symbolo. É a restea de luz que deixa em nossa alma, a Arte de Ângelo Guido e Parreiras – verdadeira encarnação de todas as maravilhas.

10 – Disse Victor Hugo que ha momentos na vida do homem, em que qualquer que seja a attitude do corpo a alma está de joelhos; parodiando direi que nesta hora a alma de

cada cearense qualquer que seja a attitude, ajoelha-se perante o gesto altruístico de tão nobres artistas.

11 – Oxalá! Que o livro ‘Illusão’ de Ângelo Guido deixe n’alma a doçura de uma illusão!

14 – Vale memento mei...

17 – ‘A Arte é a percepção do infinito’. Invejo o mundo sonhador dos artistas.

19 – Rogo ao publico cearense erguer um viva aos distintos artistas Dakir Parreiras e Ângelo Guido pelo seu gesto de cavalheirismo artístico.

21 – A felicidade é um sonho atrevido da nossa existência.

22 – Em se tratando de futurismo, nada posso dizer, por hora, pois as idéas da tal escola segundo a minha opinião ainda são mais extravagantes do que as minhas.

25 – Srs.! Que direi? Quero o quadro!

27 – As lagrimas são perolas cahidas do colar do sentimento.

28 – ‘Arte é a ancia de conter o infinito numa expressão’.

29 – No cultivo das artes a do amor é a única que aproxima as mulheres da divindade.

30 – Caridade.

31 – O sorteio é futurista? Como posso votar se eu nunca fui touriste?

32 – As mulheres são tão inteligentes que inventaram as lagrimas para fingir.

34 – Esta é a verdade: como pode jamais estar ausente quem existe immortal dentro em noss’ alma.

35 – O Ideal e a Belleza que os artistas e os sonhadores adoram, já não são para estes tempos em que as musas se apaixonam por Carlitos e os meninos bonitos tem olhar de macacos sentimentaes (da conferencia de A. Guido).

38 – O segredo da felicidade está em se julgar a mulher feliz.

42 – Infelizes dos leprosos!

43 – Silencio.

44 – Pensamento futurista: minha vida é um bonde da Light em dia de chuva.

47 – Bello ideal, é viver á sombra de uma palmeira, numa casinha pequenina.

53 – Ser sempre feliz é o meu único ideal.

54 – Quanto mais cresço maior fico.

56 – Pensamento futurista. Água dura em pedra mole tanto fura até que bate.

59 – A firmeza é a virtude por excellencia.

N. da R. – Prevenimos ás gentis senhorinhas autoras das cédulas aqui transcriptas que, no próximo numero deste magazine, o occultista Nostradamus publicará o estudo de

suas graphias, determinando-as com os números das cédulas.”

Neste momento, fica claro a que se referiam os números listados no artigo anterior (sem título, nem autor). O título *futurista* parece ser comumente atribuído à época a qualquer iniciativa artística que buscasse ultrapassar os cânones tradicionais da pintura. É preciso considerar ainda que as cédulas escritas pelas senhorinhas presentes a esse sorteio tinham como finalidade original a de serem lidas pela comissão julgadora. Ao serem levadas à redação da revista, julgadas (no artigo anterior) e em seguida publicadas, foram “desvirtuadas”. E o serão novamente, quando cumprir-se a análise das cédulas por *Nostradamus*, o *consultor ocultista* desse *magazine*.

Antes, porém, no número 37 da revista, de 22/03/1925, publicou-se um artigo que polemiza explicitamente com o artigo sem título que julgou severamente as cédulas escritas pelas senhorinhas.

JULGAMENTO INJUSTO

“Ah! Engano da peste!

Onde estávamos nós com a cabeça na hora em que julgamos ‘fracos e banaes’ treze pensamentos do sorteio futurista?

Parece que a nossa cachola andava tão atordoada como uma cabecita que tomou 25 por 54 e 22 por 56...

Que triste juízo não sahiram fazendo do ‘Ceará Illustrado’ aquelles artistas divinos!

Que figura de parvos fizemos nós diante daquelles espíritos ‘cultísimos e superiores’!

*Repara Sampaio, no que fizeste! Envergonha-te, Coça Coça, da tua jogralidade!
Corrige-te, Pé de Anjo, da tua pobreza de espírito! Assisa-te Carlito, das tuas bertoldices!*

Revista aldeã que te pões a rir, cuspidando jecatatuismos, nunca mais, em tua vida, te aventuras a rir diante dos estranhos!

Respeita a mulher e as filhas do conselheiro Accacio, senhoras de pensares transcendentales e severos, que, somente ellas podem servir de legítimos expoentes do ‘nosso cultivo’...”

Difícil saber o que é considerado mais grave nesse texto: fazer julgamento injusto ou fazê-lo de modo inconveniente (diante de estranhos – *os divinos artistas*). De fato, a *Ceará Illustrado* acaba expondo sua condição provinciana e a da cidade, afirmando reiteradamente esta condição ao proceder publicamente a um julgamento moral, e este acaba sendo considerado injusto, não pelo conteúdo das cédulas, mas porque quem as escreveu representa o legítimo expoente das mentes

cultivadas da cidade.

Se o acirramento da tensão deste enredo, o qual envolve leitores e colaboradores da revista, ocorre por um desvio do sentido desejado pelos sujeitos presentes ao sorteio futurista (pintores, senhoras e senhorinhas), é a um novo desvio de sentido que a *Ceará Illustrado* dá lugar no artigo *Ladice Lamego e Angelo Guido*.

Neste, Ângelo Guido revela-se como um olhar contemplador que se tornou o olhar leitor da carta-artigo de sua admiradora anônima – Ladice Lamego. De partida e diante do prazer experimentado ao ler aquele texto, o pintor deixa aos cuidados da *Ceará Illustrado* sua carta-resposta.

Mas como cumprir o desejo do artista sem desfazer a condição de anonimato de Ladice Lamego? Um conselho de colaboradores permanentes – Demócrito Rocha, Raimundo de Menezes e Suzana de Alencar Guimarães – definiram, por interferência desta última, o destino da missiva do pintor-escritor: publicizar o íntimo diálogo que este desejara estabelecer com sua *mysteriosa admiradora*.

LADICE LAMEGO E ANGELO GUIDO

No último número do “Ceará Illustrado” publicamos uma formosa chronica, que nos chegou às mãos por uma pessoa desconhecida e que trazia a assignatura de Ladice Lamego.

No momento de sua partida, ainda sentindo cantar-lhe no ouvido a musica daquellas palavras repassadas de vivo entusiasmo de sua mysteriosa admiradora, Ângelo Guido enviou-nos uma carta à mesma dirigida e aos cuidados do “Ceará Illustrado”.

Ficamos, destarte, encarregados de quebrar o incognito mantido por Ladice Lamego, tarefa profundamente ingrata, como effectivamente é a daquelles que se comprazem em destruir os encantamentos, dissipar as illusões, e transformar em realidade a phantasia de um sonho.

Reunido nesta casa, um conselho de collaboradores, composto de Demócrito Rocha, Raimundo de Menezes e Suzana de Alencar Guimarães, prevaleceu a lembrança desta ultima: - deveríamos abrir o envelope e publicar a carta que, deste modo, chegaria ao conhecimento de sua mysteriosa destinatária sem, todavia, descobri-la aos olhos curiosos do pequeno publico desta redacção.

Devemos ainda accrescentar que junto à carta, ora publicada, continha o envelope uma pagina impressa que Ângelo Guido offerecia à leitura da Ladice Lamego: - “O fio de ouro do meu roزاری”, e que estamparemos em nossa próxima edição.

Fica nesta redacção, à vontade da destinatária o original da carta publicada.

“Fortaleza, 18-3-925.

Suave misteriosa,

Depois de ler no “Ceará Illustrado” a sua chronica vibrante de entusiasmo e repassada de espiritualidade, fiquei ancioso por lhe manifestar todo o meu reconhecimento pela sua sympathia e a sua immensa bondade, mas... quis continuar envolta no mysterio, para que não tivesse a ventura de beijar, commovido, as mãos delicadas que bordaram as phrases daquela chronica deliciosa e... uma illusão que me há de enlevar nas horas de scisma.

Como todas as mulheres de espirito, sabe encantar e deixar no encanto um motivo de tristeza.

Foi com verdadeiro enlevo que li o seu bello trabalho e muitas vezes o reli, procurando perceber tudo que a sua alma quiz dizer no que escreveu e... no que não escreveu, agora, porem, que estou prestes a partir, sinto uma grande tristeza em pensar na misteriosa admiradora, cuja alma me comprehendeu como, talvez, ninguém aqui o conseguiu.

Porque me revelou a sua alma delicada de sonhadora, dando-me a entender que também é uma grande incomprehendida e que busca, como este inquieto artista, um ideal de belleza irrealizável, neste mundo tão podre de idealidade e sentimento?

Comprehendeu-me muito para que não sentisse o que de melancholia e ansiedade deve haver também em sua alma absorta em sonhos impossíveis.

Nunca é fortuito o encontro das almas que vivem em mundos superiores. Há as que se encontram um só momento na existência para revelar uma belleza. A sua revelou-me uma belleza profunda, mas, também me deixou triste!...

Como posso deixar Fortaleza sem entristecer, depois de ter lido o que a meu respeito escreveu?

Porque falou da minha arte tão cheia de de (sic) ansiedade e tortura, porque advinhou que o meu rosto está repleto de soffrimento e que nos meus olhos se occulta uma infinita magoa? Antes me julgasse apenas um hábil virtuose da cor e não visse em mim o espirito insaciado que vive a procurar na terra um ideal que jamais alcançará!...

Porque obrigar-me a sonhar e a entristecer, sonhando? Porque revelar-me a existência de uma alma que não esquecerei, mas que muito breve não se lembrará mais dos olhos triste (sic) onde nunca brilhou uma alegria?

Alma misteriosa, subtil e sonhadora, vou repetir uma phrase minha que... deve ter visto

escripta nalguma parte: “Há cousas que se dizem aos anjos, mas que não devem revelar as creaturas humanas.” Os filhos da terra não entendem as cousas da alma, nem podem imaginar que as almas se compreendam e possam falar uma linguagem diferente da commum.

Na sua chronica falou numa linguagem espiritual. Sou egoísta. Queria que ninguém lesse aquella chronica para lhe não desvirtuar o sentido. Poucos, muito poucos, minha amável mysteriosa, poderão compreender o que de elevação e espiritualidade vae em seu trabalho, cheio da sua alma tão parecida à minha.

Há porem quem a comprehende e admira, sendo-lhe perpetuamente reconhecido pela belleza espiritual que lhe revelou, pela ‘doce illusão’ que creou com as suas mãos de fada, mãos que julgo conhecer e que, em signal de gratidão, desejo beijar.

Muito honrado e venturoso me julgaria se me proporcionasse alguns momentos de enlevo com a leitura de mais algumas linhas harmoniosas escriptas pela mysteriosa admiradora que aneio por conhecer. Poderei alimentar a esperança de receber alguma sua missiva e me permitirá de lhe escrever de novo?

Quando esta carta chegar às suas mãos, talvez já esteja longe em demanda de outras terras, pois hoje mesmo partirei para voltar talvez dentro de um anno, para nunca mais voltar, talvez, tão incerta é a minha vida.

Levarei, pode crer, uma impressão profunda e hei de ler muitas vezes, commovido, a página admirável que escreveu. Hei de querer bem, como se deve querer a todas as almas raras à mystriosa admiradora que soube olhar com sympathia profunda para o meu agitado mundo interior.

Será, a Mysteriosa, a creatura delicada e simples que julgo? Quem sabe se um dia m’o dirá?

Queira aceitar os protestos de profunda sympathia e admiração

Do inquieto ‘bandeirante do Ideal’

ANGELO GUIDO - Rua Sotter de Araújo, 3 – SANTOS.

Em seu texto, Ângelo Guido revela o prazer que sentiu ao ler a carta de Ladice Lamego, um prazer reiterado por muitas releituras (*foi com verdadeiro enlevo que li o seu bello trabalho e muitas vezes o reli*), mas também explicita uma maneira muito particular de ler, que é a do olhar cultivado.

Marin (1996) afirma que o espectador – e neste caso, o olhar criador – encontra prazer ao contemplar a imagem de uma pintura representativa sob três modos interligados: um percurso do olhar pelo quadro como totalidade de partes (percurso interno à representação pictural); em seguida,

o olhar que constitui o quadro como objeto legível, reconhecendo nele um duplo processo de iconização de um texto escrito e de textualização de uma disposição figurativa; e, por último, pela repetição de percursos de visão e de percursos de leitura, “*repetição em que se completa o desejo de ver no deleite teórico da obra... onde visibilidade e legibilidade, conjugam-se harmoniosamente e onde o quadro, sistema fechado de visibilidade, abre-se à repetição feliz... dos percursos de um olhar ao mesmo tempo contemplador e leitor*”. (p. 127)

Se o quadro representativo abre-se à repetição feliz de um texto ouvido ou lido pelo olhar leitor, um texto, apreciado pelo olhar criador, não se abrirá igualmente à repetição das imagens que ele evoca?

Ângelo Guido viu-se através daquele olhar-leitor transcrito em forma de carta. Viu também uma “alma” que, como a dele, vivia um ciclo de incompreensão porque sonhava e sofria, e assim agia porque era incompreendido (a).

Embora Suzana Guimarães houvesse já tocado em alguns dos pontos abordados na carta de Ladice Lamego, esta última calou profundamente no pintor, pois o olhar de sua admiradora, a um só tempo, fazia-se revelador e revelava-se.

Em outro artigo, contido neste mesmo número da *Ceará Illustrado*, Suzana Guimarães recupera as duas exposições – a de Vicente Leite e a de Ângelo Guido e Dakir Parreiras – a fim de enfatizar o valor da primeira e o fato de que, em breve, Vicente Leite retornará ao Rio de Janeiro.

UM DOS “SEMEADORES DA BELLEZA”

“ Cada um tem a sua semente de beleza para lançar, num largo e fecundo gesto, nos vastos campos da Vida; cada um tem o seu sonho próprio para transfigurar e espiritualizar a realidade e não ha grandes nem pequenos: ha apenas almas que trazem do immenso império da Belleza, presentes diversos para a alegria e a renovação do mundo. ’

E nisto eu meditei quando, uma noite, fitava enlevada as telas de Ângelo Guido e Dakir Parreiras e pude penetrar essa verdade lembrando a bellissima Exposição de Pintura de Vicente Leite.

O intelligente e esforçado filho da terra de Alencar, veio semear nas praias dos ‘verdes mares’ e das ‘areias ardentes’ a sua semente de Belleza.

Veio nos mostrar com suas telas os estados da sua bella alma de Artista. E ellas bem nos revelaram, pela variedade das suas tintas, os seus dias risonhos, os dias de saudades, os dias felizes de esperanças...

Alguns dos seus quadros diziam algo de nós mesmos, eram paisagens nossas, imagens

muito nossas conhecidas.

Ainda hoje recordo com saudade os momentos de paz interior que senti diante daquelle 'Luar'...

Fitando 'Curva de estrada', muitas vezes phantasiei, julgando-a a estrada percorrida pelo Artista mas que alem da curva espera-o a Gloria!

Quantas vezes olhando aquelle trecho do nosso mar e do nosso céo, ressaltando também o telhado de um armazém, fiquei a pensar no orgulho do velho telhado, se pudesse se manifestar, por ter merecido que o seu pincel o copiasse!

E, não sei porque, antevi nas faces rosadas daquella cabeça de velho que Vicente Leite denominou 'Recordando', naquelles olhos expressivos, onde bóia a sombra de uma lagrima, uma recordação muito doce de um romance da mocidade, uma historia análoga a do Cardeal Gonzaga...

E 'Fim de romance'...? Permitti que vos deixe deante de um enigma; só quem ouve dos lábios do Artista o romance, pode comprehender 'Fim de romance'... Todos os romances teem um fim e ali naquella tela estão tombados castellos de illusões e de sonhos...

Dentro de poucos dias Vicente Leite partirá para o Rio a fim de continuar os seus estudos; elle que tanto já fez ainda muito deseja fazer.

Daqui há annos, quando for um Artista consagrado como nos predizem as telas de agora, havemos de dizer que elle sempre foi grande, que elle sempre foi Artista e elle virá trazer ás nossas almas de cearenses as suas sementes de Belleza!!!"

Ao virar a página, deixamos Suzana Guimarães e Vicente Leite, e reencontramos o *Sorteio Futurista* de Ângelo Guido e Dakir Parreiras, agora sob a batuta interpretativa do consultor ocultista *Nostradamus*. Este, debruçou-se sobre as cédulas escritas por ocasião do dito sorteio a fim de traçar um perfil daquelas senhorinhas.

AINDA O SORTEIO FUTURISTA

"Conforme anunciamos domingo ultimo, aqui publicamos o estudo graphologico procedido por Nostradamus – o consultor occultista deste magazine – nas cédulas em que, no sorteio futurista promovido pelos pintores Guido e Parreiras, vinte e oito senhoras e senhorinhas presentes escreveram pensamentos.

Como referidas cédulas não continham assignatura, apparecem aqui determinadas pelo numero que receberam na occasião do sorteio.

Nostradamus, ao entregar-nos o seu laudo graphologico, queixou-se amargamente das dificuldades que se lhe depararam.

Os pensamentos eram curtos e alguns traçados a lápis. Fez, todavia, o que pode.

*Confiram as interessadas e vejam que homem terrível é **Nostradamus**.*

1 – Personalidade pouco desenvolvida, firme de caracter e de vontade resoluta.

O seu coração é sujeito a alternativas entre o bem e o mal.

4 – Intelligencia clara. Vivaz, ardorosa e gosta muito de teimar. Algum idealismo sonhador e apreciadora da poesia.

Tem bom raciocínio igualmente egoísmo. É rigorosa no trajar chegando a exigência.

6 – Caracter pouco expansivo e de uma pessoa completamente consigo.

Firme, desconfiada e tímida.

Gosto artístico apurado e boa cultura intellectual.

Não tem esperança de alcançar o seu ideal.

Às vezes se encoleriza porem este seu estado é todo passageiro.

Bom coração.

10 – Pessoa erudita, de ligação de idea, porem precipitada e nervosa.

Muito impressionável e exagera um tanto os acontecimentos.

11 – Simples, franca, recta e cândida. Gostos modestos e pode ser contado no numero das mulheres modelo.

Não nutre nenhuma ambição, espera pela vontade de Deus.

Tome mais cuidado com seus objectos porque tem o costume de deixa-los fora do lugar conveniente.

Este é o único defeito que encontramos em sua pessoa.

14 – Pessoa que se distingue pelo seu instincto de protecção.

É tenaz tanto quanto lamurienta. Pessoa sincera em suas amizades.

17 – Vontade irresoluta, sem firmeza e tímida. Entretanto é abilidosa quando se trata de um obstáculo, mormente em assumptos amorosos.

19 – Pessoa de fina educação, de natureza expansiva, independente de caracter e sem preconceitos. Lucta sempre para vencer.

A opinião publica lhe vale mais que os conselhos e as idéas dos amigos.

21 – Gênio impetuoso é o que logo descobrimos. Espírito desordenado e impulsivo.

Soffre da vista. Vá ao dr. Paula Rodrigues. É bom medico.

22 – Dotada de excellente coração, prestativa, porem de vontade muito enfraquecida.

Creatura activa, bem educada, e apreciadora dos detalhes.

Desconfia um pouco e um pouco de egoísmo alimenta o seu coração.

25 – Traja bem, bem mesmo. Criatura graciosa, de faculdades estheticas e da (sic) espírito imitador. Quer o quadro?

27 – A vida actualmente não lhe corre bem, isto devido a seu gênio. Embora tenha certa confiança em si (nos outros não) nota que o que deseja vai de águas abaixo.

Calma, calma. Deixe de ser nervosa e maldizente que o que (sic) o que for seu as suas mãos ha de vir.

28 – Correcta, bondosa, sympathica.

Distincta, moderada e de muita nobreza d'alma.

Não sabemos porque, que ha dias que se sente muito impaciente.

30 – Caridade, apenas uma palavra! Mesmo assim notamos que é muito amorosa porem se deixa levar pelo gênio. Modifique-o, exma.

31 – Inconstante em tudo. Alegre mas esta alegria é forçada pois uma tristeza existe no âmago de seu coração. Esconde seus sentimentos. Deixe de ser teimosa, insubmissa e violenta. Não se esqueça disso.

32 – Bastaria a publicação novamente de seu pensamento para se ter um certo conhecimento de sua pessoa.

É infeliz em seus amores, devido exclusivamente á sua falta de confiança. Boa imaginação e vontade pouca. É refractaria á caridade.

34 – Temperamento fraco, brando evitadora de perturbações e emoções violentas.

Nada deseja deste mundo a não ser a perfeição de sua pessoa e de sua alma.

Domina a sua sensibilidade e ás vezes sente ímpetos de nervosidade para depois voltar a sua calma costumeira.

35 – Orgulho e vaidade, Perseverança e Obstinação eis o que notamos em sua graphia,

38 – Pessoa de gosto artístico, precisa, clara em suas idéias e de uma prodigalidade sem nome.

É muito crédula, generosa e boa.

42 – Imaginação artística e poética. Bom raciocínio e coração repleto de bondade e virtude.

43 – Desconfiada, porém cuidadosa e pontual. Muito constante quanto nervosa e geniosa.

44 – Pessoa correcta e distincta em toda linha. Bastante intelligente e muito affectuosa.

47 – Falha de energia e de ordem. É indifferente. Possue bom coração, é leal e severa.

Deseja muito...

53 – Pessoa de caracter dominador, de imaginação viva e impulsiva. É muito sensível e se zanga por qualquer tolice.

54 - ... Crescendo também o gênio que é um tanto carregado. Pessoa de elocução fácil, correcta, egoísta e obstinada.

É tímida e sempre obtem o que deseja.

56 – Pessoa idealista e utopista. Vontade obstinada e teimosa. É teimosa mesmo podendo ser classificada como uma teimosa incorrigível.

Não tem confiança no seu futuro nem no objeto de suas afeições. Por isso vive um tanto acabrunhada.

59 – Activa, ambiciosa e perseverante. Externa suas opiniões com desembaraço mas nunca são levadas em contas. Algumas vezes. É muito distrahida.

A vida sempre lhe corre bem.”

Embora muitas das análises pareçam pouco críveis, quer por seu detalhamento ou teor moralizador, o *Nostradamus* desempenhou um papel de reconhecida importância naquele meio social. Suas análises grafológicas eram capazes de revelar aos leitores que o procuravam, facetas de suas personalidades até então encobertas ou ignoradas. Suas revelações, alimentadas por um forte espírito crítico, inspiravam temor e respeito. Daí o fato de que seu artigo não tenha sofrido nenhum tipo de réplica, a exemplo do primeiro texto publicado que abordou o sorteio promovido pelos pintores.

Passada uma semana, o número 38, de 29/03/1925, da *Ceará Illustrado* traz a resposta de Ladice Lamego à carta de Ângelo Guido, publicada à revelia do pintor, na edição anterior.

CARTA ABERTA A ANGELO GUIDO

(Illustrado escriptor)

Saudações

A sua carta publicada no ultimo numero do ‘Ceará Illustrado’ e a mim dirigida, foi uma dádiva dos deuses; se os meus olhos viam um simples pedaço de papel, Eu via pelos meus olhos as minhas mãos cheias de estrellas e de rosas.

Jamais pensei que o meu artigo, cujo único brilho era o que lhe emprestava o seu nome, tivesse o condão de fazer vibrar a alma do Artista admirável, fazendo-a jorrar, cascadeante, uma torrente de delicadeza e ternura para com a obscura admiradora, cujo único mérito foi o ter escripto com a alma aquellas linhas.

A sua generosidade aumenta, exaggera, o valor do meu nome e da minha chronica. Não sei agradecer (sic) a sua bondade escrevendo-me tão desvanecedora missiva; desejaria dizer-lhe o quanto me commoveu e orgulhou o apreço que me mostrou, mas não sei retribuir essa dádiva do seu espírito e não quero desperdiçar com palavras banaes, a immensa emoção que me domina.

Não admira que um espírito como o seu inspire essa sympathy a que se refere com tão intensa commoção, a um outro espírito torturado e isolado que se debate asphixiado em tão hostil e acanhado ambiente social.

Pergunta-me com amargura porque não vi em si unicamente, um hábil virtuose da cor, sem ver a sua alma dolorida?

- Porque assisti á sua Conferencia.

- Porque vi o seu rosto e ouvi a sua voz.

O seu rosto reflecte, como as suas águas tranquillias, toda a curiosidade, toda a inquietação, toda a bondade de que é tecida a sua alma solitária e mystica.

No som da sua voz vibra essa alma que se arrasta entre maravilhas embaladoras e cruéis desillusões; entre as sofreguidões douradas do Ideal e os selvagens embates da Realidade. E assim, não era possível a uma alma inquieta e incomprehendida como a minha, deixar de ver em si, a par co n (sic) a sua cultura e o seu espírito, uma alma que eu reconheci irmã da minha: colorida como as suas telas, clara como 'Reflexos', agitada como 'Tumultuar de Ondas', insoffrida como 'Canção do Mar'!!

Entretanto, como deve ter notado, o Ceará faz jús á denominação de 'Terra de Iracema' – é uma taba – e eu temi que a minha admiração ao seu talento fosse interpretada como leviandade, e, só a medo me approximei do clarão fulgurante do seu espírito, temendo que me acontecesse a aventara (sic) de Saulo no caminho de Damasco.

Vejo que não me enganei: o brilho desse clarão é tão intenso que me offusca mesmo depois da sua partida, semelhante a esses astros que já desapareceram ha milhares de annos, mas que ainda hoje nos enviam, atravez dos espaços, as suas mensagens de luz. Se penetrou tão bem o sentido das minhas palavras, Ângelo Guido não foi sincero quando escreveu que a minha alma 'muito breve não se lembrará mais dos olhos tristes onde nunca brilhou uma alegria'.

Espíritos como o seu poucas vezes (bem poucas!) se encontram na Vida e quem uma vez os encontrou fica para sempre preso ao feitiço da sua lembrança!

Não poderá jamais ouvida-lo quem conviveu com o seu espírito um instante sequer: -

tem que ficar pleno de luz como os Apóstolos após o Pentecostes!

... E a Jandaia no olho da palmeira repetindo sempre um nome, creia, é um simbolo: - um espírito aqui sempre repetirá, indefinidamente, o seu nome com o enleio e a admiração que elle traz em si mesmo.

Dá uma esperança de voltar aqui mas imediatamente se retrata, dizendo que talvez não volte mais nunca. Espero porem que o cajueiro não florescerá muitas vezes sem que volte ao Ceará.

Até porque as almas não conhecem as distâncias de tempo e de espaço. O Senhor não é somente um pintor conhecido unicamente nas rodas frívolas das grandes cidades; o seu consagrado nome chegar-me-ha sempre aos ouvidos, transpondo o Atlântico e atravessando todas as fronteiras. Saberei assim dos seus triumphos e da sua gloria que antevejo sempre crescente.

Pelas columnas do 'Ceará Illustrado' continuará a dar-me o prazer das suas cartas encantadoras.

Isto basta á minha sympathia e á minha admiração; nem tenho o direito de pedir mais ao Destino...

Embora com a tristeza inútil n'alma, hei de lembrar-me sempre o quanto foi bom a ponto de me dar o que mais podia dar e que para mim tem inestimável valor – o seu pensamento – que foi um perfume, a miragem floral de uma immorredoura Primavera.

Quanto á minha pessoa, não queira conhece-la; não vale a pena.

Prefiro ser para si uma imagem de sonhos e poderá repetir nos seus instantes de scisma, quando lembrar-se de mim: - foi uma illusão, a doce, a inolvidável, a immensa Illusão!!!...

LADICE LAMEGO (22-3-25)

O olhar de Ladice Lamego lê a carta de Ângelo Guido ao mesmo tempo em que vê suas próprias mãos *repletas de estrelas e de rosas*. O rosto e a voz do artista são para ela imagens nas quais se lê a mensagem da dor e do sofrimento. O texto: um escrito, uma imagem. A imagem: um texto...

A misteriosa admiradora que optou pelo anonimato (preferiu ler não o texto manuscrito, mas o impresso), para fazer-se imagem de sonho, vê-se refletida em Ângelo Guido. Alma irmã, duplo da sua, Ladice Lamego recorre a inúmeras imagens – religiosas, literárias – para “dizer” dos seus sentimentos.

Do mesmo modo, Ângelo Guido escreve por imagens. O texto *O fio de ouro do meu rosário*, página de seu livro inédito de poemas em prosa (*Alvorada Mystica*), foi dedicado à Ladice Lamego.

Talvez já estivesse escrito, talvez tenha surgido a partir da troca de cartas...

O FIO DE OURO DO MEU ROSÁRIO

De onde vem essa tristeza infinita das cousas, essa amargura profunda, que às vezes descobro no escachoar das ondas, na voz do vento e das florestas?

Que inquieto espírito anda a espalhar pelas sombras da tarde mysticos anhelos e um desconsolo inexplicável?

Talvez andem almas a chorar pelas altnras (sic) quando uiva o vento e as estrellas somem, longe, no mysterio dos espaços?

Ha, talvez, alguém que em mim entende as cousas das trevas e do silencio?

Certamente um mundo invisível se move em torno de mim e ha seres que soffrem e que não vejo, nos meus caminhos, olhos lacrimosos que supplicam e que não percebo, vozes que me falam e que não ouço, mãos transparentes que procuram as minhas mãos... e ha também mãos leves que me acariciam quando sonho, boccas espirituaes que me querem beijar quando, na solidão, preciso de conforto e de ternura.

Os meus sentidos não percebem o mundo extranho em que ando, mas ha alguma cousa que em mim sente esse mágico reinado do silencio e do mysterio. Fala a minha alma com outras almas e entende a sua linguagem silenciosa.

Às vezes, se aproxima a mim alguém e uma inexplicável sensação me invade: tenho vislumbre de outras éras, reminiscências de longínquos tempos.

Que estranhas histórias me sussurras, alma mysteriosa, que te encontro às vezes nos meus sonhos, alma que vens a mim quando soffro e entendes tão bem o meu tormento e os meus anhelos?

Busco-te em tudo, alma amiga, na minha arte e na minha dôr, nos meus sonhos e nas minhas utopias, busco-te nas sombras da noite e na luz das estrellas, e nos olhos de todas as mulheres e de todas as creanças ando a procura do teu olhar.

Em que as mãos humanas de inspiradora e santa se encarnaram as mão (sic) leves que me acariciam, sem que eu possa vel-as e beijal-as?

Não te vejo senão sonhando, alma irmã da minh'alma inquieta, comtudo és tu que me falas desse mundo extraordinário em que vives e és tu que me inicias em seus segredos.

É a ti que devo todos os meus sonhos e os meus extasis, a minha fé e a minha arte.

Vieste a mim dos ignotos reinos interiores, dos remotos impérios das minhas reminiscências, talvez do mysterio de outras vidas.

Alma solitária, filha do Sonho que no próprio Sonho te escondes; entrevejo-te em tudo

como se fosses um reflexo de mim mesmo, uma íntima expressão do meu ser. A cada passo eu te encontro, alma estranha e carinhosa e és tu que conversas comigo quando o mar me envia a sua canção dolente e quando chegam a mim sussurros distantes e vozes indistintas.

És tu (sic) que me envias mensagens de luz através das estrelas, quando scismo e te procura o meu pensamento pelos caminhos de ouro da via-lactea.

Eu sei que me amas através dos meus amados e me sorris quando te busco no amor das almas que recebo nos meus reinos interiores.

Na (sic) minhas esperanças és tu que esperas e crês; nas minhas saudades és tu que falas de um paraíso perdido; nas minhas magoas és tu que procuras revelar-me o fundo triste das cousas.

Agora compreendo que és o fio de ouro que sustentas as contas desse rosário de almas em que sussurrei as supplicas de amor, as preces que o coração deitava quando, através do amor, me aproximava a ti, sem saber que te procurava.

Antes de ti encontrar em meus silêncios interiores, julgava ter perdido as contas do meu rosário de almas nas estradas da illusão.

Em cada curva do caminho, uma de mim se separava e desaparecia, mas agora que te sinto junto a mim, e sei que és o fio de ouro do meu rosário, tornei a encontrar as almas que julguei perdidas, percebendo que era a ti que amava através de todas ellas e eram tuas as falas de amor que me disseram e as promessas que me fizeram.

Alma silenciosa, nascida dos meus anceios e do meu sonho, nesta hora de êxtase, sinto-te junto a mim na forma imponderável de uma visão ethérea como transcendental consolo e mystica esperança!

Dá-me a certeza de que vivo no teu sonho e que a minha arte é uma expressão da tua belleza irrevelada, a tua mensagem transmittida ao mundo através da minh'alma, inquieta e atormentada.

ANGELO GUIDO

É no mágico encanto *do silêncio e do mistério*, espaço íntimo em que o pintor encontra o sentido das coisas, descobrindo alguém que é o reflexo dele mesmo, a expressão de seu ser.

A imagem criada pela expressão poética “*o fio de ouro do rosário*”, guarda todo o sentido de predestinação que Ângelo Guido tentou exprimir. Quer na busca do amor romântico, quer na do ideal de beleza perseguido na arte, o pintor sofre exemplarmente, e este sofrimento é a via que ele percorre rumo ao aperfeiçoamento e redenção espiritual. A construção social do eu, como um *eu sofredor*, não marca isoladamente as concepções deste pintor-escritor, mas particularmente a figura

do artista no mundo ocidental, mediante a herança de uma sensibilidade configurada pela tradição judaico-cristã.

A seriedade impressa às páginas da *Ceará Illustrado* pelas reflexões de Ângelo Guido é suspensa no número 39, de 05/04/1925, por um trocadilho anônimo que, em um canto de página, sintetiza provavelmente a perspectiva de outros leitores frente à permanente troca que se estabeleceu entre o pintor e Ladice Lamego: “*Estudo, quebro a cachola, mas à solução não chego, por tratos que eu dê a bola: - Quem é Ladice Lamêgo?*”.

Neste mesmo número, como a reforçar a presença feminina neste *magazine*, à semelhança da conversão de Ladice Lamego de leitora em escritora, Suzana de Alencar Guimarães publicou o seguinte artigo:

PENNAS FEMININAS

“Muitas vezes tenho afirmado que Fortaleza possui talentos femininos que, se não fôra a inferioridade do meio em que vivemos, poderiam rivalizar com escriptoras notáveis.

As cearenses são geralmente inteligentes, mas falta-lhes a audácia para afrontar os espinhos que se amontoam na senda litteraria.

Eis porque as nossas revistas elegantes sentem a ausência de pennas femininas e quando acontece apparecer um pseudonymo feminino todos julgam ver vestígios de uma penna masculina.

E ‘o estylo não é o homem’?

Não. Hoje os almofadinhas confundem-se com as melindrosas até na linguagem assucarada e assim não podemos distinguir o estylo masculino do feminino.

Offereço hoje aos leitores do ‘Ceará Illustrado’, uma bellissima pagina feminina, escripta por uma creaturinha enigmática e gentil que se encobre sob o pseudonymo de ‘Lys’.

É um talento que nos veio de muito longe e que bem poderia perfumar as paginas das nossas revistas com as pétalas de rosas cahydas da sua penna.

Parabéns aos leitores do ‘Ceará Illustrado’, extensivos ao poeta Julio Maciel, o autor do soneto ‘Perdôa’ em que se inspirou a intelligente patricia. A sua pagina é a afirmação de que ‘a mulher não vive unicamente para rir’”.

A inferioridade do meio, resistente à participação intelectual feminina, já fôra abordada por Ladice Lamego. Nesse contexto, o pseudônimo parece ser um recurso recorrente. À medida que essa individualidade feminina se distancia demais de seu entorno social imediato, ela se afirma e se

preserva, mediante um pseudônimo.

Em seu artigo, além de saudar a nova *penna feminina* que se manifesta, Suzana Guimarães encerra seu texto polemizando com o artigo não-assinado que abriu a temática do Sorteio Futurista – nº 36, de 15/03/1925, onde se lê: *Decididamente a mulher nasceu para rir. É o que ella faz de melhor e mais sério...*)

De Ângelo Guido chega notícia em carta dedicada ao colaborador da *Ceará Illustrado* Raymundo de Menezes e publicada no número 42, de 27/04/1925. Nesta, o pintor mantém um diálogo velado com Ladice Lamego.

ANGELO GUIDO dirigiu ao nosso collaborador Raymundo de Menezes a seguinte carta:

Santos, 7 – 4 – 925.

Meu caríssimo Menezes

Não sei se esta carta ainda lhe encontrará ahi. Naturalmente já deve estar preparando as suas malas para sua viagem de recreio.

Que felizardo! O meu desejo é que seja muito feliz em sua excursão, tão feliz como eu fui ahi.

Se todas as viagens que se fazem fossem tão bem succedidas como essa que acabo de realizar, não haveria cousa melhor neste mundo do que viajar realizando exposições.

Voltei do Ceará satisfeitíssimo, tão satisfeito que desejo ardentemente voltar ahi logo que puder. Não é, bem se vê, o resultado pecuniário que me impressionou, porque esse resultado tel-o-hia obtido, mesmo maior, em qualquer outra cidade do sul: o que me impressionou, e profundamente, foi a bondade e o carinho dos fortalezenses. Isto vale mais do que ouro e isto é tão raro neste paiz ainda tão cego para a arte!

Confesso-lhe que estou apaixonado pelo Ceará e se tivesse que escolher um lugar para descansar alguns annos, daria preferência a Fortaleza. Estou certo que ahi teria bons amigos e o carinho de um povo hospitaleiro e bom. Infelizmente, como o Judeu errante, não posso permittu-me (sic) o luxo do repouso: tenho que andar, andar sempre. Ainda agora, mal acabo de chegar e já estou trabalhando para uma exposição no Rio Grande do Sul e no Uruguay. Se em todos os lugares que eu vou fosse recebido como o fui em Fortaleza julgaria adorável essa vida errante, mas cidades como essa são raras, mais raras do que julga. Muitas são ricas, compram muitos quadros, mas só deixamos la quadros.

Em Fortaleza eu e o Dakir deixamos alguns quadros, mas também alguma coisa de nós mesmos: um pouco do nosso coração. Os amigos que conquistamos ahi valem mais do que muitos triumphos pecuniários.

É por isto que eu e o Dakir voltamos satisfeitíssimos de Fortaleza.

Agora aqui estou a recordar os dias passados ahi, que nunca hei de esquecer tão agradáveis foram.

Sou immensamente reconhecido á sua terra e a você particularmente. As finezas que a você devo são inumeráveis. Você foi para mim e para o Dakir inexcédível em sua dedicação.

Creia tem em nós dois amigos profundamente gratos que aguardam com ansiedade uma oportunidade para lhe demonstrar toda a sua sympathia e gratidão.

Escreva sempre que puder. Eu prometto lhe escrever de qualquer lugar em que me encontrar.

Disponha do amigo grato que lhe abraça carinhosamente.

ANGELO GUIDO

Rua Sotter de Araújo, 3.

Uma viagem bem sucedida, não em termos pecuniários, como ressalta Guido, mas em termos afetivos. *Apaixonado pelo Ceará*, ele sonha em retornar e passar alguns anos aqui. Se em Fortaleza, Ângelo Guido deixou quadros, mas também seu coração, a ele só é dado o direito de seguir em frente, sendo o bandeirante que desbrava lugares em nome dos ideais da arte e da beleza. Este é seu consolo. O de Ladice Lamego, porém é outro.

A SUPREMA CONSOLADORA

Ao illustrado dr. Demócrito Rocha

... Naquelle tempo, do cimo do Thabor desceu sobre a immensa tristeza da Vida e sobre a immensa tristeza da Terra, a infinita belleza do Sermão da Montanha.

Ha dois mil annos...

E quantas doutrinas, quantos systemas, quantas theorias philosophicas, quantas religiões têm sido creadas!

Aristóteles, Bergson, Comte, Diógenes, Epicuro, Sêneca, Schopenhauer, Kant, Spencer, Hegel, Spinoza, Platão, Leibnitz, Fouillée, mostraram-nos o finito e o infinito, o ser e o

não ser, o physico e o metaphysico, mas nenhuma doutrina se nos apresenta isenta de duvida, da tremenda duvida, e todas deixam em nosso espirito a inexplicável amargura e o amargo desconsolo, a sêde da verdade e alguma coisa atraz da qual andamos, da qual necessitamos, urgentemente, ardentemente, e sem a qual não podemos viver nem morrer.

Em Aristóteles, como em seu mestre Platão, a mentalidade helênica alcançou o maximo de sua luminosa ascensão, entretanto as suas theorias passarão como passam todas as coisas, mas ficará brilhando de luz immortal a philosophia tão pura e luminosa d'Aquelle que disse: Eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida!

Basta ouvirmos a divina doutrina de Jesus no que elle tem de admirável, de puro, e de accessível aos corações, de doce para os desgraçados, de maravilhosamente consolador para os infelizes, para comprehendermos que elle subsistirá eternamente e que contra elle não podem as injurias do tempo, os desatinos e maldades dos homens.

... Não a abalarão conceitos nem theorias, systemas nem novos apólogos.

'Nada disso vale contra ella porque consubstancia em sua clareza linear, fecha no ângulo das suas possibilidades o centro dinâmico da vida no insophismavel da verdade.'

Não morre porque è immortal como o Céu, como a Luz, como o Infinito.

Morre o sophisma por mais bem forjado, morre a mentira por melhor machinada, morrem todos os systemas philosophicos baseados na relatividade das cousas humanas.

Não morre a doce, a consoladora doutrina christã porque nella resplandece e scintila, domina e reina o espirito divino. É por isso que pela Quaresma, a alma que rasteja no lôdo das paixões, tenta erguer-se para acompanhar o rasto de luz que nos encanta, nos allumia e e (sic) nos deslumbra.

... Comprehendemos que ha em nós, além da matéria, um raio dessa luz que illuminou o Thabor, prostrou Saulo, desceu sobre os Apóstolos no Pentecostes, illuminou o Sepulchro de Jerusalém... Ha dois mil annos...

LADICE LAMEGO

Mais do que o caráter imbatível da doutrina cristã – a suprema consoladora – o que se vê/lê neste artigo é a constância de uma prática: a da leitura de textos filosóficos os quais conferem contornos ao 'espirito cultivado' de Ladice Lamego. Se os habitantes desta *taba* (Fortaleza), poderiam desvirtuar a admiração dela por Ângelo Guido, admiração explicitada nos artigos

anteriores, Ladice Lamego ressurgiu aqui inatingível, como uma mulher piedosa, de moral elevada.

Por todo o ano de 1925 não há mais registros de Ângelo Guido ou Ladice Lamego nas páginas da *Ceará Ilustrado*.

Ângelo Guido partiu, seguindo seu ideal; Ladice Lamego permaneceu, pés fincados nesta *taba*, encontrando refúgio na *suprema consoladora doutrina cristã*. José Rangel voltou há muito para terras guanabarinas. É a vez de Vicente Leite deixar Fortaleza, cumprindo uma partida já antecipada por Suzana Guimarães. Na página SOCIAIS, lê-se na coluna VIAJANTES:

Vicente Leite – Embarcou quarta-feira, 29 de abril ultimo, para o Rio de Janeiro, onde vae continuar seus estudos na Escola de Bellas Artes, o nosso talentoso patricio Vicente Leite, que com grande aproveitamento cursa as aulas de pintura naquella escola.

Vicente Leite que fá (sic) é uma robusta esperança da pintura nacional, foi grandemente apreciado na exposição que aqui fez de seus trabalhos artísticos.

Desejamos ao joven pintor, optima viagem e constantes victorias na carreira abraçada.

Analisado o tratamento conferido pela *Ceará Ilustrado* a dois acontecimentos artísticos ocorridos na Fortaleza de 1925 – a Exposição de Pintura e Escultura de Vicente Leite e José Rangel e a Exposição de Pinturas de Dakir Parreiras e Ângelo Guido – é possível perceber como as experiências socialmente difusas de um público “especial”, portador de um olhar cultivado convertido em texto, encontrou neste *magazine* um meio de expressão e difusão.

Esse contexto configurou a arte como um ideal de beleza a ser perseguido; a beleza, como o belo natural; a perfeição neste ofício, como semelhança à natureza e apuro técnico.

O artista que dá forma a pinturas é um *eu sofredor exemplar*. Assim, a relação do público com as obras plásticas figurativas, representativas, acadêmicas, que o artista forja, deve ser a do silêncio contemplativo – semelhante àquele diante da natureza ou no interior do templo religioso, pois, é este silêncio que possibilita a “leitura” de imagens que, somente a duras penas, segundo Suzana Guimarães, se traduz em palavras.

Resta reconhecer o paradoxo que coloca a proliferação do discurso da incipiente crítica de arte local, assim como, a participação de textos impressos de leitores nesse *magazine*, como vestígios de um incitamento à formação da disposição silenciosa do público de pintura, a qual ainda conhecerá desdobramentos ao longo de toda a primeira metade do século XX. Estes se manifestaram não apenas por meio da produção jornalística local, mas também ganharam concreticidade nas transformações internas que configuram os lugares de exposição da cidade.

No próximo capítulo trato então das mudanças que ocorrem no espaço social urbano da Fortaleza da primeira metade do século, como elemento condicionante da relação do público com lugares de exposição. Estes se transformam lentamente segundo uma lógica de organização a qual privilegia o encontro pausado e silencioso do apreciador com cada obra.

PARTE II

CAPÍTULO I

CAMPO ARTÍSTICO E *HABITUS* SILENCIOSO

Como definir o conceito de "público"? É possível falar em uma "sociologia dos públicos"? Corresponderia esse conceito a um fenômeno social ou seria ele uma invenção do pesquisador? Certo é que, por seu caráter polimorfo, este conceito impõe ao sociólogo inúmeros desafios. Diante destes, Esquenazi (2003) define, em linhas gerais, o "perfil" deste conceito: elemento transitivo porque dependente (quem diz "público", diz sempre público "de" algo), o conceito "público" expressa a realidade de um agrupamento provisório e heterogêneo, o qual se constitui como audiência de um evento particular, em um espaço bem delimitado.

Segundo Esquenazi (2003), em vez da expressão controversa "sociologia dos públicos", os pesquisadores empregam com frequência "sociologia da recepção", como campo de trabalho teórico que requer sempre uma especificação.

Voltado para a sociologia da arte, este estudo adota preferencialmente a expressão "sociologia da *apropriação* de imagens" a já citada terminologia "sociologia da recepção". Esta perspectiva de análise privilegia a noção de "apropriação" a qual *torna possível avaliar diferenças na partilha cultural* (usos diversificados e até opostos dos mesmos bens culturais ao invés da distribuição socialmente desigual destes), evidenciando o núcleo de *invenção criativa que se encontra no âmago de todo processo de recepção*. (Chartier in Hunt, 2001: 232/233)

No caso de pinturas, a adequação do termo "apropriação" torna-se mais evidente, posto que o movimento visual presente nessa forma cultural diferencia a relação dos públicos de pintura²⁰ da vinculação que outros públicos mantêm com "imagens em movimento" (cinema, televisão).

Segundo Passeron (1995), "... essa ausência de uma comunicação densa ou estrita, configurada pela imagem artística impõe aos receptores de uma mensagem icônica um trabalho raciocinante, afetivo e sensorial de recepção... abre o campo da existência estética à percepção da pintura. A interpretação de uma imagem e, com maior razão, a apreciação de uma imagem artística pressupõe no "olhador" uma ginástica sêmica cuja quase asserção é uma figura obrigatória." (p. 318)

Precisar alguns termos e estabelecer recortes mais precisos do objeto desse estudo são ações

²⁰ Preferi utilizar a expressão "públicos de pintura", no plural, até o momento em que esse conjunto fosse fracionado, a fim de estabelecer de qual segmento social tratava este trabalho. Sem perder de vista a complexidade que marca até mesmo os processos de coesão social de grupos os mais circunscritos, tal como o público erudito ou cultivado, a partir desse momento assumirei os riscos do singular "público".

imprescindíveis neste momento. Estas conduzem à afirmação de que embora os "públicos" de que trata este estudo não consistam em *um objeto inventado pelo pesquisador*, é preciso considerar que *“os traços que ele atribui ao público dependem de suas orientações e de seus centros de interesse”*. (Esquenazi, 2003: 06)

Penso que não há como fazer coincidir as grandes tendências de análise sociológica de públicos diversos apontadas por Esquenazi, quer sejam de inspiração estética ou semiológica; psicológica ou econômica; ou ainda, etnográfica, com a proposta de análise representada por este estudo. Creio que esta representa a convergência de dois modelos teóricos: o estruturalismo e a fenomenologia. Mais especificamente busco aqui uma interface entre uma tendência pós-estruturalista (que vincula apropriação cultural e constituição das estruturas do campo artístico sem, no entanto, se restringir a estas), e as contribuições da hermenêutica e da fenomenologia (centradas no momento de apreciação de obras, quando o apreciador atribui-lhes sentidos).

Assim sendo, parto de um duplo olhar - projetivo e retrospectivo - para estabelecer um rápido paralelo entre públicos de arte contemporânea e de pintura, a fim de perscrutar a formação da disposição silenciosa destes últimos, como parte de uma "cultura icônica" manifesta de maneira intensificada pelos lugares de exposição.

No que concerne à arte contemporânea, as palavras de ordem têm sido a conceptualização e a participação, sobretudo quando estão em questão aquelas formas artísticas que abandonaram o suporte tradicional da pintura (a tela). Funcionando como verdadeiras incorporações, seja por parte do artista, do público, ou de ambos conjuntamente, as obras requerem um considerável investimento pessoal a fim de que possa realizar-se plenamente. Desse modo, galerias e museus, ao oferecerem exposições de artes plásticas contemporâneas, afirmam-se como lugares que instigam frequentemente seus públicos a adotar o avesso de uma postura "passiva".

Esta idéia corrente e pouco precisa de passividade nós a reencontramos, de modo mais evidente, materializada em locais que expunham pinturas, na primeira metade do século XX. Nestes, a ação dos públicos limitava-se ao movimento do olhar que se deslocava de uma obra à outra ou seguia indicações formais contidas em cada obra.

Uma analogia, mesmo que superficial, entre as "operações estéticas" realizadas pelos públicos de arte contemporânea e os de arte moderna que freqüentam hoje museus, revela que a disposição silenciosa que estes últimos apresentam permanece como uma das manifestações possíveis dos primeiros. De fato, a idéia de interferência ou de participação domina a cena da arte contemporânea onde o público deixou a periferia da criação artística a fim de tornar-se uma espécie de co-criador.

Esta mudança de sentido da criação estética levanta questões próprias à Sociologia da Arte:

se o público tomou um lugar mais e mais central no processo de realização de uma quantidade muito importante de obras de arte contemporânea, como se constituiu esse fenômeno? O alargamento desse espaço de apreciação/participação é o produto de uma concessão do artista ou o resultado de uma disputa sócio-histórica entre artista e público pelo estabelecimento do sentido da produção artística?

Em linhas gerais, a Sociologia pode responder a essas questões de duas maneiras: por um estudo que privilegie a perspectiva sincrônica (constituída a partir de relações de força que se desenvolvem no momento presente, como elementos integrantes desse fenômeno) ou por uma perspectiva diacrônica de análise (que privilegie a compreensão do fenômeno a partir de seu desenvolvimento histórico).

Por privilegiar esta segunda via de análise, esse estudo precisa considerar a principal crítica endereçada aos estudos sócio-históricos: a de que esse tipo de reflexão subentenderia uma inclinação da parte do pesquisador de tentar procurar uma espécie de relação de causa e efeito entre passado e presente.

Ora, longe de ser um fenômeno de desenvolvimento linear, de tipo progressivo, a constituição de categorias que balizam a apreciação estética, incorporadas como disposição adequada à experiência de públicos em lugares de exposição, é um fenômeno complexo que supõe uma elaboração social que somente se consolidou ao longo de várias gerações. De fato, à semelhança da história das práticas de leitura realizada por Roger Chartier, uma história das apreciações artísticas revela-se plena de rupturas.

É, portanto, um procedimento válido o de buscar a lógica profunda que rege esse processo mediante o recurso a uma anamnese histórica. Esta tem o papel de permitir a compreensão da gênese social desse fenômeno, a partir da recomposição de elementos que, se permanecem hoje de forma residual, caracterizaram predominantemente no passado o comportamento dos públicos de pintura, em situações de exposição. É à sua compreensão que esse estudo se dedica, pois o silêncio aparece historicamente como o elemento de mediação mais recorrente na experiência estética de públicos face à representação pictórica.

Adoto como hipótese em relação ao silêncio desses públicos a idéia de que este abrigou, ao longo do tempo, um verdadeiro espaço histórico de tensão e de disputa de sentidos. Ao mesmo tempo em que ele se configurava como imposição de um comportamento "civilizado", "apropriado" a situações de exposição, ele continha a possibilidade de reelaboração do sentido que buscava fazer-se dominante.

Assiste-se assim paulatinamente à conversão de elementos que davam lugar a apreciação estética dessa massa informe dita "público" em afirmação de cada indivíduo como singularidade,

pois toda interpretação é o produto do cruzamento entre categorias gerais de apreciação estética e conteúdos de vida, postos em movimento no processo de apreciação.

Nesse sentido, é possível estabelecer um paralelo entre a apropriação de pinturas e a de textos, tal como descrita por Roger Chartier: *ler é entendido como uma apropriação do texto, tanto por concretizar o potencial semântico do mesmo quanto por criar uma mediação para o conhecimento do eu através da compreensão do texto.* (Chartier in Hunt, 2001: 213)

Apropriar-se de um bem cultural é torná-lo próprio, é incorporá-lo à estrutura emocional, cognitiva, existencial. Assim, o agente social diante da imagem proporcionada pela pintura aprecia-a ativamente, *concretizando seu potencial semântico* mediante articulação sensível entre forma-conteúdo da obra e conteúdos de vida, articulação esta configurada como via de acesso ao conhecimento do mundo e de si.

No entanto, é preciso salientar que este estudo não tem por objetivo o de construir uma interpretação formal do social, afirmando a independência ou a superioridade da experiência estética na configuração de outras esferas de ação social (a política, a economia, a religião, etc). O que ocorre é então um recorte, são escolhas que conduzem ao reconhecimento de um centro de reflexão, em cujo eixo encontra-se a dinâmica de mútua influência, de formação e de transformação que liga campo artístico e *habitus* silencioso.

Dito isto, considero, como Pierre Bourdieu, o campo artístico em sua relativa autonomia, concebendo-o como instância de contornos incertos, cujos valores próprios aparecem ora como criação autônoma que intervém na estrutura do campo, ora como particularização de tendências gerais do poder simbólico.

Nas sociedades ocidentais, uma dessas tendências mais notáveis celebrada pela modernidade é a constituição positiva das individualidades, mediante o refinamento de dispositivos de produção, circulação e apropriação de bens culturais.

No caso da análise do comportamento silencioso, o conceito de "dispositivo" perde o automatismo e o papel ideológico conferido, sobretudo pelos estudos referentes à apropriação da imagem do cinema, nos anos 70. Em relação aos públicos de pintura, ele assume a complexidade própria ao papel de mediador, quer material, quer discursivo, de uma visualidade cujas categorias de apreciação estética foram se forjando no tempo histórico que abriga uma determinada ligação entre espaço social da cidade (Fortaleza), espaço de exposição (clubes, museus) e espaço plástico (as obras expostas).

No domínio artístico, o refinamento desses dispositivos que estão na base da constituição positiva de individualidades manifesta-se segundo um duplo efeito: entre os pintores - seu reconhecimento social dá-se mediante a afirmação de seu percurso profissional e estilístico singular;

e em relação aos públicos dessa forma artística - emerge o comportamento silencioso como dispositivo de singularização da experiência estética de cada indivíduo.

Essa dupla manifestação cria um movimento de vai-e-vem que alimenta e dinamiza o processo de autonomização do campo da arte: por um lado, suas estruturas instituem valores próprios ao domínio da arte e dos artistas; e, por outro, abre-se espaço para a modificação dessas mesmas estruturas mediante a ação de artistas e público.

Porém, até que ponto converter *a disposição silenciosa dos públicos de pintura em situação de exposição* em índice de autonomização do campo artístico, recoloca esse objeto de estudo em bases mais sociológicas, tornando-o exequível para uma sociologia da produção, circulação e apropriação de produtos culturais?

Tratar do *silêncio de públicos que não existem mais* é o mesmo que sobrepor duas dimensões do silêncio. A primeira, a do público em situação de apreciação da imagem de pintura; a segunda, a de um objeto de estudo que está no passado, que "exala" o silêncio à semelhança dos mortos. O que resta ao pesquisador diante desse silêncio denso, quase impenetrável, feito de dimensões sobrepostas, senão o trabalho com *vestígios*? (Guinsburg, 2001)

A fim de responder a esses questionamentos, esta segunda parte estruturar-se-á em dois capítulos: inicialmente agrego e explicito elementos conceituais que integram o quadro geral dessa pesquisa, pondo em evidência a orientação teórica da qual parto no diálogo com outras tendências. Busco assim formular contribuições à Teoria Geral dos Campos, modelo interpretativo elaborado por Pierre Bourdieu, mediante a confrontação deste modelo a um *caso particular do possível*, ou seja, ao processo de formação da disposição silenciosa do público de pintura, na Fortaleza da primeira metade do século XX.

Em seguida, tomo como apoio para realizar essa confrontação elementos que compuseram a cultura visual proporcionada pela capital cearense, no início de século, a partir de duas experiências do olhar: o *olhar difuso*, que, se forma no contato com as imagens das vitrines, dos cinemas e dos monumentos; e o *olhar local*, que intensifica a prática do olhar mediante a frequência a lugares de exposição, tais como, o Club Iracema (nos anos 20) e o Museu Histórico do Ceará (na década de 30).

1.1 Um silêncio positivo e particular

Abordar, a partir da Sociologia, o silêncio de um público que não existe mais exige do pesquisador a criação de caminhos sinuosos que façam emergir o silêncio ao mesmo tempo como fenômeno de caráter socialmente difuso e circunscrito aos lugares de exposição.

Ao defender a validade do projeto de uma história dos diversos modos de ler (objeto este igualmente difuso), Chartier (1999) afirma que "*o que é difícil para os historiadores e sociólogos é... (encontrar) o princípio de organização da diferenciação*". (p. 92) É este princípio que constitui modelos que atravessam 'variáveis' representadas pelas singularidades, sem anulá-las.

Assim, talvez o primeiro passo dessa elaboração resida na definição correta dos termos que se prestam como ponto de partida. Nesse momento é preciso considerar dois elementos de análise interdependentes e complementares :

1. Primeiramente, cabe elaborar uma aproximação do conceito de disposição silenciosa, ao mesmo tempo positiva (como elemento constitutivo do sentido da experiência estética) e particular (como elemento que se diferencia do silêncio em outros campos: político, religioso, etc);
2. Mas também, objetivar esse conceito como elemento de análise propriamente sociológica (como um dispositivo essencial ao processo de autonomização do campo artístico moderno).

A tarefa que se impõe na primeira parte desse texto é então a de estabelecer o silêncio do público de arte pictórica na sua positividade e particularidade. Creio então que vale a pena aprofundar um pouco mais alguns pontos que já foram tocados nesse estudo.

No campo das Ciências Humanas, as reflexões que abordam as práticas silenciosas de modo negativo, isto é, como ausência de palavras ou ainda como o vazio de sentido, são recorrentes. Essa perspectiva tem conduzido freqüentemente os estudos em domínios como o da Ciência Política, por exemplo, os quais buscam colocar em evidência a limitação da palavra nos regimes políticos autoritários. Mesmo na Sociologia, certos estudos, dentre eles *A Glória de Van Gogh*, de Nathalie Heinich (1991) o qual combate a idéia muito difundida do silêncio da crítica de arte em relação ao reconhecimento do percurso artístico desse pintor, também aborda o silêncio de uma maneira negativa.

Apesar de sua importância na Ciência Política e na Sociologia, esse gênero de posicionamento não corresponde àquele que caracteriza essa pesquisa. O que importa então é encontrar elementos de reflexão e de elaboração em outros campos de conhecimento.

É possível encontrar uma aproximação positiva do conceito de silêncio, por exemplo, no domínio da estética, onde ele pode ser tomado como elemento de criação artística ou ainda no domínio teológico, onde ele aparece como um meio de ascensão espiritual, de mediação e de valorização da vida religiosa.

Steiner (1988) recorre a exemplos como modo de abordar o silêncio místico através das palavras. No oriente, ele cita o budismo e o taoísmo, os quais têm como base a crença de que “o

mais elevado e puro grau do ato contemplativo é aquele em que se aprendeu a abandonar a linguagem". Na tradição ocidental, é possível citar a prática silenciosa dos monges trapistas, dos estilistas e dos anacoretas, como tentativas análogas de transcendência da linguagem.

No campo da reflexão antropológica, com David Le Breton (1997), o silêncio ganha contornos igualmente significativos, como elemento que integra e diferencia vários sistemas culturais (os quakers, nos Estados Unidos), segmentos sociais (o silêncio das mulheres e das crianças), de realização de ritos religiosos ou políticos, de morte ou dor.

O silêncio se encontra ainda no quadro da história cultural, com Alberto Manguel (1997), que se dedica a seguir o percurso sinuoso que faz a leitura, da Antiguidade Clássica aos nossos dias, sendo a leitura silenciosa uma prática excepcional entre leitores, descrita por testemunhos igualmente pouco comuns que resistiram ao tempo. A leitura silenciosa emerge do aperfeiçoamento do livro como suporte da escrita, da inserção de sinalizações gráficas (maiúsculas e minúsculas, pontuação, etc), do aumento e difusão de publicações.

Segundo Manguel (1997), no fim da Idade Média a leitura silenciosa foi largamente combatida pelo perigo do ócio que essa prática abrigava potencialmente. Os padres cristãos não atentaram porém para um perigo maior: "*até o momento em que a leitura em silêncio tornou-se a norma no mundo cristão, as heresias tinham se restringido a indivíduos ou pequenos números de congregações dissidentes*". (p. 68) Dito de outro modo, o livro lido em particular abriu um espaço sem precedentes à prática da livre interpretação das escrituras sagradas, prática esta fundamental à eclosão da Reforma Religiosa.

Outra contribuição à compreensão das práticas silenciosas surge de uma abordagem complementar à história social da linguagem. Peter Burke (1995), esboça a proposta de uma história social do silêncio como elemento que revela experiências históricas particulares.

A partir da filosofia da linguagem, Wittgenstein investiga a relação entre realidade e sua expressão pela fala. Suas conclusões, expressas no *Tractatus*, afirmam uma perspectiva restritiva da linguagem - de modo significativo, esta só pode dar conta de um segmento especial e restrito da realidade. *O resto, e é provável que seja a parte maior, é silêncio.*

Embora Wittgenstein refaça essa perspectiva em *Investigações Filosóficas*, a percepção do silêncio forjada no *Tractatus* não deve ser descartada, pois o silêncio que rodeia e atravessa o discurso torna-o refratário a um olhar sociológico capaz de desnaturalizar a fala.

Por fim, há ainda uma definição bastante dinâmica, complexa e geral sobre o "silêncio", como movimento e criação permanente de sentidos. Esta definição encontra-se no domínio da Lingüística, na reflexão de Eni Puccinelli Orlandi (1997).

Nesse contexto teórico, essa autora evidencia o papel do silêncio no processo de produção

de sentidos: ele não representa o avesso do universo da linguagem verbal, mas antes, o espaço de significação que está antes, depois e entre as palavras, dando sentido ao discurso, como um tipo de pontuação oral que dá ritmo à fala.

No entanto, Orlandi escreve que, sobretudo no quadro da cultura ocidental, fortemente influenciada pelo raciocínio analítico e verbal, o silêncio tem aparecido como o vazio; ele representaria a ausência de palavras, quando, ao contrário, a palavra é o elemento que tenta regradar, cristalizar, sedentarizar a intensidade do movimento de sentidos que constituem as trocas significativas que caracterizam o silêncio humano.

Convém notar ainda que, se o comportamento silencioso, particularmente no campo da arte, é polissêmico, o movimento visual oferecido pela imagem de pintura também o é. Longe de uma suposta evidência, a "comunicação" pela imagem, segundo Passeron (1995) é marcada pela *multivocidade e indeterminação assertórica* (a imagem se oferece de modo tal que, sobre ela, é impensável afirmar categoricamente o que quer que seja), pois, é plena de elementos que sendo contingentes, não obedecem à ordem do código. "*São esses elementos que escapam à esfera do código que possibilitam a multiplicidade dos níveis de 'leitura' de uma imagem e a diversidade das funções ou das implicações culturais dessas 'leituras'.*" (p. 301)

Se a argumentação desenvolvida até aqui, com a ajuda de diferentes domínios de reflexão tem a vantagem de representar uma inversão lógica em direção ao caráter positivo do silêncio, ela implica do mesmo modo, riscos de incoerência teórica. Todo deslocamento conceitual subentende um movimento de adequação do conceito a um contexto teórico que não é mais seu universo referencial de origem.

A fim de realizar essa adequação teórica, é preciso ancorar bem esse conceito em uma perspectiva sociológica. Não basta afirmar a positividade do silêncio como ferramenta teórica. É então imprescindível precisar como esta manifestação positiva do silêncio na arte se distingue de outras formas sociais igualmente positivas do silêncio.

Nesse estudo, o silêncio aparece associado à idéia de comportamento silencioso, ou *disposição silenciosa* em sua materialização, em sua objetivação face aos diversos dispositivos (materiais, discursivos, etc.) que parecem provocá-la.

Nesse caso, uma sociologia da arte que se propõe a compreender o processo de apropriação artística a partir dessa disposição particular o apresentará como a manifestação privilegiada, e recorrente nos lugares de exposição, da relação entre certos públicos e as obras.

A fim de particularizar mais esse conceito é possível dizer que este conceito consiste na superposição de duas experiências sociais que formam o olhar cultivado: as experiências culturais do legível e do visível.

Nesse contexto de análise, os lugares de exposição aparecem como locais onde se combinam duas posturas – a da leitura silenciosa e a do olhar concentrado diante da imagem de pintura – como signos de distinção social que caracterizam um grupo social específico.

Faço essa articulação transparecer a partir de três pontos de apoio: primeiro, a leitura individualizada e silenciosa favorecida pela diversificação de suportes, difundiu-se como prática social ampla, manifesta pelo contato com materiais impressos diversos. Como ficou evidente na primeira parte deste trabalho, os periódicos que comentavam exposições na década de 20, socializavam ou antecipavam, de certo modo, a apreciação das obras não somente por seu conteúdo, mas também pelo movimento do olhar do leitor que percorria páginas impressas como texto e como imagem.

O livro configura-se como o segundo material impresso a ser considerado. Um rápido paralelo entre os públicos de periódicos como a *Ceará Illustrado* e os de livros revela que os jornais representavam um espaço no qual se confundiam os papéis do leitor e do redator (autor), enquanto que com o livro estas fronteiras encontravam-se afirmadas de modo mais rígido.

O recorrente contato com livros, cujo formato transportável converteu-os em objetos de uso pessoal, desde o seu surgimento no século XVI, favoreceu o fortalecimento das individualidades mediante a prática da leitura feita de modo privado e íntimo.

Campos (1985), situa por volta de 1868 o momento em que "*os fortalezenses principiam a ler o que ler com mais facilidade*"²¹, graças aos serviços prestados, entre outras, pela Livraria e Papelaria de Joaquim José d'Oliveira (instalada à Praça Municipal, nº 10), responsável pela difusão não só da produção literária nacional, mas também a importada, sobretudo a francesa, assim como livros religiosos e de filosofia.

Por último, é nas próprias situações de exposição que o olhar erudito revela-se como apreciação estética condicionada pelo escrito. Na Fortaleza do início do século XX, os títulos dos quadros e os folders apareciam não só como elementos mediadores, mas como elementos ratificadores de um olhar informado pela leitura de jornais e livros.

A exemplo dos registros das exposições quer de Vicente Leite e José Rangel, quer de Dakir Parreiras e Ângelo Guido, feitos pela *Ceará Illustrado*, na década de 20, como vimos, os jornais da época faziam seguir ao anúncio de uma mostra de arte, uma lista quase interminável de todos os títulos dos trabalhos que a integrariam.

Por meio do contato visual com o nome dos artistas e com os títulos das obras fixados nas paredes ou nos folders durante as exposições, cabia ao olhar erudito reconhecer os objetos de uma

²¹ Foi inaugurada a 25 de março de 1867, a Biblioteca Pública. Inicialmente contando com 1790 volumes, chegou a contar no ano seguinte com 5720 livros. (Campos, 1985)

fruição já antecipada em parte pela leitura dos jornais.

Os momentos de exposição davam igualmente lugar à realização de uma tendência própria à criação artística e apreciação estética no mundo ocidental - a orientação do percurso visual que perscruta a obra, da esquerda para a direita e a de cima para baixo, presente tanto no ato de leitura, quanto na experiência estética.

Se para o sociólogo, o sentido aproximado conferido por esse olhar que percorre obras plásticas reside idealmente na coleta de todas as significações de que a obra foi objeto por parte de um ou vários observadores reais, esta coleta só se tornaria viável, segundo Passeron (1995), mediante a segmentação, ao menos inicial, do "público" dessa obra segundo públicos diversos.

Considerando que há, muito provavelmente, uma relação de influência entre *eruditos ou amadores de arte* e *"olhadores" em bloco*, Passeron (1995) adverte que é necessário distinguir a análise de públicos especializados de uma outra que se volte para públicos comuns.

Ao eleger como objeto de estudo a atitude silenciosa de um público "cultivado", este trabalho não se filia, porém a uma *história-social dos gêneros, das formas e das formações artísticas*. Esta elege o olhar e o discurso eruditos como aqueles que deixam transparecer o modo de *"recepção ótima das obras"* ou o momento em que *"as obras atingem sua máxima intensidade significativa"*, em oposição às apropriações comuns, definidas sempre de modo lacunar, pela falta dessa competência. (Passeron, 1995)

Contrariamente, o que se apresenta aqui é uma sociologia cujo projeto teórico consiste, embora trate do público cultivado, em acompanhar a variação de valores artísticos diversamente constituídos segundo experiências de apropriação particulares e épocas distintas.

Assim, nesse estudo, a experiência do público comum aparece de modo apenas tangencial, secundário, à medida em que é preciso relacioná-la ao modelo de apropriação cultural que busca impor-se como "legítimo", e com o qual as táticas de apropriação comuns se confrontam, tácita ou explicitamente.

Dessa maneira, o perfil do público "cultivado" que emerge nesse estudo corresponde àquele que lê textos, vê pinturas em situação de exposições, produz registros e socializa sua experiência estética, tentando impô-la ao público comum como modelo "legítimo", "desejável", o qual se converte paulatinamente em convenção social do campo artístico.

Bourdieu afirma que o conjunto de relações de força que caracterizam todos os campos, da mesma maneira que seus limites, se explicitam somente por um trabalho de pesquisa empírica que coloque em movimento seus suportes teóricos.

Assim, a fim de apreender teoricamente essa experiência estética particular do olhar cultivado, a segunda parte deste estudo se prenderá ao processo de formação / transformação dos

lugares de exposição em Fortaleza, na primeira metade do século XX.

Nesse momento de gênese da apropriação da imagem de pintura feita em situações de exposição, esse “olhar cultivado” criou-se em um movimento simultâneo mediante o qual foi modelado por uma rede de relações culturais mais gerais ao mesmo tempo em que ele tentava impor-se como modelo de civilização e modernidade cultural.

Se na década de 20, a produção da crítica de arte e a participação dos leitores na revista *Ceará Ilustrado* (dispositivo discursivo) foi a via de acesso escolhida para evidenciar esse movimento simultâneo de imposição/criação do olhar erudito, dentre os lugares de exposição, na Fortaleza da década de 30, o Museu Histórico do Ceará desempenhará o mesmo papel nesse estudo.

É preciso considerar, porém, que as exposições de pintura na capital cearense antecedem em muito a década de 20. São testemunhos das atividades existentes nesse domínio: a primeira exposição individual de Luís Sá (1845-?), no começo do século XX; os nomes de Luiz Sá, José Irineu de Sousa (1850-1925) e Antônio Rodrigues (1867-1915), associados ao trabalho de ensino de desenho e pintura; os salões regionais de pintura de 1923, 1924, 1925 e 1926.

Otacílio de Azevedo (1980) relembra o trio representativo da "velha guarda" da pintura em Fortaleza: Antônio Rodrigues (A. Roriz), José de Paula Barros (Paula Barros) e Raimundo Ramos Filho (Ramos Cotoco).

José Irineu teve sua formação artística associada ao Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Sua pintura pode ser caracterizada como paisagística, histórico-épica, religiosa, alegórica. Um bom exemplo de sua produção histórico-épica é a tela *Fortaleza Liberta*²², a qual, tendo sido restaurada, encontra-se atualmente no Museu do Ceará.

Como cenário para emergência dessas manifestações no campo artístico, a capital cearense é tomada aqui como um grande dispositivo material cujo efeito, entre outros, era o de socializar pintores e público com um determinado conjunto de experiências visuais.

Na Fortaleza da primeira metade do século XX, a publicidade, a moda, as vitrines, os cinemas, os teatros, a presença dos bondes (os de tração animal e, depois, os elétricos) como meio de transporte coletivo, o conjunto arquitetônico, as praças e seus monumentos, apresentam-se como signos do desenvolvimento urbano pelo qual passava a capital cearense, à semelhança de outras capitais brasileiras.

Nesse contexto, as exposições de pintura integram o conjunto dessas experiências visuais proporcionadas pelo ambiente citadino, pois os lugares em que elas ocorrem convertem-se em elemento-síntese de um olhar cujos contornos devem ser ampliados até coincidir com os da vivência da cidade.

²² Ao estudo pormenorizado desta tela, retornaremos mais adiante.

Assim, tomada como comportamento socialmente difundido, a emergência da postura silenciosa do público de pintura é um objeto de análise cujas vias de formação estendem-se à consideração da experiência visual total da cidade, mediante elementos que sintetizem essa visualidade (neste caso, os lugares de exposição).

Esses lugares concentram, de maneira densa os princípios da cultura elaborada que determina aquilo que será considerado como o comportamento “adequado” do público diante das obras artísticas.

Desde as primeiras décadas do século XX, é possível perceber como o trabalho de algumas gerações confirmou esses lugares de apresentação da produção artística como dispositivos materiais propícios a gerar um verdadeiro incitamento ao comportamento silencioso.

Este procedimento aparece mais claramente estabelecido a partir de uma análise que enfatize os lugares de exposição a partir de variações na organização das obras expostas, bem como nas atitudes do público durante as exposições.

No âmbito dessa análise, as diversas técnicas de “accrochage” em vigor nessa época (partindo do sistema típico do século XIX – as paredes recobertas de uma grande quantidade de obras, do teto ao chão) fornecem pistas acerca da relação visual que o público de pintura estabelecia no momento de apropriação das obras expostas.

A estrutura física e o sistema de organização interna desses lugares condicionam a percepção do espaço e do tempo, a qual se transforma em consonância com a experiência visual que o público tem em relação à cidade.

Nesse momento, os conceitos de espaço, tempo e modernização social são fundamentais no sentido em que eles facilitam nossa compreensão da relação entre as transformações na organização dos lugares de exposição e as atitudes do público diante de obras de arte.

Estes lugares revelam assim a conversão progressiva de um *olhar de conjunto* a um *olhar que fixa cada imagem*. Segundo Jacques Aumont (1993) há uma diferença significativa entre *olhar* e *ver fixamente*. Mais do que percorrer uma parede totalmente preenchida por obras, “ver” corresponde mais propriamente a essa maneira de relação visual marcada por uma experiência de síntese, densa semanticamente, como é o caso da pintura, a qual exige a concentração do público.

Parece que essa exigência de um olhar concentrado liga-se, em parte, a um aperfeiçoamento da composição da obra a partir do momento em que prevaleceu a chamada “pintura moderna” (momento em que a pintura intensifica seu processo de simbolização, em detrimento da representação da realidade).

Os cânones da pintura de representação geométrica renascentista permaneceram válidos para a criação artística no mundo ocidental durante séculos. Nas primeiras décadas do século XX,

encontra-se em Fortaleza uma produção de pinturas guiadas pelo “eco” destes parâmetros, de vez que não havia escolas de arte responsáveis pela formação dos pintores cearenses. Foi preciso aguardar as formulações modernistas da Semana de 22 para que a pintura local assumisse novos contornos.

1.2. *Habitus* silencioso: do silêncio como objeto sociológico

Os recursos conceituais que permitem a objetivação do conceito de disposição silenciosa vão bem além da simples afirmação de sua dimensão positiva e particular, mediante o recorte empírico do universo analisado. De fato, faz-se necessário a referência explícita a um quadro teórico que permita ancorar a questão central desse estudo de modo propriamente sociológico. Nesse contexto, tal apoio teórico encontra-se na formulação teórica de Pierre Bourdieu, a qual faz transparecer a dupla problemática que movimenta esta pesquisa:

1. Um problema aparente, aquele da compreensão de um fenômeno social: a formação do comportamento silencioso do público de arte pictórica a partir dos lugares de exposição;
2. Um problema subjacente, aquele da potencialidade explicativa do modelo teórico elaborado por Bourdieu, diante de um fenômeno singular que não foi abordado por esse autor e que, além disso, se situa em um universo social e temporal diverso do contexto da sociedade francesa.

Antes de qualquer coisa, os conceitos que marcam a obra de Bourdieu e que interessam mais de perto a esse estudo são: campo, capital cultural e *habitus*, conceitos estes que, articulados, podem colocar em movimento a matriz relacional do pensamento desse autor mediante o estudo do universo concreto proposto – o da reconstituição do campo cultural da Fortaleza da primeira metade do século XX.

O traço que distingue o pensamento relacional bourdiesiano de outras formas de elaboração teórica, tal como o estruturalismo ou o funcionalismo, consiste em sua capacidade de colocar em destaque o caráter dialético e histórico das estruturas sociais. Nesse contexto, o conceito de “campo” é pensado como uma rede de linhas de força, assim como o conceito de “*habitus*” é considerado como uma via de duplo sentido: ele é ao mesmo tempo incorporação de um comportamento imposto e matriz criadora, potencialmente subversiva das estruturas sociais.

Mesmo se os conceitos de campo e de *habitus* formam um todo indissociável, entre os estudos empíricos que colocam em ação a organização teórica construída por Bourdieu, é a

dinâmica de formação / transformação do campo que representa sua fonte de preocupação bastante recorrente. Essa postura é absolutamente coerente em relação aos esforços para superar a matriz teórica de partida do autor, qual seja, a do estruturalismo.

No conceito de *habitus* colocado em ação em seus estudos empíricos, Bourdieu destaca seja o lado de “inovação”, especialmente evidente entre os artistas, os “criadores” (como, por exemplo, nas *Regras da Arte*), seja o lado da “reprodução”, igualmente constitutivo desse conceito, em relação ao público. Em *Amor pela Arte*, Bourdieu trata da diversidade do público que frequenta museus, a maneira pela qual este incorpora um *habitus* culto é bem mais evidente do que seus modos de apropriação criativa.

É importante ressaltar que se todo processo de incorporação supõe uma imposição como seu correlato, esta última não se dá, na formulação bourdiesiana, de forma planejada. Ao contrário, é por meio do processo de sua socialização que o grupo dominante constrói um *sentido do jogo* que assume caráter impositivo.

Por meio de mecanismos práticos, não conscientes, que possibilitam o confortável apoio de um *capital simbólico* naturalizado, determinados *habitus* particulares entram em funcionamento e tentam se estabelecer como modelo na dinâmica cotidiana da vida social. Tal é o caso da apreciação silenciosa do público cultivado diante de pinturas.

Por outro lado, há ainda nas elaborações teóricas de Roger Chartier, reflexões que evidenciam a matriz interpretativa e criativa presente nos usos que o público pode engendrar em sua relação estética com produtos culturais.

Sua formulação da noção de apropriação, mais sociológica que fenomenológica, é particularmente importante. Ele afirma que essa noção corresponde à ação criativa que se encontra no cerne do processo de recepção, favorecendo, para o pesquisador, a compreensão de usos diferenciados, e mesmo opostos, de um mesmo produto cultural.

Se a relação de dominação que estabelece uma hierarquia social e/ou simbólica entre públicos não se dá exclusivamente por uma decisão consciente, por uma ação deliberada do grupo dominante, a resistência ao modelo cultural estabelecido, nesse caso o conjunto de categorias de apreciação estética culta, também não se faz obrigatoriamente no plano da consciência.

É ainda possível pensar uma suposta resistência do público comum como uma inversão do *habitus* culto ou o uso criativo de regras que orientam a experiência estética corporificada, potencialmente ou efetivamente, na relação de apropriação de produtos culturais que cada indivíduo desenvolve.

Se em ambas as posições, quer a do grupo dominante ou dominado, a apropriação do *habitus* culto aparece mais como uma forma de raciocínio do que como uma deliberação consciente,

a proposta de uma abordagem sociológica do conceito de *habitus* silencioso do público de pintura se reforça. Isto se dá porque esse conceito traz em si mesmo, por um lado, a evidência da imposição de um modelo de apropriação cultural e, por outro, a materialização de um espaço polissêmico de elaboração de sentido, não completamente controlado pela experiência estética dominante.

Bourdieu afirma que um campo, artístico nesse caso, existe duas vezes: nas coisas e nos cérebros. Mas ele admite também que a perfeição dessa articulação corresponde a um momento particular da constituição do campo.

Então, uma questão se coloca: no momento de gênese do campo, quando as instituições não estão completamente definidas, sua força de imposição de categorias de apreciação estética seria a mesma? Se não, no processo de imposição do comportamento silencioso, como signo de distinção social e civilização, de um comportamento em perfeita conformidade com os lugares de exposição de pintura, que categorias de raciocínio regeriam o movimento de sentidos, preenchendo esse espaço silencioso?

O movimento de autonomização de todos os campos aparece como uma tendência, identificada na Teoria Geral dos Campos, como uma dentre outras homologias estruturais. No contexto de gênese do campo artístico, é provável que a influência mútua de valores entre campos diversificados seja mais intensa do que em uma situação social na qual o campo já está completamente configurado.

No momento em que os valores que conduzem a experiência estética não são sempre valores propriamente artísticos, é o campo religioso que representa a vivência silenciosa mais próxima ao silêncio do público de pintura, pois ele é ao mesmo tempo positivo e constitutivo da experiência religiosa.

Impõe-se uma questão: que elos se estabelecem de princípio entre as duas manifestações do comportamento silencioso, e de que maneira o silêncio corporificado na experiência estética vai se diferenciar do outro, característico da ascese religiosa?

Para responder a essa questão, é preciso considerar o silêncio não somente como uma manifestação pontual da experiência estética, mas, sobretudo como um fio que atravessa todo o processo de autonomização do campo artístico.

A fim de dar conta dessa dimensão social do comportamento silencioso, esse estudo tentará percorrer o elo de mútua implicação entre os conceitos de campo e *habitus* no sentido inverso daquele percorrido por Bourdieu em sua análise sobre o público dos museus: convém à perspectiva desse estudo assumir como apoio uma reflexão que não parta tanto de regularidades, mas ao contrário, das singularidades que materializam o comportamento do público de pintura.

Esse procedimento parece possível, pois esse estudo tenta escapar à tendência dicotômica do raciocínio cartesiano, tomando como apoio uma concepção de indivíduo que não oponha este ao conjunto da sociedade. Aqui o indivíduo emerge como um ponto pelo qual se cruzam, de maneira às vezes particular, às vezes singular, as linhas de força que constituem a sociedade como uma rede de tensões permanentes entre mudança e permanência.

Bourdieu afirma que a principal tarefa da Sociologia é estudar as regularidades da vida social. Assim, ele termina por conferir certa preponderância, nos estudos empíricos, à articulação conceitual entre “campo” e “*habitus*”, de maneira a tomar esse último como o produto social de uma experiência corporificada, antes que como possibilidade de inversão do mecanismo de regularidades sociais.

Por outro lado, para bem compreender como se desenvolve a dinâmica da mudança social, é preciso considerar mais precisamente a lógica prática que caracteriza a existência do *habitus* como matriz criadora. Nesse contexto de análise, tratar o silêncio do público diante da imagem apenas como uma evidente cumplicidade entre as imposições do campo artístico e o *habitus* silencioso, significaria deixar de abordar uma dimensão essencial desse fenômeno: a potencialidade de usos criativos que esse *habitus* abriga.

Se Bourdieu afirma o caráter duplo do conceito de *habitus* (ao mesmo tempo inércia e matriz criadora), diferenciando-o de hábito (incorporação pela repetição), é porque reconhece, a partir desse fato, que é preciso fazer uma espécie de fenomenologia sociologicamente fundamentada da experiência imediata do campo (pois essa instância abriga a potencialidade de por em questão a evidência da vida quotidiana). Nesse sentido, esse estudo não significa uma reviravolta teórica radical. Ele é antes a extensão de algumas possibilidades já inscritas, mas não suficientemente desenvolvidas, em um quadro teórico vigoroso.

Ora, no caso deste estudo, realizar uma fenomenologia social do campo artístico quer dizer provocar um circuito de mútua implicação dos conceitos de *habitus* e campo como suporte da compreensão da disposição silenciosa do público de pintura.

Assim, essa abordagem sociológica da dimensão fenomênica do campo artístico implica considerar como o processo de autonomização desse campo, em Fortaleza, configurou-se, entre outras coisas, a partir da formação de *habitus* próprios ao público de pintura da cidade.

Tendo discutido, na primeira parte deste trabalho, o papel da crítica de arte local na formação do olhar "puro" do público cultivado, que lê textos e vê exposições de obras plásticas na Fortaleza da década de 20, passo agora a tratar da estruturação de lugares de exposição, nas décadas de 20 e 30. Como elementos simbólicos, estes também reforçaram a elaboração social da manifestação do comportamento silencioso, pois favoreceram igualmente a difusão da experiência

visual intensiva do olhar concentrado do mesmo segmento social que descreve e publica suas reflexões sobre os Salões de Abril das décadas de 40 e 50, qual seja, o público cultivado.

Se é certo que a cidade apresenta-se como cenário saturado de elementos visuais, elaborados segundo uma alquimia que visa converter o olhar daqueles que passam, no daqueles que por vezes se deixam ficar, é igualmente certo que para o sociólogo esta conversão apresenta-se como fenômeno difuso. Por isso, a análise da experiência visual proporcionada pelo Museu do Ceará aparece como duplamente interessante: 1) ele constitui-se, na década de 30, como primeiro lugar da cidade cuja finalidade principal era a exposição (as primeiras exposições eram realizadas provisoriamente em clubes ou estúdios fotográficos); e 2) porque é possível relacionar a experiência visual proporcionada ao público no contato com seu acervo, exibido em um espaço fechado e planejado, a outra, a de objetos oferecidos visualmente ao público em lugares abertos (monumentos em praças).

Analisarei especificamente o período de constituição do acervo do Museu do Ceará (1932-1942), por seu primeiro diretor, Eusébio Néri de Sousa. Antes, porém, retomemos os lugares em que ocorreram as primeiras exposições de arte na cidade de forma mais sistemática, quais sejam, estúdios fotográficos como o Foto Walter (de Walter Severiano) e o Clube Iracema.

CAPÍTULO II

EXPERIÊNCIA VISUAL E LUGARES DE EXPOSIÇÃO EM FORTALEZA - O CLUB IRACEMA E O MUSEU HISTÓRICO DO CEARÁ

2.1. Experiência espaço-temporal e espaço urbano moderno

A busca de um sentido objetivo do tempo e do espaço requer que se considerem estas duas categorias não a partir da “exatidão” do tempo que pode ser contabilizado cronologicamente, nem propriamente da materialidade do espaço físico, mas do fundamento social do par espaço-tempo. No âmbito desse estudo, é a percepção espaço-temporal do apreciador de pinturas inserido em situação de exposição que nos interessa. Nesse contexto, os lugares de exposição conferem materialidade à experiência visual desse apreciador frente a uma paisagem urbana que passa por profundas transformações, convertendo-se em constante solicitação aos sentidos.

As práticas e processos materiais vinculados à reprodução social evidenciam, segundo Harvey (1992), modulações geográficas e históricas que o espaço-tempo social assume. Assim, de maneira global, é mediante o processo de modernização pelo qual passa Fortaleza, no início do século XX, que emergem alterações na percepção visual que o público de pintura tem da cidade. (1992: 189) Nesse sentido, a experiência visual coletiva é parte na instituição desse mundo moderno à medida em que reconhece e naturaliza a experiência espaço-temporal característica desse nova ordem cultural.

Assim, a percepção coletiva **da cor** (indo dos trajes aristocráticos escuros do final do século XIX às cores claras dos paletós de linho branco e dos chapéus de palhinha); **da luz artificial** (da intermitência da iluminação pública a óleo de peixe, passando pelos combustores a gás carbônico até a continuidade da luz elétrica); **da velocidade no deslocamento** (dos bondes de tração animal aos automóveis e bondes elétricos); **da alteração das linhas e volumes** (que uniformizaram as fachadas de casas e edifícios, mediante concepções arquitetônicas e urbanísticas da cidade); e **do movimento visual** (da imagem na pintura a imagens cinematográficas) acham-se impregnadas por uma forma diferenciada de lidar com o espaço-tempo que condiciona a apropriação de obras de arte.

Nesse contexto, são notáveis os progressos técnicos incorporados à vida da capital cearense,

conferindo a esta ares de *cidade moderna*, desde a segunda metade do século XIX à primeira metade do século XX. Em 1880, instalou-se o sistema de bondes de tração animal, sendo este substituído a partir de 1913 pelos bondes elétricos; de 1866 a 1935, a cidade passou a contar com um sistema de iluminação pública à base de gás hidrogênio-carbonato; a partir de 1914, a eletrificação chega às edificações particulares e, em 1935, às vias públicas; as concepções arquitetônicas e urbanísticas, ligadas ao emprego das estruturas de ferro, chegam-nos como orientação para a construção de importantes edificações: o Mercado de Ferro (1896), o Teatro José de Alencar (1910) e o primeiro grande cinema da cidade, o Majestic Palace (1917).

...Ao mesmo tempo que resolvia o problema de um abastecimento mais compatível com a demanda da Cidade, o mercado era amplo e trazia a novidade do emprego do ferro que lhe emprestava solidez e elegância. O fato de ter sido construído na França reforçava a noção de sintonia com a modernidade européia... (Ponte, 1993: 38)

Em 1912, a firma inglesa *The Ceará Light and Power Company Ltd* assumiu a direção da antiga Empresa Ferro-Carril, tendo sido responsável tanto pela introdução dos bondes elétricos (1913), como pelo fornecimento de energia elétrica (1914).

Os bondes eletrificados suplantaram as potencialidades do transporte coletivo de tração animal. Juntamente com o crescente número de automóveis, deixavam atrás de si um rastro de transformações urbanas: *extensão do serviço de calçamento, redimensionamento de praças e novo comportamento no trânsito de pedestres.*

Símbolo de modernidade por sua velocidade e “asseio”, os bondes elétricos, a um só tempo, interligaram o centro da cidade com pontos mais distantes e instauraram um “... *novo e importante espaço de sociabilidade...*” (Ponte, 1993: 33)

Cotidianos eram os deslocamentos nos bondes elétricos. Sentados ou de pé, os passageiros observavam uma Fortaleza que passava diante de seus olhos. Comparados aos bondes de tração animal, os bondes elétricos traziam consigo uma paisagem ágil, veloz. No interior daqueles coletivos, o vento que batia nos rostos não semelhava mais à brisa marinha vinda do Passeio Público; tampouco lembrava a *viração* buscada pelas cadeiras na calçada... O vento vinha impregnado de um novo espaço-tempo — ou antes, de uma nova forma de percebê-los.

A percepção da forma moderna que assumiu o espaço da cidade foi historicamente ritmada pela proliferação de discursos, cujo ufanismo alimentava a crença no potencial criador humano. Este foi capitaneado por uma determinada faceta da chamada modernidade - a da racionalidade do saber técnico, aliada à lógica da produtividade do ambiente urbano-industrial.

Fenômeno global, presente também em diversas capitais brasileiras, o processo de modernização nas sociedades ocidentais é complexo e multifacetado. À tendência progresso técnico/racionalidade/produktividade associam-se os ideais de embelezamento / higienização / normatização / controle social.

Esse quadro de crescimento urbano-industrial pelo qual passou Fortaleza, apenas concretizou-se mediante o desenvolvimento análogo de seu par complementar, o setor comercial. Aos novos grupos dominantes coube capitanear a proliferação de lojas, hotéis, clubes, cafés, armazéns, oficinas, farmácias, livrarias e cinemas fixos que dinamizaram e espalharam o comércio pelo centro da cidade.

Antes circunscrito à Praça do Ferreira e adjacências, o comércio tinha lugar em casas conjugadas, que desempenhavam o duplo papel de residência e casa comercial. O teto baixo dessas edificações, produzidas em série, alimentava um ambiente quente e pouco propício à vida social. Nesse momento, o Passeio Público erigiu-se, então, em “sala de visitas” da gente que por ali desfilava, convertendo-o em centro de sociabilidade urbana.

Contemporâneo da construção do novo porto, o Passeio Público surgiu com a remodelação da Praça dos Mártires, por volta de 1880. Além dos bancos, a antiga praça recebeu canteiros, café-bar, réplicas de estátuas clássicas e três alamedas — a Caio Prado, para desfrute da elite; a Carapinima, destinada à classe média; e a Pe. Mororó, onde circulavam prostitutas, rufiões, soldados e operários pobres.

Por processo semelhante de remodelação passaram outras praças como a do Ferreira, José de Alencar (então Marquês de Herval) e Tibúrcio Cavalcante.

Esse tipo de transformações que, via de regra, imprimiu a todo o Brasil uma feição moderna, assinalavam, por um lado, o despontar do urbanismo como ciência (final do século XIX e início do século XX) e, por outro, o conflito entre a tendência humanista a que se vinculam os urbanistas e a defesa de interesses econômicos capitaneada pelo poder político.

Essa *arquitetura da sociedade* — como diz Argan (1995) referindo-se ao urbanismo — foi filtrada e adaptada às condições políticas e econômicas da capital cearense. No quadro de um incipiente desenvolvimento industrial e diante do florescente comércio, coube a Adolfo Herbster, em 1875, a elaboração da nova planta topográfica de Fortaleza, a qual estendia o traçado axadrezado original para além dos limites idealizados por Silva Paulet, em 1823.

A capital metamorfoseava-se, tendo na Paris concebida por Haussmann, parâmetros para seu crescimento. Em seu novo perfil, abriram-se também grandes avenidas. Por serem amplas, à semelhança dos *boulevards* parisienses, as atuais avenidas do Imperador, Duque de Caxias e D. Manoel a um só tempo, embelezavam e facilitavam o fluxo crescente de pessoas e mercadorias na

cidade.

Nesse contexto, coube ao intendente Guilherme Rocha zelar pela unidade do conjunto arquitetônico da cidade, embargando construções que não se enquadrassem nas linhas gerais definidas pelo Código de Posturas de 1893, o qual prescrevia: “*a adoção de certa padronização formal nas platibandas, obrigatórias nas fachadas de frente, bem como nos vãos de portas e janelas externas.*” (citado por Ponte, 1993: 40)

A partir dos anos 30, rompeu-se gradativamente a unidade formal mediante um ecletismo arquitetônico que cruzava o *estilo floral* do *art-nouveau* com o refinamento das linhas neoclássicas. No centro, esse e aquele surgiam das varandas, sacadas e frontispícios de casas e sobrados que quebravam “... *a monótona horizontalidade da Cidade...*”. Girão complementa:

... O número de casas baixas e modestas diminuía no perímetro central, dando lugar a outras com estilos e fachadas mais elaboradas, portando bandeirolas, persianas, cimalthas, cornijas, frontões ogivais, varandas e balcões de ferro. (1997: 106)

Assim, é no bojo de mudanças econômicas, sociais e culturais, que Fortaleza despertava de seu sono provinciano, adentrando uma nova modalidade de crescimento — urbano-industrial —, já em marcha em outras capitais.

Nesse processo, a presença de firmas estrangeiras era uma constante: inglesas, francesas e outras, tiveram papel de destaque não só na vida econômica, mas também na vida cultural do estado. Mesmo em uma obra pública de grande porte como a reestruturação do porto, incluindo-se aí o prédio da alfândega concluído em 1891, contou-se com a participação francesa da Casa Boris Frères.

Igualmente importante para os negócios de produção e exportação algodoeira foi a construção da ferrovia Fortaleza-Baturité, tornando mais atraente a perspectiva de industrialização têxtil no Ceará. Aliás, essa linha de investimento contou, já em 1883, com a iniciativa pioneira do Dr. Thomaz Pompeu de Souza Brasil, proprietário da primeira fábrica de tecidos e fiação instalada em Fortaleza. (Ponte, 1993)

Durante a Primeira República, o modesto quadro industrial que se desenvolveu, fez emergir um pequeno grupo de empresários e centenas de operários que teriam importante papel na redefinição da dinâmica social no Ceará.

Essa nova orientação impressa ao setor produtivo encontrou ressonância no considerável crescimento espacial e populacional de Fortaleza (de 35.000 habitantes em 1890, aos 100.000 na década de 30), provocado pelo fim do trabalho escravo (1884), pelas migrações decorrentes de secas episódicas (como as de 1877/1879 e 1915) — e por toda uma conjunção de fatores que alterou significativamente a estrutura social da Capital.

Assim, essa Modernidade, tal como se manifestou entre nós, concretizou-se pelo processo de embelezamento e higienização de Fortaleza, vinculando-se a um amplo reordenamento do espaço urbano, segundo o binômio racionalidade/produktividade, fundamental à ordem capitalista em expansão.

É dessa forma que, nas primeiras décadas do século XX, a tendência volátil e expansionista do capital assume a feição do discurso e da prática político-administrativos voltados ao saneamento e abastecimento d'água (na década de 20), extensão do traçado urbano e outras “melhorias”, nas décadas seguintes. Exemplar dessas iniciativas governamentais é a adoção de diferentes sistemas de iluminação nessa Capital.

A partir de (1848, a cidade passou a ser) iluminada, se dessa maneira se pode dizer, a azeite de peixe... (O serviço) compunha-se de 44 lâmpadas de quatro faces, mais largas em cima que em baixo, com fundo e tampa de metal. Eram pendurados em suportes de ferro cravados nas esquinas, para que pudesse a luz distribuir-se em ambas as ruas. Uma corda, passando por duas roldanas, elevava-os até o suporte, depois de convenientemente acesos, e uma caixa de azeite, com um pavio de algodão, completava os interessantes faróis. (Girão, 1997: 164)

De 1866 a 1935, Fortaleza passou a usufruir de um novo sistema de iluminação pública. Foram instalados 1607 combustores à base de gás hidrogênio-carbonato, a cargo da firma inglesa *Ceará Gás Co. Ltd.* (Aderaldo, 1974)

(Aqueles) morteiros focos... foram substituídos por combustores artísticos colocados nos passeios, de cada lado da rua, alternadamente. A altura de 2m, 40 e a boa qualidade da luz proporcionavam uma iluminação muitas vezes melhor que a de azeite. A base é o gás carbônico, extraído do carvão de pedra. (Girão, 1997: 164)

Por determinação do poder público municipal, até 1935 esses combustores a gás carbônico não eram acesos em noites de lua cheia, embora a eletrificação da cidade somente tenha acontecido a partir de 1914, mediante o trabalho de outra empresa inglesa, *The Ceará Light and Power Company Ltd.*

Mesmo assim, essa companhia procedeu primeiramente à eletrificação das edificações particulares e só, posteriormente, das vias públicas, em 1935²³. Tendo sido desativada em 1947, é

²³ Leite (1995) registra, na imprensa local, a disputa travada pelas duas empresas inglesas, a Ceará Gás Co Ltd. e The Ceará Light and Power Company Ltd. A primeira resiste por vinte anos graças à concessão municipal para exploração da iluminação pública. Assim, a energia elétrica que chegou primeiro às casas, somente a partir de 1935 ganha as ruas da cidade.

interessante notar que essa empresa fez uso da imprensa local reiteradas vezes, em seus primeiros anos de atividade, a fim de publicar constantes anúncios cuja tônica era a associação entre eletricidade, modernidade e progresso.

2.2. Modernismo cultural: dos lugares de exposição às obras.

Em Fortaleza, esse processo de modernização, caracterizado pela velocidade do progresso técnico, econômico, de desenvolvimento urbano-industrial e social, requer, como elemento complementar, a emergência de formas, sempre mais sofisticadas, de controle e normatização das condutas sociais. Na arte, a Modernidade encontra seu análogo: o modernismo cultural. Este se manifestou pelo laborioso trabalho das vanguardas artísticas, as quais se impõem a tarefa de superação constante das propostas que delinearão a história do campo artístico, bem como, pela afirmação de categorias de percepção estética que fizeram sobressair a forma sobre o conteúdo.

Se Fortaleza caminhou a passos largos em termos de estruturação dos domínios da indústria e comércio, incluindo a considerável movimentação de importação de produtos por via marítima a partir da segunda metade do século XIX, as exposições de pintura ganharam uma visibilidade particular somente a partir dos anos 20²⁴.

Entre as formas de lazer proporcionadas pela Fortaleza da década de 20 encontravam-se certamente os teatros, os concertos musicais, os passeios nas praças, os banhos de mar, os saraus literários, os cinemas e os clubes. Estes constituíam fonte de diversão na cidade desde a segunda metade do século XIX.

Dentre os clubes na cidade, dois destacavam-se particularmente: o Clube Cearense e o Club Iracema²⁵. Estes se prestavam como locais de múltiplas atividades que preenchiam a vida mundana dos habitantes da capital cearense, dentre elas destacavam-se os bailes. Campos (1985) lembra que, neste período, a cidade contava com ao menos três categorias de baile: os beneficentes, os políticos ou patrióticos e aqueles que "*representavam a manifestação de puro entretenimento social*" (p. 31). Dentre os tipos de divertimento que correspondiam ao puro entretenimento social encontravam-se os bailes de carnaval, e posteriormente, as exposições de pintura.

Resumidamente, a origem do carnaval cearense associa-se à "desordem" dos entrudos, os quais sendo plenos de "*brincadeiras exageradas e prejudiciais levadas a cabo na via pública*",

²⁴ São raros os registros de exposições que antecedem a década de 20. Como exemplo, pode-se citar a exposição do pintor Aurélio de Figueiredo, no Palacete Guarani, sede da Associação Comercial do Ceará, esquina das ruas Barão do Rio Branco com Senador Alencar, em 28 de maio de 1910. (fonte: entrevista com Nirez - 03/06/2004)

²⁵ Aderaldo (1974) cita a existência do Reform Club no mesmo local onde, em 1884, será inaugurado o Club Iracema. Na década de 20, a *Ceará Ilustrado* registra a existência do Clube dos Diários.

foram proibidos por volta de 1850. A essa prática, sucederam-se outras, ambas contando com a presença dos mascarados: os desfiles de rua e os bailes promovidos pelos clubes da cidade. (Campos, 1985: 77)

Se os excessos do entrudo conduziram o poder público à proibição total, motivaram igualmente tentativas de disciplinarização da presença dos mascarados. Um bom exemplo do controle exercido sobre esse tipo de manifestação social são as "*instruções que deverão ser observadas pelas pessoas, às quaes é permitido o divertimento de máscaras*", publicada pelo chefe de polícia Antônio J. B. de Nazareth, no jornal *Cearense*, de 10 de fevereiro de 1866. Deste documento, cito apenas algumas "orientações"...

... Nenhum mascarado poderá fazer alusão em seus vestidos ao estado sacerdotal ou a qualquer corporação religiosa, civil ou militar, e de modo algum offenderá a moral e os bons costumes...

... Os bailes mascarados principiarão às sete horas da noite, e findarão às duas da madrugada, anunciadas pelo relógio da Sé...

... Nos bailes públicos são proibidos as danças indecentes e instrumentos capazes de produzir desastres... (Campos, 1985: 36)

Embora os desfiles e os bailes mascarados tenham se tornado lugar comum na Fortaleza do final do século XIX, em relação a estes o poder público continuou em permanente estado de alerta. Pelo perigo potencial ou efetivo que representava, era preciso disciplinar essa prática, regulando o uso de máscaras tanto nas manifestações públicas quanto nos bailes privados. Prova disso é o edital que, em 1893, o Secretário de Justiça João Batista Perdigão de Oliveira fez publicar. Sendo mais sucinto, este edital era em tudo semelhante ao documento de 1866.

1893 foi também, segundo Campos (1985), "o ano áureo da competição dos clubes de foliões mascarados e fantasiados... quando os blocos Dragões de Averno e Conspiradores Infernais vão às ruas da cidade, a atrair a consagração da comunidade." (p. 79)

Se a atuação dos mascarados representava um desafio à ordem pública, quando circunscrita aos clubes, a folia carnavalesca, sendo uma festa paga por uma clientela de certo modo seleta, comparativamente a outras manifestações de rua, passou a representar o lugar da ordem e do bom gosto.

Assim, as duas agremiações realizavam desfiles pelas ruas da cidade e, à noite, endereçavam-se aos clubes. Nas manifestações públicas havia a apresentação de carros alegóricos, grupos de dança uniformizados com as cores e símbolo de cada grupo, além de bandas de música

que impunham o ritmo da festa. Para realizar seus desfiles, tanto os *Dragões* quanto os *Conspiradores*, partiam de suas sedes, respectivamente *a caverna* (o Clube Cearense) e *a furna* (Club Iracema).

Fundado em 1884, o Club Iracema realizou dois anos depois seu primeiro baile de máscaras durante o carnaval de 1886. O artigo registrado no *Libertador*, de 1º de fevereiro, ressalta a ordem e elegância que regia a festa carnavalesca da *distinta sociedade cearense* que se fazia presente.

SALÕES

O baile de máscaras que deu ante-hontem o Clube Iracema esteve na altura de todos os grandes adjectivos consagrados à qualificação de uma boa festa, como era de esperar...

Às 9 horas da noite todas as salas apresentavam um aspecto verdadeiramente feérico. Toilettes custosas, phantasias de apurado gosto... tudo isso acompanhado de uma música de fallas alegres, ditos engraçados, sorrisos bons, verdadeiros, sadios.

Às 9^{1/2} organizaram-se os quadros de danças, e graças à perfeita ordem estabelecida podemos então apreciar... algumas phantasias...

O baile durou até 2^{1/2} horas da manhã. Além da cordialidade e alegria que reinaram em toda festa foi notável a ordem irreprehenssível que se observou no serviço. (grifos nossos)

A disciplina que regravava a folia dos *Dragões* e dos *Conspiradores* não impediu que o antagonismo entre os dois grupos aumentasse de ano a ano. Para Campos (1985) o ponto máximo desse clima competitivo, que *apaixonava os fortalezenses*, foi 1893. A população engajava-se nesse *confronto clubístico*, tomando partido de uns e outros, fosse no desfile ou no baile.

Se, naquele ano, o baile dos *Dragões* foi excepcional, os *Conspiradores Infernais* obtiveram igual êxito, pois assim se expressa o jornal *República*, de 29 de março de 1893 sobre a divisão da população.

As moças formam partidos, e uma faina jovial vai apromptando os vestidos para o novo carnaval.

*Em discussão diuturna a gente moça se interna: uns vão ao baile das **Furnas**; outros vão ao da **Caverna**, denominações que caracterizavam então, e respectivamente, o Clube Iracema e o Clube Cearense. (Campos, 1985: 81)*

Por seu turno, o historiador Raimundo Girão assinala como ponto máximo do conflito o

carnaval de 1896. Creio que esse é um indicador mais seguro para balizar o nível dessa disputa, pois, após a intensa atividade que envolveu as duas agremiações carnavalescas este ano, em que o *luxo e ostentação* levaram os fortalezenses *quase à loucura*, os *Dragões de Averno* desfizeram seu grupo. No ano seguinte os dissidentes dos *Dragões* vêm a público integrando uma nova associação: os *Companheiros do Silêncio*.

Naquele ano, 1897, os *Companheiros* desfilaram com o único fim de assinalar sua existência, apresentando o estandarte que caracterizaria seu Clube. Em seguida, à noite, encaminharam-se ao baile de máscaras.

Estas e outras agremiações podem ter-se perdido no tempo, mas os bailes carnavalescos permaneceram como uma prática corrente entre os membros da elite (econômica e/ou social) que freqüentavam os clubes em Fortaleza.

Embora não sediasse mais o *confronto clubístico carnavalesco* é certo que o Club Iracema foi marcado desde o seu surgimento pelo antagonismo com a proposta aristocrática que caracterizava o Clube Cearense. É o que se vê no artigo de 03 de julho de 1926, da revista *Ba-ta-clan*.

*CLUB IRACEMA – QUARENTA E DOIS ANOS DE VIDA, A (sic) PROL DA
SOCIABILIDADE CEARENSE – Como se Originou a Elegante Sociedade*

A 28 de Junho ultimo, o Club Iracema, antiga e brilhante sociedade mundana, commemorou, realizando um grande e, já agora, tradicional baile, o 42º. anniversario da sua fundação.

Dado o real e innegavel prestigio que possui o querido club, em o nosso grand monde, vale, aqui, remmemorar alguns factos da sua existência, tão preciosa para a alta elegância cearense que vê, nelle, um dos mais doces refrigerios, contra as vicissitudes da vida.

Assim é que, fundado por moços do commercio e funcionários da Alfândega desta capital com o fim de combater o exclusivismo reinante em o antigo Club Cearense, que, vangloriando-se de aristocrata, não admitia no seu seio aquelles elementos das, hoje em dia, tão acatadas classes. O Club Iracema teve por seu primeiro presidente o Sr. Francisco Perdigão de Oliveira, cavalheiro cuja distincção o tornava dos mais acatados entre os seus pares.

A este club deve, outrossim, o povo cearense uma das iniciativas que mais lhe agradaram, nos tempos idos – a intervenção dos cortejos carnavalescos, no Ceará, o

que se deu, com a fundação da sociedade denominada Conspiradores Infernaes, composta de figuras do quadro social do Iracema.

Tendo, durante trinta annos, permanecido, como sua sede, o edificio em que hoje, se encontra instalada a Faculdade de Pharmacia e Odontologia, há quatro annos passou a occupar o bellissimo palacete em que se acha á praça do Ferreira.

Dos seus sócios fundadores sobrevive ainda o Sr. Deputado Costa Souza, gentleman perfeito e das mais finas maneiras, cujos bons serviços ao Club Iracema, o tornam, justamente, merecedor de nobres títulos e homenagens, fazendo-o, igualmente, um dos sócios mais queridos naquella casa.

Desde a sua fundação até á data actual, presidiram aos destinos da ellegante sociedade os seguintes e illustres cavalheiros: Sr. Barão de Aquiraz, Senador Joaquim Antonio da Cruz, Cel. Guilherme Rocha, Dr. Eduardo Studart, Cel. José Gentil Alves de Carvalho, Antônio Fiúza Pequeno, Pompilio Cruz e Edgar Borges, este ultimo reeleito, este anno, para tal cargo.

Tendo-se instalado à Praça do Ferreira em 1922, o Club Iracema e seus sócios conviveram de perto com todas as modificações pelas quais passou aquela que se tornou o coração do centro comercial da cidade.

Nesse sentido, a Praça do Ferreira converte-se, neste estudo, em cenário que evidencia, a um só tempo, o processo de modernização econômico e social pelo qual passava Fortaleza na virada do século, bem como, em contexto imediato do Club Iracema, tomado como lugar de exposição.

Problematizar a ligação entre ambos - Praça e Club - converte sua condição material em elemento social, simbólico, o qual favorece a compreensão da dinâmica que envolvia a apropriação da imagem de pintura, em situação de exposição, na década de 20.

Essa praça que, na Fortaleza provincial, era dita Feira Nova, ainda foi batizada de Praça Municipal e Praça Pedro II, antes de tornar-se Praça do Ferreira. Assim chamada em homenagem ao boticário Antônio Ferreira o qual, tendo chegado a Fortaleza em 1848, instalou sua botica na face oeste da Praça. Sua crescente popularidade levou-o a seguir paralelamente carreira política. Eleito presidente da Câmara, Ferreira administrou a cidade por doze anos, atento ao estrito cumprimento do Plano Diretor de Fortaleza, concebido por Silva Paulet, em 1823. Sob sua administração, a Praça que receberia futuramente seu nome, abrigava o entrudo sob os auspícios do governo municipal (pelo menos até sua proibição, provocada pelos "excessos" dos foliões).

O rápido desenvolvimento desse logradouro ensejou uma mudança de conseqüências consideráveis para a dinâmica do comércio e das manifestações culturais que a partir de então

teriam lugar no centro da cidade: até então associado à Praça da Sé e a influência explícita do poder da igreja católica, o centro assume uma feição temporal, burguesa, comercial, ao deslocar-se para a futura Praça do Ferreira.

Segundo Aderaldo (1974), depois do boticário Ferreira, o Cel. Guilherme Rocha foi o administrador que mais se devotou a solução dos problemas urbanísticos de Fortaleza. A partir de 1902, entre outras ações, voltou-se para o embelezamento da cidade e melhoria do fluxo de veículos²⁶, mediante pavimentação e alargamento de ruas.

Neste mesmo ano, o prefeito Guilherme Rocha realiza a primeira reforma da Praça, substituindo o largo areal que a caracterizava pelo jardim 7 de setembro. Se o remodelamento da Praça tornou-a mais bela e convivial, certamente facilitou a utilização do espaço público mediante novas regras de convívio social.

Na primeira década do século XX, o público que atravessava cotidianamente a Praça do Ferreira, achando-a mais bela, é o mesmo que assistiu ao declínio das projeções cinematográficas itinerantes, o qual provocou mudanças profundas em relação à experiência visual proporcionada pelo cinema na cidade.

No bojo da visualidade proporcionada pela sala de projeções, encontrava-se um elemento diferencial em relação às projeções feitas ao ar livre: a presença do escuro que "emoldura" o filme projetado. Este alimentou um olhar concentrado o qual será paulatinamente requerido ao público de pintura, em situação de exposição.

Esta concentração do olhar provocava um duplo efeito (aparentemente contraditório): ao mesmo tempo em que passou aos poucos a fazer parte da própria imagem filmica, enfatizando seu caráter de criação representativa, o escuro aliado ao movimento da imagem isola-a, provocando um efeito-janela que fortalece a ilusão de realidade.

Nesse contexto, a Praça do Ferreira sintetiza a emergência de uma sociabilidade atravessada por essa experiência visual diferenciada. Tendo sido palco da projeção das primeiras "vistas animadas", a Praça abrigará também o primeiro cinema fixo da cidade.

1908 foi o ano de instalação da primeira casa de projeção cinematográfica em Fortaleza. Seu proprietário, Victor de Maio, ocupou então um dos conhecidos prédios comerciais da Praça do Ferreira, o *Art-Nouveau*, até 1914, ano em que o pioneiro *Cinema Di Maio* encerrou seus trabalhos.

À iniciativa de Di Maio, seguiram-se outras²⁷. Instalados na Praça do Ferreira, porém, são dignos de nota apenas o *Cine-Theatro Polytheama* (1911), tendo-se convertido em 1922 em *Cine*

²⁶ 1909 é o ano em que o primeiro automóvel, importado pela Empresa Auto-Transporte Cearense, de Meton de Alencar e Júlio Pinto, chega a Fortaleza.

²⁷ Ver quadro sinóptico II - Os primeiros cinemas fixos de Fortaleza (1908-1917), constante da obra de Leite, Ary Bezerra. *Fortaleza e a era do cinema* (pesquisa histórica - volume I - 1891 a 1931). Fortaleza: Secretaria da Cultura, 1995.

Polytheama; o *Cine-Theatro Majestic Palace* (1917); e o *Cine Moderno* (1921), todos sob a direção do empresário Luiz Severiano Ribeiro.

Contudo, a proliferação de casas comerciais, a intensificação do fluxo de automóveis e pessoas, mas sobretudo, a tensão social crescente alimentada pela estiagem de 1915, levou a burguesia a deslocar-se para Jacarecanga, depois para a Praia de Iracema, erguendo ali mansões que configuraram os primeiros bairros elegantes da Capital. (Ponte, 1993) Dessa forma, o capital acumulado por atividades comerciais e industriais evidenciava um poder capaz de proporcionar “... o maior bem-estar (às elites e) classes médias (pelo) menor custo das construções, graças à utilização de produtos industriais...”, como o ferro e outros. (Argan, 1995: 189)

Em escala urbanística, as qualidades da trama de alvenaria, bem como, as potencialidades do ferro revelaram-se não só em termos técnico-econômicos, mas também estético-decorativos. Por um lado, a plasticidade da alvenaria favorecia “... o desenho de detalhes, a decoração geralmente engastada no plano, integrada na superfície...” e, por outro, o ferro possibilitava uma “... ornamentação alastrante como uma trepadeira...”. As modulações do ferro aplicadas a fachadas ou sacadas estabeleciam *uma continuidade estilística entre o espaço interno e o espaço externo*, mediante a criação de ambientes *sensíveis à atmosfera e à luz*. (Argan, 1995: 189/192) São exemplares dessa tendência as estruturas do Mercado de Ferro (1897) e do Teatro José de Alencar (1910).

A fabricação da estrutura metálica do Teatro coube à firma escocesa Walter MacFarlane & Co., de Glasgow, contratada por intermédio dos Boris Frères, em Paris, sob procuração do governo Accioly... (idem, 1993: 46)

Concretizado nessas e em outras edificações, o *art-nouveau* trouxe consigo uma clara concepção de cidade. *Local da vida, segunda natureza* ou *cidade-paisagem* (ou jardim) são expressões correntes num discurso que desloca a *questão arquitetônica do edifício para o ambiente urbano*. (Argan, 1995) Assim, não é difícil perceber o traço de continuidade existente entre a estrutura de ferro do Teatro e o aspecto vivo e elegante do Jardim Nogueira Acioli, na reformada Praça Marquês de Herval — hoje Praça José de Alencar.

O campo da pintura dispunha, então, dessa “paisagem cultivada” como estímulo. As formas que a cidade assumia, constituindo-se em conjunto estilístico homogêneo ou despindo-se desse a partir da década de 30, tiveram como correlato a experiência visual proporcionada pela imagem cinematográfica.

Outra novidade moderna que causou sensação na cidade foi o surgimento do cine-

theatro Majestic, em 1917. Antes existiam apenas pequenos cinematógrafos instalados com pioneirismo, mas sem maiores comodidades, como o de Júlio Pinto, o Polytheama, o Amerikan Kinema e o Di Maio (Ponte, 1993: 57)

Ostentando uma estrutura de ferro, a exemplo do Mercado e do Teatro José de Alencar, o Majestic Palace constituía-se internamente por um amplo salão com capacidade para 1.088 lugares, camarotes e balcões em *forma de ferradura*. Localizado no andar térreo de um prédio de quatro andares, em frente à Praça do Ferreira, o Majestic foi arrendado por Luiz Severiano Ribeiro e Alfredo Salgado — os quais já mantinham sociedade nos pequenos Polytheama e Riche. Detendo a liderança do circuito Ribeiro até o ano de 1921, o Majestic Palace viu-se, então, superado pela inauguração do Cinema Moderno que quebraria *a nudez do cinema silencioso em nossa terra*. (Leite, 1995: 360)

O Cine Moderno tinha fachada monumental, lembrando um palácio egípcio, com duas volumosas torres e marquise em forma de cauda de pavão, em vidros multicores. Seu interior, totalmente ‘Art-Nouveau’, as bilheterias, em madeira entalhada e gradis de bronze dourado... (idem, 1995: 357)

Se o Majestic Palace e o Cinema Moderno constituíram-se como grandes salas, o mercado de exibição cinematográfica crescia “a passos largos” — contando com salas pequenas e médias que se instalavam, não apenas no centro da cidade, mas nos vários bairros da Capital.

O cinema arrematava bem essa onda de novidades que alinhavam Fortaleza à modernidade cultural européia. Em tudo, cinema e modernidade pareciam adequar-se. As imagens produzidas e sempre atualizadas pelas inovações tecnológicas, de fato reforçavam uma “ilusão de realidade” que conduzia os espectadores à experiência de um tempo e lugar que não os da poltrona do cinema.

O meio técnico em que se realizava o movimento visual provocado pela imagem cinematográfica parecia condizer muito mais com o ritmo da cidade moderna, do que a complexa manufatura do movimento em pintura.

Além das novas condições de existência urbana, essa relação assimétrica com o cinema colocava à pintura a necessidade de uma radicalização das possibilidades contidas em sua “linguagem”. Esta se configura como elemento que integra o processo de autonomização do campo artístico, o qual se delineia mais claramente a partir da década de 30.

Se a experiência estética do contato com pinturas em lugares de exposição envolvia elementos de ordem fisiológica e psicológica, possibilitava igualmente sua problematização como dispositivo que condiciona socialmente a apropriação individual desse tipo de imagem.

Desse modo, é como um conjunto de elementos materiais que, potencial ou efetivamente, organizam de forma concreta e simbólica a experiência de apropriação que são, nesse estudo, abordados os lugares de exposição de pintura.

Como mediadores da experiência estética, os lugares de exposição de obras plásticas colocam em movimento a dimensão espaço-temporal desse dispositivo.

Se estes lugares configuram-se como domínios conexos do espaço-tempo representado pela cidade, este espaço elabora-se sob a égide do moderno. Os corpos que circulam, gesticulam, admiram-se diante de pinturas, são os mesmos que, na década de 20, vivem em Fortaleza a euforia da disseminação de novos meios técnicos de produção de imagens, tais como a fotografia e o cinema. Nesse contexto, essa febre de modernidade confundia-se com um espírito civilizador que, por diferentes vias, impunha a contenção dos corpos, dos gestos, da palavra, do riso...

Le Breton (1992) refere-se a esse corpo 'controlado' como uma invenção social que se liga à ascendência do individualismo nas camadas sociais privilegiadas.

O individualismo alargou pouco a pouco suas bases para envolver o conjunto das sociedades ocidentais ao longo dos séculos seguintes. A valorização da biografia, o nascimento da glória ligada a certos homens, o aparecimento de uma arte da ironia, são indícios da crescente importância do indivíduo que o desenvolvimento econômico e social acentua mediante as figuras do comerciante e, sobretudo, do banqueiro. (p. 26)

À perspectiva de Norbert Elias que designa como processo civilizador aquele "*que obriga os indivíduos a controlar suas condutas, a censurar seus movimentos espontâneos e a reprimir seus afetos*", Chartier (1999) acrescenta que é preciso matizar a ação de forças sociais que impõem convenções mediante a produção de uma reflexão que privilegie os atos de afirmação da liberdade daqueles que fruem obras (sejam literárias ou pictóricas).

São inúmeros os testemunhos em jornais da capital cearense que tentavam regular e controlar determinados comportamentos ditos "pouco civilizados" nos cinemas.

Se nas primeiras décadas do século XX, é a fotografia que desfruta de uma grande difusão, confundindo-se fotógrafos e artistas (por vezes a imprensa recorria ao tratamento "artista photógrapho"), nos anos 30 e 40 é o cinema que marca a experiência visual mais próxima do ofício dos pintores.

Walter Benjamin afirma sobre a fotografia e o cinema (e acrescento o carnaval e o jornal) que estes se ligam ao homem comum, permitindo uma abertura mais ampla para o mundo social, para as práticas de apropriação não legítimas, mais espontâneas.

O contexto de ascensão da burguesia urbana, na Fortaleza da primeira metade do século XX,

criou paulatinamente as *condições sociais de possibilidade* de emergência do indivíduo como *uma pessoa que percebe mais sua unicidade, sua dissemelhança que sua inclusão no seio de uma comunidade*. (Le Breton, 1992: 26)

Nesse sentido, é possível afirmar que os olhos são os órgãos beneficiários da influência crescente da cultura erudita e burguesa, pois todo o interesse em relação ao rosto se concentra neles. *O olhar, sentido que se filia à distância, é chamado a uma riqueza crescente no curso dos séculos que se seguem, em detrimento dos outros sentidos, da escuta e do toque, por exemplo, sentidos da proximidade, do contato*. (idem, p. 26)

Este, porém consiste em um laborioso trabalho de conversão simbólica, no qual o olhar que passeia por pinturas é, a um só tempo, fruto desse processo de individuação e seu meio de afirmação.

É possível visualizar essa conversão a partir da retomada de registros fotográficos que fazem resistir à passagem do tempo as transformações sofridas nas formas de organização dos lugares de exposição a partir da década de 20.

1923 foi o ano do *I Salão Regional de Pintura*. Embora não contemos com registros desse Salão, um artigo publicado na *Ceará Illustrado* assinala que o *Salon de 24* era uma iniciativa pioneira que se mantinha, àquele ano, em sua segunda edição.

Em 07 de setembro de 1924, teve início a II Exposição de Pintura Regional, com trabalhos de Otacílio Ferreira de Azevedo (Otacílio de Azevedo), Walter Severiano, Gerson Faria, José Lauro Catunda, Emme Guilherme, Queirós e Sá Roriz (ficou conhecido como *Salon Regional de 24*)²⁸.



Um aspecto parcial do "salon" cearense de 1924.

Na foto acima, publicada na *Ceará Illustrado*, vê-se o aspecto da exposição organizada no Salão do Photo Walter. Sentados ou de pé, os pintores posam, entre solenes e descontraídos, para o registro fotográfico. Os quadros, concentrados, sobretudo na parede do fundo, preenchem-na quase até o teto. Visualmente divididos por uma planta que se alonga no canto, entre as duas paredes, alguns trabalhos estão também dispostos na lateral.

Emolduradas, as pinturas são, em sua maioria, de pequenas dimensões. Embora esse registro

²⁸ Azevedo (1980) afirma que o Salão do Photo-Walter sediou uma segunda mostra em 1924: a exposição de um pintor sulista moderno chamado Di Caro.

fotográfico não favoreça nossa percepção, é possível dizer que as telas alongadas na horizontal indicam a presença de um bom número de paisagens. Por seu formato, os quadros verticais indicam a presença de retratos, naturezas-mortas ou alguma paisagem urbana.

Sem absolutizar correspondências, Ostrower (1991) associa linhas horizontais a uma menor dinâmica visual (comparativamente a linhas diagonais, por exemplo), assim como a idéia de horizonte e descanso (tendo como análogo nossa experiência do sono ou da morte, deitados). Porque não há apropriação da imagem de pinturas que seja pré-cultural, absolutamente *naïf*, quando empregadas na horizontal, as telas retangulares de maneira recorrente suscitam tanto para o pintor, quanto para o público a presença de uma paisagem.

Entre telas horizontais e verticais, os trabalhos de maiores dimensões encontravam-se na parte superior da parede. Essa composição de quadros que privilegia a inserção dos menores trabalhos na metade inferior, seria fruto de um planejamento cuja finalidade seria a de facilitar sua apreciação pelo público? O fato é que esta abundância visual constitui-se em forma de apresentação de pinturas, típica do século XIX.

Esse tipo de composição claramente não privilegiava o encontro entre um *sujeito-que-vê* (Aumont, 2002) e cada obra. O que se colocava diante do observador que comparecia ao salão do Photo-Walter era, sobretudo, um *conjunto* de obras. O observador "ideal", suscitado por esta espécie de organização, era então aquele que possivelmente caminhava de um lado a outro do salão, "varrendo" o conjunto de pinturas com o olhar, distanciando-se fisicamente a fim de apreender o todo daquilo que lhe era apresentado e, talvez, aproximando-se para examinar mais detidamente algum trabalho que, estando mais ou menos a altura do seu olhar, seria para ele uma descoberta.

Nesse sentido, o olhar do artista, dentre outros, corresponderia ao olhar desse público idealizado. Como alguém que vivenciou as mudanças que conduziram à superação desse sistema de exposição, o então velho pintor russo, Marc Chagall, declarou em 1991:

Eu não gosto muito da desordem do Louvre. Não é mais possível reconhecê-lo. Gostava desses quadros que subiam bem próximos uns dos outros, até o teto. Tudo era pleno, íntimo. Agora, a tendência é de colocar uma só obra sobre uma parede. Impõem-me o que é preciso ver, sublinhando. O quadro isolado, enfatizado, me diz: respeite-me. Eu gosto de procurar, de encontrar.²⁹

Como dispositivo material e "discursivo", esse salão, sua proximidade da via pública, sua

²⁹ "Je n'aime pas beaucoup le chambardement du Louvre. On ne le reconnaît plus. J'aimais ces tableaux qui grimpaient en rangs serrés jusqu'aux plinthes. Tout était en hauteur, intime. Maintenant, la tendance est de mettre un seul tableau sur un mur. On m'impose ce qu'il faut voir, on souligne. Le tableau isolé, mis en valeur, me dit: respecte-moi. J'aime chercher, trouver." (Schneider, Pierre. *Les dialogues du Louvre*, Adam Biro, 1991. In Schaer, Roland. *L'invention des musées*. Gallimard / Réunion des Musées nationaux, 1993.

localização no centro da cidade, sua dimensão e iluminação, a quantidade e a forma de disposição dos trabalhos instalados sobre a parede, tudo condicionava a apropriação que das obras fazia o público cultivado que a essa exposição afluía.

Mas esta não foi a única exposição que assistiu a capital cearense aquele ano. Em dezembro de 1924, há registros de outra mostra...

Como fariam novamente no ano seguinte, Vicente Rosal Ferreira Leite (Vicente Leite) e José Rangel expuseram pinturas e esculturas em Fortaleza, aproveitando o período de férias da Escola de Belas Artes, do Rio de Janeiro. Porém, o artigo da *Ceará Illustrado* que convida o público a visitar a exposição não faz menção ao local da mostra.

Em 1925, a *Ceará Illustrado* noticia a III Exposição de Pintura Regional. Embora elogioso em relação à ação persistente do grupo de pintores, o artigo também não cita o local da exposição.

Além da mostra dos pintores Dakir Parreiras e Ângelo Guido, o Club Iracema sediou de 08 a 13 de fevereiro daquele ano, mais uma apresentação das obras do pintor Vicente Leite e do escultor José Rangel, recebendo considerável destaque na imprensa local

Tendo abrigado os já tradicionais bailes carnavalescos realizados desde 1886, o Club Iracema transferiu-se em 1922 para o prédio denominado Palacete Ceará, situado na Praça do Ferreira, esquina das ruas Floriano Peixoto com Guilherme Rocha. Em meio a um ambiente recém-modificado, o Club Iracema passou a agregar neste local as exposições de pintura às atividades já proporcionadas a sua "seleta clientela".

A Praça do Ferreira, que em 1920 já sofrera segunda remodelação, com a derrubada dos quatro quiosques de madeira, existentes nos seus quatro cantos - o café Java, o do Comércio, o Iracema e o Moderno -, veio a ser modernizada mais uma vez em 1925, com a transferência para o Parque da Liberdade da caixa d'água, toda de ferro, existente no centro do principal logradouro da cidade; com sua pavimentação a mosaico, que subsistiu até 1969, quando da última modificação ali operada; e com a construção do coreto ali existente até 1933. (Aderaldo, 1974: 53)

Três anos depois de instalado a Praça do Ferreira, então agitada pela vida contida no coreto, lugar da apresentação de bandas de músicas e da expressão política de oradores que por ali passaram, o Iracema abriu espaço a mais uma exposição de Leite e Rangel.

1925 foi um ano em que as mostras de pintura fizeram-se particularmente presentes à imprensa escrita. A começar por um artigo "*Bellas Artes*", do pintor Gérson Faria (*Ceará Illustrado*, Anno II, nº. 30, 01/02/1925). Tendo respaldado o *Salon de 24*, o velho e respeitado artista dedicou-se, com uma semana de antecedência, menos à análise da exposição que seria apresentada a partir do dia 08/02, do que ao percurso artístico de Vicente Leite.

No número seguinte (*Ceará Illustrado*, nº. 31, de 08/02/1925), essa revista trazia o artigo "Pintura e esculptura", no qual informava a *abertura solene* da "exposição de hoje no Club Iracema...", nomeando todos os trabalhos que seriam apresentados na mostra.



O clichê de Suzanna de Alencar Guimarães foi capa desse número da *Ceará Illustrado*, seguido de uma nota do tipo "a nossa capa de hoje", no corpo da revista. Tal nota deixa patente o lugar social de destaque ocupado por Suzanna Guimarães, não só na *Ceará Illustrado*, mas na imprensa local. Assim ela é descrita:

Figura, na capa do presente numero desta revista, o clichê de nossa preciosa collaboradora senhorinha Suzana de Alencar Guimarães, uma das mais

esperançosas intelligencias femininas do Ceará.

Muito jovem ainda Suzana de Alencar Guimarães já creou, em torno de seu nome, como intellectual, uma aureola de justa admiração.

Espirito de requintada sensibilidade, vibrado diante de todas as emoções, a gentil conterranea traduz, com extrema felicidade e com perfeita elegância de stylo, todas as impressões que o ambiente lhe proporciona.

Ainda no presente numero, estampamos um dos seus bellissimos artigos e para elle, como para as futuras produções de Suzana de Alencar Guimarães, chamamos a atenção do publico leitor.

Assim, Suzanna de Alencar Guimarães configura-se como uma das raras *pennas femininas* que busca expressar, com *requintada sensibilidade*, sua experiência diante de obras pictóricas. Sendo reconhecida publicamente, ela não somente realiza uma forma de apropriação da imagem que condiz com o olhar cultivado (do leitor, do apreciador), mas também representa e referencia a experiência de outros.

Suzanna Guimarães ocupa assim um lugar privilegiado no campo artístico, convertendo-se, nesse estudo, em elemento-síntese da experiência estética cultivada. Seus textos apresentam-se então como via de acesso a todas as impressões que o ambiente lhe proporciona, exigindo por isso um olhar minucioso, perquiridor, capaz de transformar o detalhe em testemunho de uma forma de ver.

É no artigo "O esculptor das areias", publicado uma semana depois (*Ceará Illustrado*, nº.

32, de 15/02/1925), que Suzanna Guimarães analisa a exposição. Finalizada há dois dias (sexta-feira, 13/02), a mostra antecedeu a dois bailes de carnaval do Club Iracema - o do Clube Caixeiral que realizaria sua comemoração dos festejos mominos no sábado gordo, dia 21 de fevereiro; e o próprio baile dos associados do Club Iracema, marcado para o dia 24/02.

Nesse lugar, muito mais tradicionais do que as apresentações de pinturas eram os bailes. Assim, não é de estranhar que a decoração carnavalesca fosse fixada com antecedência no Club Iracema. O cenário que Suzanna Guimarães encontrou no salão principal do Iracema, em sua visita a exposição de Vicente Leite e José Rangel, era o de restos de uma comemoração, aquela dos bailes de carnaval anunciados e esperados por aqueles que freqüentavam o Iracema.

De qualquer modo, a distribuição dos eventos que se dariam naquele lugar diz da expectativa dos associados do Club Iracema em relação ao público que frequentaria tal exposição: a amplidão do salão nobre serviria ao grupo "massivo", embora seletivo, que compareceria aos bailes de carnaval; por sua vez, *num salão lateral do Club Iracema*, de dimensões evidentemente mais reduzidas, encontrava-se a mostra de pintura e escultura.

O olhar contemplador de Suzanna Guimarães atravessou o salão nobre do Iracema. Através dele, ela buscava uma forma de lazer que, como vimos, na perspectiva da elite local, configurava *o cenário da vida diária, fútil e imutável*, da Fortaleza da década de 20.

O Club estava lindamente ornamentado, as escadas semeadas de confettis amassados e no salão principal figuras exóticas de pierrots e colombinas forravam as paredes. Aqui e ali, de enormes taças, emergiam cabeças; por todo o salão os últimos resquícios de uma grande festa em honra ao deus Momo!

Foi no salão lateral da parte superior do prédio, a um *recanto da parede*, que ela encontrou, nos quinze medalhões de gesso moldados por José Rangel, a "alma" desse Artista. O percurso feito entre os salões principal e lateral provocou em Suzanna Guimarães a evocação de contrastes que se manifestavam sob esse olhar cultivado: carnaval/pintura; alegria/tristeza, futilidade/profundidade da alma...

Se o carnaval representava o momento de efusiva alegria, manifesta pela ruidosa interação entre foliões sob o signo do rei Momo, por contraste, as pinturas de Leite e Rangel solicitavam a contrição e o silêncio requeridos pela experiência interior do profundo encontro entre "almas" (a do artista e a do público).

Embora os trabalhos de José Rangel seguissem uma filiação acadêmica, talvez mesmo neoclássica, o discurso da crítica que a eles se endereçava se revestia de parâmetros caros à arte

moderna ligados ao molde romântico. Assim, eram ressaltadas as dimensões genial e sacrificial do trabalho artístico, o qual supunha sofrimento por parte do pintor/escultor e incompreensão por parte do público.

Naquele contexto de *gênese do campo artístico*, os valores que o dinamizavam em muito o aproximavam do campo religioso cristão. Ao referir-se a uma das obras de Rangel, é explícita a alusão ao artista como uma espécie de Cristo, presente no último parágrafo do artigo de Suzanna Guimarães: "*A cabeça do Christo crucificado com o semblante transpirando Dor e Sofrimento, esses mesmos sentimentos que torturam a alma do Artista nos dias monótonos passados na imensa Guanabara*".

Os títulos dos trabalhos de Rangel são igualmente reveladores de sua filiação quer a forma neoclássica, quer a temática religiosa: *Divinos Dolor, In cruce salus, Agrippa, Vênus, Talie, Achille, Caracalla, Sapho, Antinuos, Minerva, Fauno, Menina e moça, Chefe de seita, Andaluza e Dezenho*.

A emergência de um *habitus* silencioso, mediado pela contribuição da crítica na primeira parte deste trabalho, já revelava a associação entre a dimensão sacrificial contida no trabalho artístico e a vida do santo. Naquele momento, em sua análise da exposição de Dakir Parreiras e Ângelo Guido (1925), Suzanna Guimarães referendava esse tipo de associação ao afirmar que o silêncio diante das obras plásticas destes dois artistas devia ter como seu modelo a postura silenciosa no templo religioso.

No caso da mostra de Leite e Rangel, essa dimensão silenciosa pode ter sido reforçada por um lugar de exposição que não permitia um fluxo intenso de visitantes. Duas expressões utilizadas por Suzanna Guimarães reforçam essa possibilidade. O fato de a exposição dar-se a *um canto de parede*, em *um salão lateral*, diz-nos desse espaço secundário e restrito ocupado pela mostra dos dois artistas em 1925. Mas a estes, outros elementos se juntam.

Na edição seguinte da *Ceará Ilustrado* (nº. 33, 22/02/1925) foi publicada uma fotografia da exposição de pintura e escultura. O pintor Vicente Leite aparece de pé, respeitável em seu terno, ladeando uma parede recoberta por trabalhos plásticos. Diferentemente da foto do *Salon de 24*, na qual os pintores posam para a câmera fotográfica que capta, quase de frente, a parede preenchida por quadros como fundo, Leite aparece em uma foto batida em diagonal bem marcada.

Claramente a foto do *Salon* fez-se numa tentativa de captar todas as obras expostas, mesmo as poucas que se encontravam sobre a parede lateral direita. O que vemos então é um conjunto finito de trabalhos. No caso da foto de Vicente Leite, ao contrário, tem-se a impressão de uma quantidade imensa de obras, que avançam até ao fundo, sem que o leitor/apreciador, mediante a foto publicada, pudesse ver os últimos trabalhos.



Levando em conta as limitações dos recursos técnicos de registro fotográfico na Fortaleza da década de 20, talvez a largura da sala lateral do Club Iracema não permitisse o recuo do fotógrafo, necessário a captação do conjunto de quadros apresentados.

Sabe-se, porém que a quantidade de obras era um dado relevante à época (Rangel apresentava quinze medalhões e Leite, cerca de sessenta obras, entre pinturas e desenhos), sempre ressaltado pela imprensa, a qual inclusive citava nominalmente cada tela. Assim, é muito provável que o ângulo adotado pelo fotógrafo privilegiasse o registro do maior número de telas possível.



Vicente Leite aparece na foto com a mão esquerda levemente pousada sobre um dos quadros, denotando a ligação do artista com suas criações. Entre as telas, divisa-se um bom número de retratos e paisagens (quadros alongados horizontalmente)³⁰, comparativamente com dimensões maiores e colocadas abaixo do que as obras apresentadas no *Salon de 24*. Tal arranjo parece dever-se em parte à permanência de um trabalho que não integrava a exposição. As pinturas de Leite e os medalhões de Rangel distanciavam-se deste, encontrando-se claramente alinhados, na parte superior da composição, como a indicar "a exposição termina aqui".

³⁰ Cujos títulos foram divulgados pela *Ceará Illustrado* (nº. 31 – 08/02/1925), em matéria intitulada *Pintura e Esculptura*.

Um último elemento chama atenção nesta foto: esta exposição seria iluminada por apenas um ponto de luz fixa. Em 1925, havia luz elétrica nas edificações, embora a iluminação pública ainda fosse à base de gás carbônico. Suspensa acima dos quadros, e recoberta por uma proteção opaca, essa lâmpada iluminaria mais diretamente as telas que estão no centro e na parte superior da composição.

Nesse contexto, o movimento visual daquele público oscilava entre a imersão requerida, por um lado, pelo fraco foco de luz, pela sala estreita e pela dimensão dos quadros; e, por outro, pelo afastamento necessário à percepção daquela "coleção" de obras, cuja quantidade abundante deixava-as quase coladas umas às outras.

Assim, o salão lateral do Club Iracema condicionava uma apropriação contraditória das obras, pois, a exposição de Leite e Rangel exigia simultaneamente o olhar concentrado manifesto pelo silêncio do encontro com cada obra, bem como o olhar que passava distraidamente por sobre quadros e medalhões esculpidos.

O último artigo publicado pela *Ceará Illustrado* (nº. 32, 15/02/1925), sobre essa mostra, aludia ao encerramento da exposição, a qual contou com um evento lítero-musical no salão principal do Club Iracema, na sexta-feira, 13 de fevereiro.

Naquela oportunidade, fizeram-se presentes vários *intelectuais e musicistas patricios, famílias e cavalheiros*, além do oficial de gabinete do presidente do Estado, o dr. Jonas Miranda. Finalmente a exposição deixara o salão lateral para instalar-se no principal não, porém, na forma de apropriação das obras, mas de consagração de artistas que, sendo subvencionados pelo Estado, vinham ao menos pela segunda vez consecutiva expor os resultados de seus esforços na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

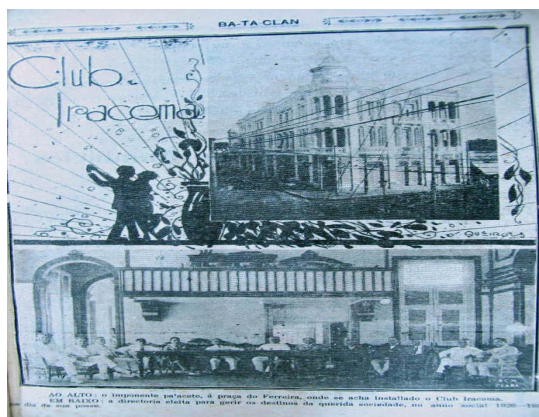
O Club Iracema foi novamente assunto da *Ceará Illustrado* em março, por sediar a exposição de Dakir Parreiras e Ângelo Guido. Em agosto desse mesmo ano (nº 57, 9/8/1925), via-se nessa revista, sob o título *Pela alta sociedade*, um flagrante do Iracema com o seguinte texto: "*Deslumbrante aspecto de uma das últimas reuniões levada a efeito pelo symphático 'Club Caixeiral', nos vastos salões do tradicional 'Iracema'*".

O salão principal aparecia então decorado com quatro grandes figuras negras que, vergadas e recostadas às paredes, pareciam sustentar o teto. Havia ainda um grande lustre ao centro, ladeado por duas fileiras de balões que pendiam do teto. É preciso dizer que não eram raras as ocasiões em que clubes menores, a exemplo do Caixeiral, sem sede própria, alugassem os salões quer do Clube Iracema, quer do Clube dos Diários.

No ano seguinte, dia 08 de junho de 1926, o Club Iracema passou por seu 42º aniversário. O

artigo "*Club Iracema - quarenta e dois anos de vida, a prol da sociabilidade cearense*"³¹, assinalava tal acontecimento, preenchendo duas páginas, sendo uma com fotos do clube.

Dividida ao meio, a segunda página da matéria mostra na parte superior um cartaz que caracterizava as programações do Club, ladeado por uma fotografia que revelava seu aspecto externo, na Praça do Ferreira. Na parte inferior, tem-se uma vista interna do seu salão nobre, nele encontrando-se reunida a diretoria daquele ano.



A IV Exposição Regional de Pintura ganhou duas apresentações no ano de 1926, sendo esta a última edição do *Salon* que já se realizava desde 1923. Ambas as mostras foram noticiadas pela Revista *Ba-Ta-Clan* (ano I, nº. 16, 23/10 e nº. 17, 30/10/1926).

A primeira, com abertura marcada para as 9h da manhã, do dia 24 de outubro, no Club Iracema, recebeu destaque com foto de um dos integrantes do *certamen* - o pintor Queiroz³².



A segunda exposição aconteceu seis dias depois, no Clube dos Diários, realizada com a mesma finalidade *altamente filantropica*, qual seja, contribuir para a fundação do leprosário da cidade. Participaram dessa mostra: Queirós, Clóvis Costa, Gerson Faria, Walter Severiano, Catunda, M. Guilherme.

A emergência de um modo diferenciado de lidar com o campo da pintura, a partir da década de 20, pode ser aquilatada pelo aumento de mostras noticiadas pela imprensa fortalezense. A década de 30 trouxe igualmente elementos que se agregaram ao processo de formação e difusão do *habitus* silencioso do público de pintura em Fortaleza.

³¹ Publicado na revista Ba-ta-clan, de 03/07/1926.

³² A Ba-ta-clan - Revista Ilustrada de Arte e Elegancia, era propriedade da Empresa Cearense de Anúncios. Com redação na Praça do Ferreira, 220, essa revista tinha como ilustrador, Queiroz.

2.3. O Museu Histórico do Ceará

O surgimento dos museus deve-se, na Europa, a um ambiente cultural que atribuía importância a existência de coleções públicas ou privadas de pinturas e objetos. Estas conviveram com as chamadas câmaras de maravilhas ou curiosidade, as quais pretendiam concentrar um saber enciclopédico que enfatizava o exotismo das peças que as compunham. Por seu caráter peculiar, elas antecederam os museus de história natural e mesmo os museus de arte.

Esses 'gabinetes de curiosidades' proliferaram na Europa desde o século XVI. Neles, 'naturalia e artificialia' conviviam lado a lado, na mesma vitrine e por vezes no mesmo objeto. Este era o caso de taças, caixas, jóias e outros objetos, para as quais os minerais e conchas prestavam-se muito bem.



Nesses conjuntos heteróclitos, tudo era uma miscelânea de coisas: de objetos fabricados pela mão humana e de espécies da natureza consideradas belas, pitorescas, exóticas ou com propriedades curativas; de relíquias de santos; de partes de seres míticos, como chifres de unicórnios e esqueletos de sereias; de criaturas com características monstruosas, como fetos deformados ou com membros duplicados. (Holanda, 2005: 185/186)

Nos museus europeus de História Natural, que paulatinamente substituíram essas 'câmaras de maravilhas'

a partir do final do século XVIII, as excentricidades foram aos poucos sendo expurgadas.



Como ilustra a figura acima, privilegiava-se então uma maior homogeneização das coleções mediante a aquisição de espécimes minerais, da fauna e da flora, assim como os artefatos confeccionados por comunidades 'selvagens', *que eram classificados para a exposição de acordo com os padrões científicos estabelecidos então pelas ciências da natureza, de que a antropologia fazia parte, mas aceitavam-se também os mais variados objetos produzidos pelas sociedades ditas 'civilizadas'*. (idem, p. 186)

A composição visual comumente dada a esses conjuntos de objetos, marcada pela proximidade e abundância de elementos, parece ter influenciado fortemente o modo de organização dos museus de arte europeus, até o século XIX. Nesse sentido, o Louvre é um bom exemplo. As dimensões suntuosas aliadas à proximidade de obras que preenchiam quase totalmente as paredes, parecem ter-se erigido em cânones que presidiam a lógica visual da *accrochage* desse e de outros museus de arte europeus.



No Brasil, somente no século XX é que esses museus científicos começaram a se estruturar. Se antes abrigavam tudo, a partir de então passaram a deslocar parte de suas coleções para museus específicos. Nesse contexto, surgiu o Museu Histórico Nacional, cujas diretrizes voltadas para o culto da história pátria influenciaram os demais museus de história que foram sendo abertos por todo o país, entre eles o Museu Histórico do Ceará (MHC). (Holanda, 2005)

Embora o valor artístico das telas constantes do acervo do MHC pudesse ser à época endossado pelos cânones estéticos das academias de arte (p. 137), o discurso de Mário Baratta³³, na abertura do II Salão de Abril (27/04/1946), é contundente: "*Aí está o Museu Histórico do Estado. O que lá se mostra, com raras exceções, é (refiro-me a quadros e retratos), de um nível artístico tão baixo que, se pudesse, eu proporia, por amor a nossa fama de povo culto, que lá se pusesse essa placa: 'Entrada proibida para turistas e viajantes'*". (Estrigas, 2004: 80)

No Ceará, algumas entidades semelhantes também surgiram, porém mantidas com o

³³ Advogado e intelectual carioca radicado no Ceará, Baratta foi elemento catalizador fundamental para no *processo de renovação das artes plásticas* em Fortaleza, a partir do final dos anos 30. (ver de Estrigas: *Arte Ceará – Mário Baratta: o líder da renovação*. Col. Outras Histórias, Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2004).

incentivo privado. O primeiro foi o museu que pertenceu ao médico cearense Joaquim Antônio Alves Ribeiro, que em 1873 já apresentava várias coleções de fragmentos da natureza. Esse acervo foi deslocado para compor o *Museu Provincial*, que funcionou entre 1875 e 1885 como uma das dependências do Gabinete Cearense de Leitura (Azevedo, 1995, p. 45-53). Por volta de 1894, outro cearense, Francisco Dias da Rocha, formou o *Museu Rocha*, o qual se manteria em funcionamento até a década de 1950.

Todas estas instituições, apesar de suas particularidades regionais, passaram a cumprir um papel relevante no incentivo aos estudos em ciências naturais e antropologia física no país, personificando certo ideal de cientificidade e objetividade igualmente almejado em muitos museus na Europa, orientado por teorias evolucionistas de cunho racial. *O diferencial com relação aos estabelecimentos europeus é que, partindo da coleta, análise, classificação e exposição de itens da fauna e da flora locais, buscava-se aqui as origens do homem brasileiro* (Holanda, 2005: 7/8)

A despeito do progresso material que o Ceará passou a desfrutar, na virada do século XIX para o XX, a primeira repartição museológica oficial, mantida pelo governo estadual, foi fundada apenas em 1932, sendo franqueada ao público no ano seguinte, em Fortaleza.

O Arquivo Público e o Museu Histórico foram instalados inicialmente no Palácio da Luz (à época sede do Executivo estadual, hoje Academia Cearense de Letras) no dia 7 de junho de 1932, em caráter provisório, pois tiveram sua inauguração oficial só a partir de 7 de janeiro de 1933, após solenidade com a presença de várias autoridades.

Nessa segunda data já haviam sido transferidos para um prédio alugado pelo governo estadual, onde antes funcionava o Educandário Cearense (*O Nordeste*, 09/01/33, p. 4), à Rua 24 de Maio, nº 238, esquina com a então Travessa Liberato Barroso, de frente à Praça José de Alencar (local onde foi construído posteriormente o Lord Hotel e hoje está o edifício Philomeno).

Contudo, não se manteriam neste endereço por muito tempo. No início de 1934, ganharam uma sede própria (que atualmente não existe mais, na Av. Alberto Nepomuceno, nº 332, em frente à Praça da Sé). O Arquivo permaneceria nessa localização até 1951 e o Museu Histórico, até 1957.

De fato, o marco de consolidação dos museus brasileiros, à semelhança do MHC, classificados como "históricos" é o ano de 1922. Nesse momento em que as autoridades públicas de várias regiões do país decidem comemorar o centenário da independência do Brasil é que ocorre igualmente a passagem dos museus de história natural para os de história pátria. (Holanda, 2005)

Inicialmente, o *Museu Histórico do Ceará* (MHC) ocupava duas salas do também recém criado Arquivo Público do Estado, ambos sob a direção de Eusébio Néri Alves de Sousa.

No início dos anos trinta, o Museu Histórico do Ceará foi se formando e, sob a orientação de Eusébio de Sousa, procurou se direcionar para a coleta, classificação e exposição de objetos que

possibilitassem "o conhecimento da história pátria, especialmente do Ceará, bem como o culto das nossas tradições" (Decreto Estadual nº 643, de 29/06/1932). (p. 9)

O período que vai de 1932 a 1942, coincide com a fase de implantação do Arquivo Público do Estado do Ceará, dentro do qual foi instalado o Museu Histórico. Eusébio de Sousa foi o diretor que mais investiu numa política de arrecadação de peças para o Museu, verificada na mobilização de instituições e da população cearense, bem como, na divulgação das contribuições nos periódicos de circulação local.

Também no período em questão, os museus do Brasil passaram por uma grande reformulação, sobretudo a partir da década de 1920, perdendo suas características enciclopédicas e especializando-se ou direcionando-se para o culto da história e da arte nacionais.

É interessante notar que Eusébio de Sousa contribuiu para a ressignificação do espaço urbano local de outros modos. Nesse período, ele *integrou a Comissão do Plano da Cidade de Fortaleza, instituída pelo Decreto nº 128, de 10/01/34, com a finalidade de ordenar a expansão futura da urbe* e presidiu igualmente a Comissão de Revisão e Nomenclatura das Ruas, na administração de Tibúrcio Cavalcante (1932). (Holanda, 2005: 27/28)

Até então transitar pela Rua Formosa, Rua da Alegria, Rua do Lago, Rua da Cruz, Rua do Córrego, Rua da Ponte, Rua do Sol... significava, de certo modo, reviver uma experiência vivida primeiramente pelos sentidos de outros. Porém, essa nomeação que evocava um modo de apreender o mundo marcado pela sociabilidade imediata da experiência sensível foi aos poucos cedendo lugar à conversão das ruas em dispositivo memorativo de um passado glorioso.

Além destas atividades, enquanto esteve à frente do Museu, as várias doações feitas por Eusébio de Sousa revelam uma concepção de história ligada ao enaltecimento de personalidades cearenses. Quando não obtinha doações, o diretor do Museu recorria a outros expedientes, tais como a fabricação, a permuta e a compra de objetos.

No caso da fabricação, podemos citar algumas telas a óleo do artista cearense J. Carvalho, que prestou temporariamente os seus serviços ao Museu Histórico do Ceará.



De fato, Eusébio de Sousa mandou produzir retratos e bustos de certos personagens da História, pintados de modo idealizado. É o caso do retrato do General Tibúrcio (1837-1885).

No quadro a óleo pintado por J. Carvalho, em 1935, o Gal. Tibúrcio é apresentado num ambiente sóbrio, como um herói que voltou da guerra vestindo um impecável uniforme militar, ostentando várias medalhas por seus feitos meritórios e uma espada numa das mãos, ostentada de forma a assinalar que a pátria estava a salvo, pois esta arma não mais precisava ser empunhada.

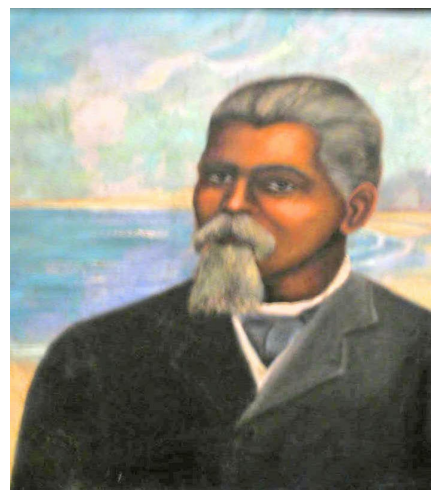
Aliás, na segunda metade do século XIX, quando aconteceu a Guerra do Paraguai, da qual Tibúrcio participou, não se usavam mais as armas brancas em combate, sendo a espada usada pelos oficiais de elite apenas em solenidades, simbolizando honra, coragem e poder.

As limitações orçamentárias impediram Eusébio de prosseguir com esse projeto. Precisou, então, valer-se da colaboração dos que se dispunham a compor com ele o acervo da repartição. Alguns doadores enviaram quadros a óleo, em geral retratos individuais, mas muitos optaram pela remessa de fotografias, seja porque eram mais acessíveis do ponto de vista financeiro ou porque a técnica fotográfica já estava disseminada no Ceará da década de 1930. Nesse contexto, os temas 'escravidão' e 'abolição' foram evidenciados entre as peças ofertadas. (Holanda, 2005: 148)

Dentre as obras realizadas, seguramente sob o olhar de Eusébio de Sousa, estão os quadros de algumas personalidades cearenses da época do Império, como Major Facundo, Boticário Ferreira e Dragão do Mar, que juntos ganharam inauguração pública, anunciada no jornal *Gazeta de Notícias* (Holanda, 2005).

Francisco José do Nascimento - o líder da greve dos trabalhadores do mar, no ano de 1881, que teria impedido a partir de então que os cativos fossem comercializados, por via marítima, de Fortaleza para outras províncias do Brasil, recebendo por isso o título de 'Dragão do Mar'... - foi o único abolicionista retratado isoladamente no MHC. Na falta de outras peças expressivas que pudessem evocar esse personagem, Eusébio de Sousa mandou produzir uma pintura a óleo desse 'homem de cor, que exercia as funções de Prático da Barra e encarregado do serviço de lanchas do comendador Luís Ribeiro da Cunha' (Girão, 1988: 108).

A confecção dessa tela pressupõe algumas questões simbólicas. Ressalte-se inicialmente o empenho de Eusébio, apesar das limitações financeiras, em fabricar peças para o acervo em formação, a fim de completar o que para ele seriam 'lacunas' nas salas de exposição, como a ausência de objetos relativos aos grandes vultos consagrados pela historiografia, que deveriam constar obrigatoriamente do Museu, a exemplo do Dragão do Mar.



O retrato de maior notoriedade porém foi o do General Tibúrcio, especialmente inaugurado

em cerimônia reservada, também documentada pela *Gazeta de Notícias* e *O Povo* (28/07/1935), 'com a presença da elite das nossas classes armadas existentes em Fortaleza', p. 40) e com a banda de música do 23º BC... (Holanda, 2005: 60/61)

O ápice da exaltação ao abolicionismo foi formalizado, porém, com o quadro 'Fortaleza Liberta', do artista plástico cearense José Irineu de Sousa, encaminhado ao Museu Histórico do Ceará por Raimundo Girão, quando o mesmo ocupava a Prefeitura de Fortaleza em 1932.

Com 1,36m de altura por 2,01m de largura, a tela registrava o momento em que a abolição da escravatura negra foi oficialmente regulamentada no dia 24 de maio de 1883 na capital cearense, em solenidade especial ocorrida no salão principal da antiga Assembléia Provincial (prédio que atualmente abriga o Museu do Ceará).



A obra mereceu a produção de um texto de autoria de Eusébio de Sousa, denominado 'Um quadro histórico', cuja finalidade era construir o seu sentido de relíquia histórica.

Ladeando este quadro, há hoje um retrato a óleo de seu criador, José Irineu de Sousa, como a reforçar o significado de exposição desta tela no MHC.

Segundo Eusébio de Sousa, o quadro foi realizado durante os seis meses posteriores ao evento, com inauguração pública no Paço Municipal de Fortaleza, em 08 de dezembro de 1883, onde ficou alojado até ser deslocado para o Museu Histórico em 1932.

Embora ele tenha sido financiado pelo Governo Provincial do Ceará, na administração do Dr. Satyro de Oliveira Dias, Eusébio defende a idéia de que o artista não fora contratado para a feitura do mesmo, mas idealizou-o por vontade própria.

Além de sublinhar o altruísmo de José Irineu ao dedicar meses de trabalho sem remuneração certa, atendendo em seu ateliê 'as individualidades mais em evidência no grande prélio abolicionista para lhes garantir a semelhança fisionômica no quadro, o diretor do Museu ressalta o fato de o pintor ser 'essencialmente cearense' (traçando sua biografia e comprovando a sua naturalidade com a transcrição da respectiva certidão de casamento civil) e ter sido testemunha ocular do ato redentorista, o que permitiria, no seu entendimento, documentá-lo 'tal como aconteceu'. (Holanda, 2005: 152)

Quatro artigos foram ainda publicados no jornal *O Libertador*, por ocasião do lançamento de "Fortaleza Liberta", em que são apontadas as fisionomias destacadas em meio ao aglomerado humano retratado. Dentre a multidão divisavam-se os alunos do Ateneu Cearense, a bandeira da Libertadora Estudantal, personalidades como o "Dragão do Mar", bem como membros da elite (quer fizessem parte de sociedades abolicionistas ou não).

Posteriormente, o historiador Raimundo Girão também se dedicou ao trabalho de identificar noventa e um rostos de personalidades cearenses (Girão, 1988: 164-170)

Embora a tela 'Fortaleza Liberta' não tenha sido confeccionada especialmente para o Museu Histórico do Ceará, foi essa repartição que enfatizou sua condição de monumento histórico... (atribuindo-lhe) o sentido cientificista de prova: a precoce abolição da escravidão aconteceu em Fortaleza e as suas nuances foram capturadas pelo pincel de José Irineu. (Holanda, 2005)

Como exemplo de permuta é possível mencionar a confecção do busto do historiador cearense Capistrano de Abreu, trabalho em gesso de Antonico Borges Teles, retratado em matéria do jornal *O Nordeste* (24/05/34) e no Boletim do Museu Histórico do Ceará (nº 2).

Iniciando sua carreira artística, Antonico Teles procurou o diretor do MHC pedindo-lhe a oportunidade de realizar uma escultura que ficasse nas exposições dessa *repartição*. Eusébio, mesmo descrendo das habilidades do rapaz, impôs-lhe o desafio de fazer um busto do historiador Capistrano de Abreu, a partir de uma fotografia de dimensões exíguas (12x19^{1/2}).

Executando o ofício e o mesmo sendo apreciado por artistas plásticos veteranos e um parente próximo do homenageado, o jovem ganhou não só a simpatia de Eusébio de Sousa, que passou a sugerir que o governo estadual custeasse seus estudos no campo artístico, como dele recebeu uma encomenda: o busto do Padre José de Anchieta, que seria exibido durante as comemorações do seu 4º centenário... Neste caso, troca-se trabalho por uma possibilidade de reconhecimento e ascensão profissional, fato demonstrativo do respaldo social que a 'repartição' e o seu administrador possuíam. (p. 61/62)

Além destas iniciativas esporádicas no que tange a peças artísticas, o Museu realizou ainda

exposições periódicas. Sobre estas trataremos a seguir.

2.3.1. As exposições do Museu Histórico do Ceará

Quando de sua abertura ao público, na Rua 24 de Maio, 238, o MHC ocupava dois dentre os oito amplos salões do Arquivo Público. As fotos que podem ser encontradas sobre as exposições dessa época, não são nítidas, fornecendo poucos indícios de como eram organizadas essas mostras do Museu.

Percebe-se através desses diferentes instantâneos que os cenários foram preparados para serem fotografados - verdadeiros 'teatros da memória', o que significa dizer que a organização das salas não era exatamente aquela que vemos. A preocupação de quem conduziu a produção dessas imagens... foi a de evidenciar determinadas peças em detrimento de outras que ali já se encontravam.... (Holanda, 2005: 95)

Se a descrição e análise dessas imagens não podem dar conta da dinâmica das exposições, as quais foram continuamente se modificando, movidas por estratégias de divulgação da repartição, inclusão de novos objetos no seu acervo e pela mudança de sede ocorrida em 1934, é preciso considerar outros elementos.

Nos primeiros anos da década de 1930, diferentes jornais (sobretudo a *Gazeta de Notícias* e *O Nordeste*), anunciavam os horários de visitação do MHC, as suas novas exposições e a opinião dos intelectuais sobre o bom funcionamento do estabelecimento.

Na exposição de hoje, o Museu Histórico apresenta ainda o valioso quadro 'Fortaleza Liberta - 24 de maio de 1883' (...) Esta grande tela passou por uma radical limpeza, restauração da moldura, etc, trabalho confiado ao apreciado artista conterrâneo sr. Gerson Faria; e mais o busto, em gesso, do notável historiador Capistrano de Abreu. (A Rua, 27/05/1934, p. 4)

Temático, este quadro foi ressaltado dentro de uma programação do Museu organizada a partir de datas comemorativas. No ano seguinte, o próprio Eusébio de Sousa escreve um artigo intitulado "*Um quadro histórico*", publicado no *Boletim do Museu Histórico do Estado*, de 1935, e também no jornal *Gazeta de Notícias* no mesmo ano.

O mencionado artigo discorre sobre a abolição da escravatura em Fortaleza, retratada no quadro Fortaleza Liberta, do artista plástico José Irineu de Sousa. A partir dele sabemos detalhes acerca da confecção da tela e do seu itinerário até chegar ao Museu

Histórico do Ceará, que exalta a 'imponentíssima sessão levada a efeito (...) no Paço da Assembléia Provincial, a que compareceram os elementos mais representativos da época (...) que deu início às ruidosas festas redempcionistas'. (Sousa, 1935b, p. 5 citado por Holanda, 2005: 32)

Outro propósito de Eusébio de Sousa que perpassava as mostras abertas ao público era a de constituir uma galeria de vultos cearenses e outros brasileiros notáveis (Sousa, 1933c, p. 44). Em 1944, o Museu já possuía uma coleção de retratos dos chefes do Governo do Ceará de 1824 a 1942 (*O Nordeste*, 01/06/1944, p. 6), cujos originais foram posteriormente cedidos em caráter provisório ao Palácio do Governo do Ceará, a fim de servirem de modelo ao artista plástico Otacílio de Azevedo, para que este pudesse completar a galeria dos antigos presidentes da província (*O Povo*, 19/01/1946, p. 1; e *Revista Contemporânea*, 1945, p. 35).

Dentre os artigos publicados sobre o acervo do Museu, há uma orientação explícita quanto ao comportamento do público, válida para objetos históricos tanto quanto para quadros que assumiam o mesmo estatuto.

Chegamos ao fim da escadaria do velho Museu Histórico do Ceará. À nossa frente, em circunferências, estavam as velhas baterias, antigas e enferrujadas peças de artilharia, símbolo da força e da vontade dos nossos antepassados. Silenciosas, elas pareciam dedos levantados para o céu, exigindo, numa mística impressionante, silêncio e respeito que se faziam necessários naquela casa venerada. (*Contemporânea*, 1945, p. 35)

Porém a organização interna do MHC não correspondia inicialmente, a um lugar que induziria o público ao silêncio. Ao contrário, em seus primeiros anos de funcionamento prevalecia a dessemelhança entre os objetos que compunham aquele acervo, não apenas na forma, mas também nos seus usos simbólicos, expostos sem conseguir construir juntos uma coerência temática ou cronológica.

Pareciam raros os momentos em que as duas salas de exposição (ou parte delas) eram arrumadas para ressaltar, na sua totalidade, os períodos, os acontecimentos ou os personagens históricos consagrados pela historiografia oficial.

Somente posteriormente o MHC desvinculou-se desta tradição antiquária mediante o culto de objetos que representassem especificamente a "gloriosa" história cearense como parte da história da nação.

... Nos final dos anos 30... a criação do Salão Floriano Peixoto, em 30 de abril de 1939, (foi) pensada para celebrar ... o nascimento do "Marechal de Ferro". Nele foram

apresentados 'objetos, figuras, quadros e toda a documentação histórica que, porventura, se relacionasse com as armas brasileiras". (O Estado, 30/04/1939) Tratava-se pois de um ambiente cujas peças, como os quadros... giravam em torno de uma temática. (p. 108)

Esse sentido histórico, como narrativa historiográfica ou pelo menos cronológica que entremeasse os objetos das exposições permanentes do Museu Histórico do Ceará, somente se concretizaria após 1951, quando o Instituto do Ceará assumiu a condução do Museu, organizando as salas a partir de assuntos variados. (Holanda, 2005)

O certo é que, no intuito de eternizar alguns feitos ou figuras em detrimento de outros, o museu era entendido como um lugar de exibição por excelência, com platéia assegurada.

"Fotografias e quadros, por sinal, chegaram em profusão ao MHC. Situação análoga acontecia em outros museus históricos do país no início do século XX. Na Europa, muitos estabelecimentos congêneres surgidos desde o século XIX derivavam de museus de arte antiga. O traço comum do recurso à imagem, entre diversas instituições brasileiras voltadas à preservação de uma memória histórica era imprescindível para exercerem a função celebrativa vislumbrada por seus organizadores e visitantes. Em muitos museus os bustos, as estátuas e as pinturas eram preferidos em relação às fotos, pois se acreditava que a arte era mais eficaz no sentido de fixar sínteses simbólicas de alto impacto, transmitindo valores cívicos". (Holanda, 2005: 123)

Se o Museu Histórico do Ceará prestou-se modestamente a algumas encomendas a pintores locais, a década de 30 já contava com Gérson Faria, J. Carvalho, Otacílio de Azevedo, Clóvis Costa como pintores "... *dedicados profissionalmente aos cenários e retratos...*". Esses, aliados a artistas que "... *viviam de trabalhos publicitários...*", a exemplo de Delfino e Ávila, constituíam um grupo que herdara o legado acadêmico ou neoclássico deixado pela Missão Francesa no Brasil (1816). (Estrigas, 1983: 11)

Essa pintura, via de regra, intelectualizada, convencional e fria, difundiu-se por meio do ensino oficial, influenciando os artistas nacionais por todo um século. Mesmo quando, a partir da segunda metade do século passado, configuraram-se na Europa movimentos tais como o Realismo, o Impressionismo, o Pós-Impressionismo e o Expressionismo, a pintura brasileira caracterizava-se predominantemente pela afirmação do ideário neoclássico que bem expressava "... *os sentimentos monárquicos de hierarquia social... da aristocracia agrária...*" (Cavalcanti, 1966: 184)

Somente no fim do século XIX e início do XX, despontaram figuras como Almeida Júnior, Pedro Weigartner e mesmo Vítor Meireles, senhores de um incipiente realismo-romântico que valorizava tanto a individualidade do artista na pintura quanto às temáticas regionais.

Vicente Leite e Raimundo Cella eram, então, expoentes nessa tendência. Embora Cella tenha retornado ao Ceará e participado de movimentos artísticos locais foi, em boa medida, por estarem radicados no Rio de Janeiro que ambos, Cella e Leite, converteram-se em referências na formação do cenário artístico local.

Nesse momento, a chamada jovem-guarda da segunda metade da década de 30 já desenvolvia trabalhos influenciados pela produção modernista de Visconti (1867-1944), Lasar Segall (1882-1957), Anita Malfatti (1889-1964) e outros artistas que integraram a Semana de Arte Moderna de 1922. Coube, então, a essa dita “jovem-guarda” o papel de desencadear o que Estrigas denominou a fase renovadora na pintura cearense, na década de 40.

Em 1937, realizou-se a “Exposição Preparatória da Pintura Cearense”, dela participando Barrica, TX, Clóvis Costa, Gérson Faria e Afonso Bruno. Apontada por Estrigas como *a primeira mostra de arte local*, organizou-se a partir da presença do pintor paraense Valdemar Costa, que aqui esteve para divulgar as concepções modernistas da Semana de 22 mediante uma "Exposição Paulista no Norte".

Mas foi somente em 1941 que se formou a primeira associação que congregava artistas que se impunham profissionalmente como pintores (Centro Cultural de Belas-Artes – CCBA). Essa entidade constituída por um conjunto de pintores e de escritores, organizou três salões de artes plásticas.

O *I Salão Cearense de Pintura*, organizado pelo CCBA, em setembro de 1941, ocorreu no Palácio do Comércio. Foram expostas mais de oitenta obras, de cerca de vinte artistas. Reunindo um total de mais de setenta trabalhos, participaram desse Salão: João Rescala, Delfino, Afonso Bruno, Clóvis Costa, Octacílio Colares, R. Kampos, F. Ávila, F. Matos, J. Miranda, Ribeiro, Barbosa Leite, L. I. Cordeiro, Raimundo Garcia, A. Bandeira, Rubens Azevedo, Expedito Branco, Mario Baratta, João Siqueira e o escultor Rhollney³⁴.

1942 foi o ano do *II Salão Cearense de Pintura*, mantido pelo CCBA. Novamente utilizando-se do Palácio do Comércio como local de exposição, Bandeira, assim como outros artistas que integraram a mostra anterior, participou desta.

No ano seguinte, meses antes da abertura do I Salão de Abril, chegou a Fortaleza Jean-Pierre Chabloz, suíço que participou deste Salão. Chabloz, assim como Mário Baratta serão importantes elementos catalizadores do movimento de artes plásticas local. A conferência proferida na abertura levou Chabloz a ser convidado a escrever uma crônica semanal no jornal *O Estado*, intitulada *Arte e Cultura*, bem como, a ser contratado como professor do Conservatório de Música de Fortaleza.

Às 17h, de 19 de abril de 1943, inaugurou-se o *I Salão de Abril*, promovido pela Secretaria

³⁴ Fonte: Novis, Vera. *Bandeira – um raro*

de Arte da União Estadual dos Estudantes, entidade que tinha à frente Gilson Leite Gondim (presidente), Aluizio Caldas Medeiros (Aluizio Medeiros – Secretário de Cultura), Raimundo Ivan Barros de Oliveira (orador) e Antônio Girão Barroso. Reunindo cerca de sessenta e cinco obras, deste Salão participaram: Raimundo Cela, Chabloz, João Maria Siqueira, Antônio Bandeira, Rubens, Mário Baratta, Aldemir Martins, Afonso Bruno e Fonsekd (fonte: catálogo). Segundo Estrigas este primeiro Salão teve como local um terreno cedido, destinado a estacionamento de carros, ao lado do Excelsior Hotel, na Rua Major Facundo, 430.

1944 foi um ano significativo em termos de dinâmica artística em Fortaleza. Em fevereiro realizou-se o *III Salão Cearense de Pintura*, organizado pelo CCBA, em homenagem ao trio representativo da proximidade entre os cânones da pintura acadêmica e arte que se valorizava em Fortaleza - Raimundo Cela, Vicente Leite e Gérson Faria.

Este foi o primeiro Salão com premiação. Antônio Bandeira obteve a medalha de ouro pelo óleo *Cena de Botequim*. Mário Baratta conseguiu um segundo lugar e João Maria Siqueira recebeu a premiação em desenho. Chabloz trabalhou na organização deste Salão no qual trouxe a público as obras do primitivo amazonense Francisco da Silva e do piauiense auto-didata Raimundo Feitosa.

Com o fim do CCBA em 1944, a SCAP realizou, neste mesmo ano, sua primeira exposição - *Pintura de Guerra* - patrocinada pela Liga de Defesa Nacional, no prédio da Intendência (última sede do CCBA e primeira da SCAP), onde Antônio Bandeira, Aldemir Martins e Mário Baratta expuseram trabalhos.

Ainda em novembro, o CCBA esteve à frente da instalação da Exposição Permanente de Artes Plásticas do Ceará, a qual deveria ser o núcleo para um futuro Museu Cearense de Belas Artes, idéia que, de fato, não se concretizou, pois somente na década de 60, Fortaleza contará com o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Por fim, contando com a presença do Exm^o. Senhor Interventor, Raimundo Cela manteve por dez dias (a partir de 18 de agosto), exposição individual de pinturas na Casa de Juvenal Galeno. A mostra patrocinada pela *Revista Contemporânea* (sob a direção de Osmundo Pontes), contou com três retratos, dentre as vinte e oito telas a óleo apresentadas.

Em artigo intitulado *Revelação de Raimundo Cela ao Grande Público* (O Estado, 27/08/1944), o suíço Jean-Pierre Chabloz assim expressou-se acerca da distribuição física da mostra: "A iniciativa é louvável, embora a colocação e a iluminação do local de exposição não tenham sido muito felizes. A valorização óptica dos quadros, com efeito, tem exigências especiais que todo prestígio cultural da Casa Juvenal Galeno não podia satisfazer. Mais uma vez pudemos verificar a falta que faz uma verdadeira e boa Galeria de Arte permanente em Fortaleza".

O olhar estrangeiro do suíço Chabloz denuncia a *falta de valorização óptica* (sic) dos

quadros, evidente para ele, pela organização física das obras bem como devido a deficiências de iluminação da Casa Juvenal Galeno. Foi nesse contexto de questionamento acerca das condições de exposição de pinturas que, em 1946, a SCAP assumiu aquele que se tornou o mais tradicional salão de artes plásticas de Fortaleza - o Salão de Abril.

PARTE III

CAPÍTULO I

AUTONOMIZAÇÃO DO CAMPO ARTÍSTICO E SINGULARIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: A INSTITUIÇÃO DO LUGAR SOCIAL DA ARTE E DO ARTISTA

Uma pesquisa de sociologia da arte que assume uma feição histórica – e é este o caso – não deve se limitar somente à investigação da série de documentos (arquivos públicos, artigos de jornais, cartas) que comportam a menção estrita 'arte' e/ou 'cultura'. (Bandier, mimeo, 2003)

Aliás, a perspectiva sociológica de reconstituição da dinâmica cultural de uma realidade social particular pode favorecer a obtenção de um amplo conjunto de artistas, envolvendo mesmo os chamados pintores 'amadores' ou 'de fim de semana'.

Esta proposta contém em si uma confrontação com a lógica da história da arte, a qual privilegia a perenidade da obra artística legitimada³⁵, e sublinha a especificidade de uma abordagem sociológica, a qual trata de compreender o conjunto de atores do meio criativo a partir de atividades que os identificam socialmente, a um dado momento, como artistas. (idem)

No caso deste trabalho, a reconstituição da dinâmica social posta em movimento quando da gênese do *habitus silencioso* do público de pintura, não pretende ser exaustiva em relação aos artistas que atuavam no contexto social da Fortaleza da primeira metade do século XX.

Embora este estudo considere um conjunto de elementos bastante heterogêneos, postos em relação naquele campo de produção artística a fim de evidenciar intersecções deste com outros campos de ação social, o que prevalece como orientação é a consideração desse objeto de estudo mediante a co-presença de múltiplas temporalidades sociais vividas.

Ligar a produção artística das décadas de 20 (as exposições de Vicente Leite e José Rangel; de Dakir Parreiras e Ângelo Guido), de 30 (as atividades do Museu Histórico do Ceará e os primeiros indícios da influência da Semana de Arte Moderna de 1922), de 40 e 50 (a organização dos pintores em entidades associativas, os Salões de Abril, as mudanças formais da produção pictórica local, a emergência do abstracionismo), requer uma abordagem sociológica que 'invente'

³⁵ Passeron (1995: 295) afirma que toda a documentação histórica da variação “legítima” do valor das obras associa o prazer legítimo e competente à história da arte, ao passo que a história do gosto liga-se ao gosto cuja história se faz embora seja o que não se tem.

sua própria organização temporal, realizando uma sociologia da arte capaz antes de manipular habilmente um arranjo teórico específico dos dados do que propriamente pretenda a reconstituição exaustiva de contextos sócio-históricos.

Assim, é no âmbito geral das *condições sociais de possibilidade* que é plausível associar a manifestação recorrente da disposição silenciosa do público de pintura a outras formas não-institucionalizadas, dispersas, de valorização do silêncio.

Artigos veiculados na imprensa local alimentavam uma ambiência cultural capaz de conceber o silêncio como prática social oportuna, plena de sentido, quando situada como oposição sutil ao vazio representado pela verborragia que caracterizava os discursos em público, *praticados de emboscada*, na Fortaleza da década de 20. Um bom exemplo é este artigo veiculado na *Ceará Illustrado* de 1925.

O PHANTASMA DA ORATORIA NO CEARÁ

Porque não creamos uma liga contra os discursos?

Ha, entre nós uma verdadeira mania de fazer discursos.

Que se falle na rua, em comícios, ao ar livre, em logar de onde o auditorio possa fugir, se o quizer, admitte-se. Mas encurralar cincoenta ou cem pessoas dentro de um salão, sob qualquer pretexto aceitavel ou convidativo, para obriga-las a escutar floreios literarios, exhibições inuteis e fastidiosas, é realmente peor do que uma violencia policial.

Contra o abuso da policia, temos o recurso do habeas-corpuz. Contra o discurso na casa de um amigo, ou em cerimonia a que levamos a nossa familia, que recurso teremos nós senão ouvi-lo, integralmente, até o fim da linha do Alagadiço?

Se um poeta é detestável, ninguém o lê. Se um padre é moroso e prolixo, ouve-se a missa do outro. Se um barbeiro tem a mão pesada, barbeamo-nos no vizinho. Se uma donzella (ou não) é feia, flirtamos a bonita. Para tudo há recurso. Não ha recurso para defendermo-nos da oratoria pois os discursos são praticados geralmente de emboscadas.

Temos de ouvi-lo, sentados, entre as filas de deante e as de detraz, entre as cadeiras da esquerda e as cadeiras da direita.

Fugir?

E o chapéo? E a bengala? Não foram tomados para refens?

No Ceará, ninguem sabe falar em publico, ninguem.

Não possuimos um só orador que o seja.

*Apezar disso, não há terra no mundo em que se discursse tanto.
O verbo prolifera, entre nós, como a carrapateira ou o matapasto.
Um incomputavel numero de anedotas illustraria a historia da tribuna cearense.
O maior discurso de que ha memoria em Fortaleza foi pronunciado em segredo no
ouvido do fallecido presidente Serpa.
Uma das mais pittorescas occurrencias oratorias do Estado é aquella succedida com o
Nicolau Elias Romcy e por elle mesmo narrada.
Nicolau possui tambem a mania dos discursos mas tem sobre os seus collegas a
vantagem de haver a noção do ridiculo, que os outros não alcançam.
Conta o Nicolau, que no acceso das luctas de 1912, tendo morrido um correligionario
rebellista, elle, como bom partidario e melhor orador, tomou a palavra à beira do
tumulo e começou a fallar.
Em uma das pausas do discurso, circunvagou o olhar pela necropole e viu que haviam
fugido todos os ouvintes.
Todos, não.
Ficara apenas o dr. Correia Lima porque estava esperando que o Nicolau terminasse,
para começar o seu discurso...*

É possível encontrar ainda nas páginas de periódicos locais não apenas o combate ao abuso da palavra, mas também um verdadeiro elogio ao silêncio e à solidão, como forma de alimentar uma vida contemplativa, próxima da ascese religiosa. Veiculado pela revista semanal A JANDAIA (ano IV, nº 64, 14/05/1927) o artigo *A filosofia do silêncio* traz estas reflexões.

A FILOSOFIA DO SILÊNCIO

*Como é adorável viver sozinho!
Que prazer imenso, que indefinivel alegria, quanto bem estar!
Viver na solidão, longe do convivio humilhante da sociedade, só pensando nas
doiradas illusões que nos povôam o cerebro; viver egoisticamente, sorvendo a largos
tragos a felicidade de um momento, essa felicidade efêmera e deliciosa que a quietude
nos traz, é o supremo Ideal, é a consumação suprema de uma esperança vivificante!
O silêncio nos ensina a aquilatar o valor da existência, dá-nos oportunidade para
julgar os nossos actos, e é raciocinando e pensando, que aprendemos a parcimonia da
propria vida.
É no silêncio das noites enluaradas, sob um céu de opala, ouvindo apenas o ciciar da*

brisa que passa, acariciando-nos meigamente, que aprendemos a crer na hegemonia de uma Autoridade Suprema, que rege todos os mundos, e dá-nos o prazer ou a alegria; é em face da cidade adormecida, sombria e melancolica, ouvindo o respirar das arvores, sentindo um vago pavor de coisas mysteriosas, aurindo o perfume das flores dos jardins, que compreendemos a pequenez do nosso 'eu', em face da grandeza infinita, e sublime magestade, do vasto, sumtuoso e surpreendente palco que o Supremo Architecto idealizou!

Ó! o Silêncio!

Quanto misterio e quanta sabedoria encerra!

Como é adoravel viver sozinho!

NOTREWE SELL

Bourdieu (1996) cita o livro de Michael Baxandall, *O olho do quattrocento*, como obra exemplar de uma sociologia da percepção artística, capaz de reconstituir o *código* artístico, historicamente socializado, como *instrumento de percepção que varia no tempo e no espaço, em função especialmente das transformações dos instrumentos materiais e simbólicos de produção*. (p. 348)

Baxandall recorre a fatores sociais aparentemente díspares e dispersos tais como os usos da aritmética nas relações comerciais, da oratória presente nas práticas e representações religiosas e as técnicas de dança praticadas no século XV, a fim de apreender as disposições visuais... (duradouras e) identificáveis que transparecem na 'experiência social' do mundo, presente na atividade do pintor que é requisitado por um público específico, representado pelo *homem de negócios que frequenta a igreja e tem gosto pela dança*.

Bourdieu (1996) lembra ainda que as categorias de percepção/apreciação obedecem à lógica específica do senso prático, da qual *o senso estético é um caso particular. A ciência do modo de conhecimento estético encontra seu fundamento em uma teoria da prática enquanto prática, ou seja, enquanto atividade baseada em operações cognitivas que empregam um modo de conhecimento que não é o da teoria e do conceito...* (p. 350)

Nesse contexto, a compreensão sociológica da formação do *olhar puro*, manifesto como olhar concentrado e *habitus* silencioso do público (cultivado) de pinturas, enfatiza sua filiação ao senso prático. É no silêncio 'irrefletido' deste público que se encontra, *em estado prático*, categorias estéticas cujo movimento advém do processo de autonomização e sofisticação crescente do campo de produção artística.

Tais categorias circunscrevem um domínio histórico, um 'próprio', familiar a esse público

que lança um *olhar puro* sobre as obras, perante as quais a especificidade do *trabalho de produção simbólica, configura-se como maneira, forma, estilo criado pelo artista*.

A sofisticação requerida pelo *olhar puro* perde, no entanto, sua evidência mediante a reconstituição sócio-histórica das transformações pelas quais tem passado o *lugar social* do artista e de sua produção simbólica.

Dito de outra maneira: o processo de autonomização do campo artístico requer a instauração de vias de singularização da experiência estética que se manifestam diferentemente a partir dos elementos que a integram – o artista e o público. Assim, a manifestação do *habitus* silencioso como comportamento modelo do público de pintura, requer, em contrapartida, a elaboração de duas vias básicas para a afirmação da autonomia do campo artístico, qual seja a valorização social do artista (como *criador incriado*), e a configuração de obras que veiculem um espaço plástico moderno (como predominância do modo de fazer, da *forma sobre o conteúdo*).

A fim de reconstruir tais vias de autonomização, é preciso considerar um duplo movimento: por um lado, aquele da história do campo de produção cultural (que 'produziu' os produtores, os consumidores e as obras), o qual ultrapassando em muito os limites fluidos desse universo social, condiciona o campo artístico (*condições sociais de possibilidade*); e por outro, aquele em que o campo se constitui sobre valores próprios mediante um *retorno reflexivo* contínuo sobre sua própria história (*lógica específica do campo artístico*). (Bourdieu, 1996)

É, sobretudo, quando se trata do *status* social do artista e da obra, das condições sociais de possibilidade de sua afirmação, que reuno elementos socialmente esparsos os quais instituem *o interesse pela pintura e, mais precisamente, por artistas que se dedicam a este ou aquele gênero, esta ou aquela maneira, este ou aquele assunto*.

Assim, as mudanças relativas ao estatuto social do artista serão problematizadas neste trabalho a partir de cinco tópicos que definem seu perfil social, na Fortaleza da primeira metade do século XX: a) o campo indiferenciado – fotógrafos-pintores, escritores-pintores e pintores de liso; b) arte na escola e crianças-prodígio; c) artistas beneméritos e moralistas; d) artistas que representam o Ceará; e) artistas que fazem publicidade.

Nesse contexto de gênese do campo artístico em que não havia colecionadores nem escolas de pintura, museus ou um mercado de arte estruturado, a criação artística cearense da década de 20, marcada pelo academicismo da Missão Francesa de 1816, manifestava-se preferencialmente sob as formas de arte institucionalizadas, tais como, a figuração de paisagens, naturezas-mortas e retratos. Já o estudo do nu impunha dificuldades pela falta de modelos.

A década de 30 e, sobretudo, a de 40 viu germinar em Fortaleza um modernismo tardio que conduziu o fazer artístico a uma tomada de posição em relação à forma, ao modo de fazer,

distanciando-se pouco a pouco de temas, até desmaterializá-los sob o domínio de uma figuração cada vez mais 'livre' e da abstração.

O verdadeiro assunto da obra de arte não é nada mais que a maneira propriamente artística de apreender o mundo, isto é, o próprio artista, sua maneira e seu estilo, marcas infalíveis do domínio que tem de sua arte. (Bourdieu, 1996: 334)

A depuração da 'linguagem' pictórica moderna exerce um 'efeito de singularização' não somente em relação à figura do artista (celebrado e identificado por seu estilo, seu *modo de formar*), mas também sobre seu elemento complementar – o público de pintura.

A pintura moderna realiza essa volta reflexiva sobre si mesma, sobre sua especificidade (ou seja, seu modo de formar), que provoca, digamos assim, uma sobreposição de 'camadas semânticas' que exigem do público cultivado uma apropriação *intensa* que dê conta dessa forma de *cumulatividade*.

Segundo Bourdieu (1996: 335), o que ocorre no campo está cada vez mais ligado à história específica do campo, e apenas a ela, portanto, cada vez mais difícil de deduzir a partir do estado do mundo social no momento considerado (como pretende fazer certa 'sociologia', que ignora a lógica específica do campo).

Nesse contexto, o encontro pausado e silencioso com pinturas, o qual coloca em movimento as estruturas do senso estético (prático) na apropriação da imagem de pintura, pode consistir, para a Sociologia, uma *relação essencialmente obscura* entre o *habitus* culto e o mundo social.

O conceito de *habitus* é a porta de entrada para a elaboração de uma abordagem sociológica que apreenda lógicas subjetivas, mesmo quando se trata de um objeto histórico – e é este o caso – em que o pesquisador não dispõe de material para determinar o sentido que os indivíduos dão aos seus atos. (Bandier, 2003, *mimeo*, p. 5)

É preciso então acrescentar à investigação das *condições sociais de possibilidade* que dão suporte as mudanças do lugar social ocupado pelo artista, uma fenomenologia social das obras que considere a lógica própria de criação no campo da arte. Esta é uma das vias pela qual se dá a crescente autonomização desse campo, por meio da dinâmica 'cumulativa' do conhecimento artístico, que torna as obras de arte semanticamente mais densas e autoreferenciadas.

As mudanças do lugar social ocupado pelo artista passam pela questão do reconhecimento em suas diversas formas. Alan Bowness (*apud* Heinich, 1989), aponta quatro categorias ou círculos de reconhecimento, a saber: os pares (colegas e concorrentes); os críticos; os marchands e colecionadores; e o público.

Nesse contexto, a elaboração discursiva que afirma o reconhecimento artístico centrado na figura do criador, antes que na obra, tornou-se símbolo de um primeiro passo em direção a uma

modernidade artística para a qual convergiram a posição dos artistas e aquela dos críticos. Desse modo, embora pareça paradoxal, à elaboração de uma *arte de viver* cujos contornos coincidiam com os prazeres da vida boêmia vivenciados de modo geral pelos artistas, justapõe-se uma outra construção, sobretudo da parte dos críticos, a qual converte o artista em sofredor exemplar.

Assim, a análise que Heinich (1991) realiza do *caso Van Gogh*, é elucidativa do processo de emergência da chamada pintura moderna, a qual teve como um de seus pilares a questão do reconhecimento social da pintura assentado sobre a mudança de estatuto da figura do artista.

O que de fato Heinich se propõe a colocar em prática é o programa de uma *antropologia da admiração*, a qual 'toma por objeto não mais o celebrado (Van Gogh), mas a celebração (seus críticos, biógrafos, admiradores)'; não se perguntando como se forma um herói, mas como se forma a admiração do homem comum em relação ao herói.

A distância crítica exigida por tal mudança de perspectiva de análise tem como base uma mudança de registro. O pesquisador passa então da análise do registro descritivo da enunciação (a qual faz a apologia do celebrado como artista santificado); àquela do registro prescritivo (a qual tem como ponto de partida a afirmação de valores como denúncia ou celebração mistificada ou mistificadora). (Heinich, 1991: 96)

Nesse contexto, duas tradições se juntam: a tradição cristã de santificação de mártires e uma outra (mais ampla, mas não obrigatoriamente religiosa) de valorização de grandes singularidades.

Desse modo, a análise das formas de celebração, proposta por Heinich, bem poderia se inscrever em um modelo mais geral, que englobasse grandeza artística e grandeza religiosa. Porque segundo esta autora, uma antropologia da admiração tem tudo a ganhar ao colocar em paralelo o 'santo' da história cristã, o 'gênio' da história cultural e o 'héroi' da Antigüidade ou da história política, com seus traços comuns e suas características específicas.

Nesse momento, em que um predomínio alternado sobrepõe essas três figuras, a demarcação entre a “boa” e a “má” pintura, dar-se-ia sob uma *dupla escala superpondo, ao critério tradicional de valores comuns reproduzidos pela aprendizagem acadêmica, o critério moderno de valores puros que se inventam na ruptura deliberada com os cânones, na criação individualizada de novas formas de fazer*. (Heinich, 1991: 24)

De fato, é todo um sistema de valores que se altera. Bourdieu (1996) enfatiza a gênese desse processo: à medida que o campo de produção artística adquire autonomia, os pintores ficam cada vez mais aptos a fazer ver e a fazer valer a técnica, a maneira... tudo aquilo que, diferentemente do assunto, no mais das vezes imposto, pertence-lhes propriamente. (p. 352)

É mediante a inversão de maneiras antinômicas de construção da grandeza artística que se afirma a pintura moderna plenamente configurada – se no início da Idade Moderna o valor residia

no domínio técnico, é a originalidade que passa a primeiro plano em seguida; a dimensão artística doméstica (imitativa), na qual se realizava a comparação com pares e representantes da tradição, cede lugar a excelência absoluta da originalidade, mediante a qual não se admitia comparação com outros a não ser de maneira negativa / distintiva.

Segundo Heinich (1991), são dois sistemas de valor não somente heterogêneos, mas incompatíveis, que se formaram, opondo uma ética da conformidade a uma ética da raridade. Ela cita como exemplos de pintores que se destacaram em movimentos artísticos, tais como, Delacroix no movimento romântico (1830); Courbet, no realista (1850); Manet, no impressionista (1860-1870).

No âmbito do universo artístico constituído segundo essa *ética da raridade*, a atividade do crítico representa uma *tomada de posição no campo de tensões* que estrutura as relações artísticas no que concerne à elaboração de uma *lógica da distinção*. No caso Van Gogh, a pobreza se converteu em princípio de excelência e prova de qualidade; bem como a vida marginal foi tomada como marca de grandeza interior.

Segundo Heinich (1991), é sobre o modelo religioso do profetismo que se constrói a apologia vanguardista dos inovadores. “Projetada sobre... o plano artístico, essa apologia assume a figura do gênio precursor, revolucionário por sua arte e, tanto quanto possível, revoltado com a sociedade”. (vanguarda estética e política) (p. 27)

Nesse sentido, o discurso crítico assinala uma ruptura com o universo quotidiano da linguagem corrente, focalizando menos o tema ou o referente do quadro (privilegiado pela percepção espontânea que projeta sobre as obras de arte as categorias do mundo ordinário), que sobre o significante (a forma). (Bourdieu, 1996)

Focalizando sobre as particularidades técnicas das imagens e sobre os efeitos de estilo das pinturas, a percepção especificamente estética desenvolvida pelo discurso erudito aproxima a atividade do crítico daquela do escritor, como o atestam as produções escritas de Suzanna de Alencar Guimarães e de Gérson Faria, na primeira metade do século XX.

Tal discurso, desenvolvido na Fortaleza da década de 20, encontrava-se em seus primórdios no que tange ao domínio artístico local. Este valorizava a questão do autodidatismo inspirado apenas na medida em que, à falta de uma escola de artes local que formasse os artistas cearenses, representava ou a realização de uma vontade indomável, de uma vocação que não cedia mesmo diante de uma situação material adversa, ou a expressão de um desígnio digno, superior à vontade do próprio artista.

Ilustrativo destas perspectivas, nem sempre excludentes, é o artigo *Bellas Artes*, de Gérson Faria (*Ceará Ilustrado* – ano II, nº. 30, 01/02/1925). Neste Vicente Leite aparece como o jovem

heróico, desejoso de saber, ávido de luz, que caminha como um peregrino impávido... para alcançar o ponto mais elevado dos sentimentos humanos – A Arte – a cuja culminância bem raros são os que podem chegar, por uma estreita, longa, tortuosa, espinhosa estrada chamada a via crucis dos predestinados.

Nesse contexto, o respeito aos cânones acadêmicos ainda ditava a regra e a incompreensão não provinha de transgressões formais, mas antes se dirigia ao artista, portador de um valor moral tão autêntico que ultrapassava os limites da apreciação ordinária. É nesse sentido que Faria lembra que Leite agora aqui se acha em Fortaleza... *Vae mostrar domingo, aos ingratos e queridos conterrâneos seus, as suas telas reveladoras dos seus dias amargurados.* (grifo nosso)

Heinich (1991) evidencia um paralelo, presente no discurso da crítica de arte de forma subliminar, entre o papel de dados da vida do artista e a do santo, presentes no processo de celebração/santificação daquele. Guardadas as devidas proporções, a biografia do artista moderno converte-se praticamente em hagiografia, mediante uma cristianização dessa elaboração biográfica.

A referência à religião assume, nesse novo regime artístico, o efeito de singularização, inerente a toda biografia: uma construção essencialmente sacrificial, sendo a incompreensão e a originalidade as principais chaves aplicadas à vida / obra do artista. (Heinich, 1991: 81)

Tal «descrição factual» é fortemente regida por critérios que traduzem a autenticidade artística mediante a confluência entre duas 'naturezas' homólogas, ligadas por uma matriz comum, princípio de uma identidade estrutural que se explicita como experiência do criador santificado na arte moderna / experiência do santo celebrado pela tradição cristã. (Heinich, 1991)

Coube, sobretudo, à crítica de arte conferir visibilidade a tal processo de singularização da figura do artista: por meio da associação deste a um estilo particular; mediante celebração biográfica (dimensão pessoal); inserção do trabalho artístico em um amplo horizonte de referência (descrição pontual de alguns quadros efetivamente expostos); consideração do conjunto virtual da obra do artista (dimensão projetiva – ligada ao conhecimento de seu potencial criador; e dimensão retroativa – ligada ao conjunto de criações já configurado); e por fim, ampliação do repertório de abordagens pictóricas constitutivas da história da arte. (Heinich, 1991)

Nesse contexto, é o nome do pintor que dá suporte a extensão que liga vida e obra de arte. A assinatura tornou-se então um elemento-síntese da coerência real ou suposta de uma vida que se converte em percurso de produção artística.

Segundo Heinich (1991), a atividade do crítico diferencia-se mesmo daquela do amador de arte, pois, como especialista, o crítico vale-se de seu domínio sobre recursos discursivos que o habilitam a converter explicitamente sua experiência estética em 'espaço hermenêutico' referenciado de interpretação das obras.

Bourdieu (1996) lembra, porém, que a *lógica específica do conhecimento sensível* não se limita à atividade do crítico tomada como modelo. À tradição intelectualista, alimentada pela iconologia, a semiologia e outras ciências que têm como parâmetro a *decodificação* ou *tradução* da obra de arte, Bourdieu opõe o senso estético como uma particularidade do senso prático. Partindo da experiência estética, caberia ao crítico de arte convertê-la em modo discursivo.

É possível pensar o discurso da crítica a partir de pares de oposição. A hermenêutica estética que caracteriza o discurso erudito da crítica de arte volta-se sobre a obra. Este se opõe à hagiografia artística, efetivada pelo senso comum e centrada sobre a pessoa do artista. A primeira realiza uma espécie de celebração operacional, ao passo que a hagiografia artística movimenta os recursos de uma celebração personalista. (Heinich, 1991: 104)

Considerar tais oposições facilita a apreensão de certas diferenças fundamentais no que tange ao recorte proposto. O público cultivado, tomado como objeto deste estudo, não corresponde necessariamente ao conceito de classe social privilegiada, no sentido econômico. Abordado como segmento social detentor de bens espirituais ou de um *capital simbólico* que se traduz na forma particular de recursos discursivos, o público cultivado parece opor-se antes ao senso comum.

Talvez o processo de apreciação, reconhecimento de qualidades estilísticas de uma obra e atribuição de uma filiação (a seu criador) requeiram *um processamento simbólico mediatizado pelo discurso erudito, pois este, ao mesmo tempo que recobre a densidade semântica da obra com novas camadas simbólicas, deve tornar acessível aos demais membros do campo artístico, os 'avanços' representados por tal e qual elaboração formal. Essa construção, realizada pela crítica, pode exigir o esforço de algumas gerações até sua difusão e sedimentação em termos de significado social.* (Heinich, 1991: 107/108)

Embora tal discurso da crítica de arte tenha se afirmado como instância de apreciação portadora do discurso erudito em oposição àquela representada pelo grande público (predomínio do senso comum), ambas partilham potencialmente espaços críticos mais ou menos formalizados, quais sejam, a exposição e a imprensa.

Nesse sentido, esses espaços revelam a cultura comum de uma época, em seu duplo sentido (partilhado e vulgarizado). Na segunda parte deste trabalho, a análise de tais lugares em momentos de exposição deu visibilidade a trocas interpessoais as quais passaram a ser progressivamente mediadas pelas obras. Em relação à imprensa, o exemplo excepcional dos artigos escritos pela misteriosa Ladice Lamego ilustrou, na primeira parte deste estudo, a possibilidade de manifestação do público pelo jornal, em um contexto de relações sociais mais imediatas.

Mas a produção da imprensa é apenas um tipo de documento que pode ser analisado pelo sociólogo que se dedica ao estudo de um público do passado. Heinich (1991) afirma que a

correspondência é um documento de primeira grandeza sobre a vida interior dos artistas (assim como é testemunho da vida dos santos). Bandier (2003) lembra, porém, que embora freqüentemente forneça dados insubstituíveis, ela não deve ser tratada pelo sociólogo como *um documento bruto, garantia de objetividade de uma informação*.

Se a correspondência privada é um recurso que pode preencher de certo modo o sentido que os indivíduos imprimem a seus atos, ela também veicula informações cujo destino não é normalmente o da publicização. Utilizar uma correspondência que, embora escrita em 'tom' quase íntimo, tornou-se texto de domínio público, exige do sociólogo considerações teórico-metodológicas acerca dessa fonte.

Publicada na *Ceará Ilustrado* (ano II, nº. 37, 22/03/1925), a carta do pintor Ângelo Guido expunha um conteúdo que transbordava sentimentos. Endereçada a *suave misteriosa* Ladice Lamego como resposta a crônica que esta publicara, sob pseudônimo no número anterior dessa revista, em 15/03/1925, a carta deixava transparecer também uma concepção de arte inspirada no ideal romântico. Assim, Ângelo Guido supunha revelar-se a sua *mysteriosa admiradora*, e somente a ela, como uma *alma absorta em sonhos impossíveis* de um *ideal de beleza irrealizável*.

Nesse caso, não somente o pesquisador, mas todos aqueles cujo olhar percorreu a carta impressa do pintor Ângelo Guido nas páginas da *Ceará Ilustrado*, assumiram a condição de 'voyeur'. Diante da publicização desta carta, à revelia de seu autor e de sua destinatária, tornamo-nos cúmplices de uma *confidencialidade estranha*, por não ser a nossa.

Embora o acesso a essa carta tenha nos permitido perceber lógicas subjetivas que mobilizavam o comportamento de atores sociais identificados nominalmente, mas também a tomadas de posição em um campo que se encontrava em vias de institucionalização, *o sociólogo não deve negligenciar a parte do 'mise en intrigue' da relação epistolar dos fatos*. (Bandier, 2003)

Considerar a concepção romântica de arte como parte integrante da carta desse pintor é perceber a centralidade da figura do artista no processo de criação/apreciação da obra de arte. Ângelo Guido era então o artista que se fez itinerante por ser presença fundamental na exposição de seus trabalhos; que traduzia em seu semblante a angústia de uma vida dedicada a dar forma a um ideal de beleza irrealizável; que imprimia em suas criações 'futuristas' não o que via, mas o modo como via; que, envolto em uma névoa mística, carismática, confundia-se com as figuras solitárias do mártir, do herói ou do gênio.

Desse modo, a escritura na primeira pessoa, corrente na prática epistolar, reforça essa elaboração que enfatiza o 'eu' artístico no centro do campo, restituindo apenas parcialmente o sentido dado pelos atores a seus atos. É preciso, pois, recolocar essa correspondência privada em uma rede de relações, mediante a exploração de outras fontes, capazes de reconstituir uma

perspectiva mais próxima daquela dos agentes sociais. (Bandier, 2003)

Segundo Bandier (2003), este tipo de registro escrito, embora coloque em pauta unicamente um ponto de vista parcial, tem como conseqüências metodológicas: o reconhecimento do papel de uma rede de afinidades e oposições que constituem o campo artístico como campo de tensões locais; a multiplicação dos pontos de vista que dão vida ao campo; a evidência de momentos em que os limites fluidos de diversos campos de ação social, tais como, o artístico, o intelectual e/ou o religioso se influenciam mutuamente.

Esta observação incita a levar em conta o papel das redes locais de relações amistosas, 'profissionais ou corporativistas', familiares ou pessoais, particularmente densas e ativas em uma sociedade local ao contrário das capitais onde o anonimato induz segmentações mais fortes de pertencimento e uma propensão à radicalização de diferenças estéticas, por exemplo. (Bandier, 2003: 8)

A capital cearense do final do século XIX, como um contexto local provinciano no qual as relações sociais davam-se predominantemente face-a-face, tornava possível a publicação de anúncios como este, a 26 de março de 1886, no jornal *Libertador*:

Ah!... ladrão!

Venha deixar na rua Major Facundo, nº 56, o chapéu de sol de seda preta novo, que você carregou ontem pelas 6^{1/2} da noite.

Olhe bem. Você é conhecido, e si não restituir o objecto furtado, publicarei o seu nome nos jornaes.

O dono do chapéu.

De modo semelhante, na Fortaleza da década de 20, as páginas da *Ceará Illustrado* conferiam visibilidade a relações de afinidade e parentesco que condicionavam o campo artístico, mas também o intelectual, na sociedade local.

Dentre reflexões sobre pintura publicadas nessa revista, em 1925, encontra-se o artigo *Bellas Artes*, de Gérson Faria, sobre Vicente Leite, e vários artigos de Suzanna de Alencar Guimarães e Adília Albuquerque de Moraes. No que tange à crítica de arte, ao contrário dos artigos da primeira, a escrita desta última, esposa do redator-chefe da *Ceará Illustrado*, revelava-se menos voltada para o aspecto formal das obras do que a dimensão institucional do campo. Com uma produção intelectual menos constante que Suzanna Guimarães, Adília Albuquerque mesmo assim projetava-se na sociedade local como figura feminina de referência e era alvo de homenagens nas páginas desse periódico.

D. ADÍLIA DE ALBUQUERQUE MORAES

A 12 de Dezembro corrente, vê passar o seu aniversário natalício a exma. D. Adília de Albuquerque Moraes, virtuosa e digna consorte do nosso prezadíssimo redactor-chefe dr. Tancredo de Araújo Moraes.

Esckriptora de invejáveis predicados, ventilando sempre, em seus artigos, elevados temas de psychologia e moral, d. Adília tem, ao serviço de sua penna, não somente as luzes de seu brilhante espírito como igualmente a suavíssima bondade de seu immenso coração.

Os encargos de seu lar, constituído á moda antiga, em que a mulher surge aureolada pelo clarão de todas as virtudes de esposa e de mãe – esses pesados encargos – permitem-lhe, venturosamente, os lazeres de que a nossa illustrada conterrânea se utiliza para abrilhantar as nossas paginas com os seus trabalhos literários tão apreciados pelos nossos leitores.

Agora mesmo, 'Vida Brasileira', uma das melhores publicações semanaes do Rio de Janeiro, acaba de transcrever o formoso artigo sobre o divorcio, da lavra de nossa preciosa collaboradora.

Inserindo, portanto, a noticia do anniversario natalício de d. Adília de Albuquerque Moraes, apresentamos-lhe as nossas sinceras felicitações.

(Ceará Illustrado – ano II – n.º 74 – 06/12/1925)

Essa rede local de relações próximas estendeu-se mesmo a mútua visibilidade dos agentes sociais que integravam o campo artístico, na capital cearense das décadas de 30 e 40. Estruturado contrariamente ao anonimato que presidia o contexto de grandes capitais, o campo artístico local não dava lugar *a segmentações fortes ou a propensão à radicalização de diferenças estéticas*.

Estrigas (1983) refere-se a este período como o de uma *fase renovadora da pintura cearense* efetivada concomitantemente ao culto prestado aos representantes locais da pintura acadêmica – Gérson Faria, Raimundo Cela e Vicente Leite. Estes foram mesmo homenageados no II Salão de Abril, em 1946, o qual deixou de contar com a participação 'renovadora' de Antônio Bandeira e Aldemir Martins.

À falta de uma *radicalização de diferenças estéticas*, alguns pintores saídos da SCAP buscaram ultrapassar uma tradição que não renegavam, ao passo que outros elaboraram um 'estilo' circunscrito aos cânones acadêmicos.

Por meio de uma depuração crescente dos recursos pictóricos, alguns dentre estes artistas realizaram de modo original um movimento simultâneo de ruptura/permanência da tradição

pictórica que os antecedeu. Foi, por vezes pelo recurso à palavra – como é o caso de Ângelo Guido e Gérson Faria – e por outras à imagem, que se forjaram condições de amenizar as dúvidas daqueles que trilhavam novas vias de criação mediante a comunicabilidade da experiência artística.

É nesse 'nós' instaurado pela palavra que se cristaliza o papel da vanguarda, acumulando a interioridade do esclarecido e o agrupamento de um pequeno número de eleitos movidos por uma ética da singularidade que os projeta na posteridade. (Heinich, 1991: 90)

A despeito da quase ausência de temas diretamente religiosos na produção pictórica da década de 20, a forte imbricação existente entre experiência religiosa e criação artística permitiu projetar sobre a obra a espiritualidade manifesta pela vida do artista. Tal projeção assinala uma mudança de direção mais geral da excelência artística sobre as formas religiosas da grandeza.

Essas formas da grandeza religiosa fizeram-se presentes, sobretudo, quando da emergência da pintura moderna em Fortaleza, a qual podia então ser apreendida como transferência de espiritualidade da pessoa à obra, por uma homologia entre religião e pintura. Fundada sobre motivos comuns (a inspiração em seu duplo aspecto de compulsão e possessão, bem como, a postura auto-sacrificial), a dimensão vocacional da pintura sintetizava, até a década de 20, essa justaposição entre os universos artístico e religioso.

Tópicos que caracterizavam a santidade pareciam projetar-se igualmente sobre a vocação do pintor. Nesse contexto, a paixão pictórica revestiu-se de uma dimensão auto-sacrificial que supunha a vivência do sofrimento e paciência exigidos pela dedicação ao trabalho de arte.

É por meio dessa dimensão sacrificial que marca o domínio da pintura que certa disposição ascética manifesta-se. Seja sob a forma da pobreza, da humildade e/ou por vezes mesmo da castidade, esse ascetismo funda a solidão como dimensão de vida do pintor.

A solidão, que advém da autonomia do pintor em relação a todas as determinações exteriores, corrobora o papel da criação artística como centro do reconhecimento supremo concedido aos maiores pintores. *Como se a arte tivesse se tornado em si uma forma de religião - ou, mais exatamente, como se as condutas de admiração tradicionalmente cristalizadas no culto aos santos se exprimissem então na celebração dos artistas (e de suas obras)* (Heinich, 1991: 80)

Qual depoimento sintetizaria melhor essa transposição que o artigo de Suzanna Guimarães, intitulado *Na exposição de Pintura de Ângelo Guido e Dakir Parreiras (Ceará Ilustrado, ano II, nº. 35, 08/03/1925)? Aqui devia-se entrar em silencio como n'um templo e também em silencio contemplar essas telas que brilham como pedaços de arco-iris, e onde a pintura, a poesia e a musica se confundem.*

Nesse contexto, a tradição heróica aponta a predestinação, precocidade, interioridade e autenticidade de talentos autodidáticos como próprios ao 'verdadeiro' artista, aquele que, não poucas vezes, é portador de um dom que revela o caráter quase supérfluo de toda aprendizagem e a imediaticidade de manifestações de talento.

Segundo Heinich (1991), diante da associação de regimes de heroicização heterogêneos encontramos uma superposição do critério técnico ou estético de excelência na criação de obras a um critério ético de excelência da conduta da vida do artista. Assim tornou-se possível opor a grandeza da personalidade do artista à mediocridade da competência técnica do pintor: eventualidade dificilmente imaginável antes da época moderna, quando a qualidade do artista não seria ainda destacada de um saber-fazer específico do meio artístico, porém restrito à dimensão técnica.

É preciso esclarecer que esse *critério ético de excelência da conduta da vida do artista* não corresponde apenas ao perfil traçado por Vicente Leite ou Raimundo Cela – o do artista que vive uma espécie de reclusão, compenetrado apenas em seu trabalho, ultrapassando todo tipo de adversidade a fim de efetivar uma prática artística que é também uma vocação. Nesse sentido, a lógica de celebração no mundo erudito se diferencia daquela do senso comum, pois, considera como verdadeiros artistas não apenas aqueles que vivem de arte, mas também aqueles que para *viver de arte* inventam uma *arte de viver*. Se a lógica que gira em torno da noção de dom e sacrifício não desapareceu na Fortaleza da década de 40, ao menos deixou de ser a lógica dominante. Da invenção de uma *arte de viver*, como estilo de vida muito particular que é a vida de artista, emerge a valorização da experiência mundana, a qual dava lugar à avidez dos sentidos e à boêmia. (Bourdieu, 1996)

Segundo Bourdieu (1996: 72), o estilo de vida boêmio, que “sem dúvida trouxe uma contribuição importante à invenção do estilo de vida de artista, com a fantasia, o trocadilho, a blague, as canções, a bebida e o amor sob todas as suas formas”, elaborou-se tanto contra a existência bem-comportada dos pintores e dos escultores oficiais quanto contra as rotinas da vida burguesa.

No campo da arte unem-se paradoxalmente em uma vivência exótica, limite, *contra as rotinas da vida burguesa*, a busca do prazer sensível e o sofrimento, passível de conduzir o artista à loucura. Embora para Heinich (1991) loucura e sacrifício correspondam a dimensões da existência mutuamente excludentes (a ciência e a moral), no domínio da arte, o saber médico referente à loucura não somente não detém a hegemonia, mas se acha mesmo enredado a serviço de uma moral (aquela que afirma a validade do sacrifício presente na vida do artista).

Desse modo, logo que o sofrimento do desviante é constituído como sacrifício, se salva o

artista-salvador da indiferença na qual são rejeitados, no informe caos da anormalidade, os desviantes, e o artista projeta-se, por vezes, na dimensão da posteridade. (Heinich, 1991)

Azevedo (1980) cita em seu livro de memórias alguns artistas cearenses que levaram a vida a seu limite sem, no entanto, lograrem projeção póstuma de seu nome e/ou sua obra: Lucas Nascimento (1890-1923), embora não levasse uma vida boêmia, *vivia isoladamente do mundo, consumindo álcool*; Milton Rodrigues (1881-1936), filho de Antônio Rodrigues (A. Roriz), foi *um dos artistas mais infelizes do Ceará. Romântico e trágico, solitário, vivendo em desenfreada boêmia e consumo de bebida*; e Raimundo Siebra, artista que contou com *bolsa do governo local para estudar na Escola Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro. Abandonou a Escola pela boêmia, morrendo prematuramente em acidente de automóvel*.

Essa abertura potencial para além da vida presente é o que permite a reintegração do artista como singularidade exemplar na comunidade, graças a sua consagração ao bem comum, no mesmo movimento em que se transforma o sofrimento em princípio de grandeza artística³⁶. (Heinich, 1991, 142)

Desse modo, tendo passado do presente à posteridade, o processo de reconhecimento traz consigo um deslocamento radical – do eixo social, em torno do qual gravita a celebração da figura do artista, a um eixo temporal, o qual impõe uma distância que assume a forma de duração necessária ao reconhecimento do artista por seus pares.

Nesse contexto de análise, as elaborações da *teologia da presença aplicada às relíquias* podem ser esclarecedoras. Partamos da seguinte premissa: a relação do apreciador com as obras do artista é análoga à relação de veneração do crente frente às relíquias do santo. *Sendo esta uma das formas que assume a permanência de uma pessoa (artista/santo) além de sua morte, é possível pensar que na emoção do olhar lançado sobre as obras manifeste-se, além da experiência estética associada a qualidades plásticas, algo do poder tradicionalmente imputado a todo objeto que tenha estado em relação imediata ou mediata com um santo*. (Heinich, 1991: 170)

De fato, tal paralelo explicita a personalização do objeto (obra / relíquia), tanto quanto a objetivação da pessoa (artista / santo), constituidores do momento de emergência do campo artístico na Fortaleza da primeira metade do século XX. Porém, a consolidação de parâmetros da criação artística moderna a partir da segunda metade da década de 30, leva este paralelo a perder sua força explicativa. A figura do artista-boêmio/rebelde/genial passa a rivalizar, e mesmo se sobrepor, a

³⁶ (p. 153) Heinich (1991) afirma que a análise sociológica do mercado de arte emprestou a etnologia um modelo de interpretação das ofertas, com a *teoria do potlatch*: esse sistema de despesa agonística observada em certas sociedades primitivas, onde a troca de dons mais e mais importantes chega à ruína do donatário o menos possante (regime de rivalidade agonística). Embora a figura do artista como sofredor exemplar comportasse os recursos eruditos da teologia da presença aplicada às relíquias ou da antropologia do dom aplicada ao *potlatch* como instrumentos de análise, optamos por outras contribuições teóricas que nos parecem mais esclarecedoras do fenômeno estudado.

figura do artista-santo 'inventado' pela crítica de arte local.

Essa mudança conduz não só a crítica, mas o público cultivado à relação de admiração voltada sobre as propriedades formais das obras. Assim, o procedimento corrente em uma visita "autorizada" – a do público cultivado – no final dos anos 40 e década de 50, implica para o visitante um esforço de deslocamento de quadro a quadro, mas também um esforço de investimento na obra em sua especificidade, lançando sobre esta um olhar ativo.

Desse modo, uma *economia da presença do público* deve considerar a relação de admiração empreendida pelo apreciador comum como uma experiência vulnerável à estigmatização erudita, pois tal comportamento cultural, insuficientemente cultivado, visaria passivamente à pessoa do artista sem investir-se ativamente das obras.

Por isso foi preciso, na segunda parte desse estudo, estender o foco de análise do dever olhar (admirar) as obras, afirmado no discurso da crítica, para a análise dos lugares de exposição de pinturas. Nestes, a relação de admiração converteu-se pouco a pouco em *operador de singularidade*, não apenas do artista e da obra, mas também do apreciador. (Heinich, 1991)

O fato desse processo de singularização achar-se bem configurado nas décadas de 40-50 deve-se em parte a mudanças históricas em relação ao papel social da arte e do artista. Tais mudanças configuraram-se como elementos condicionantes na apreciação de pinturas, assumindo diferentes formas. À análise destas, passo a seguir.

1. 1. Fotógrafos-pintores, pintores de liso e pintores modernos

Do final do século XIX até o fim da primeira metade da década de 30, o contexto de apreciação de arte em Fortaleza revelava um campo artístico em seu momento de gênese. Inicialmente amorfo, o domínio da pintura caracterizava-se não só pela falta de radicalizações estéticas entre pintores, mas também pela atuação indiferenciada entre fotógrafos-pintores, escritores-pintores e mesmo a dos pintores que faziam às vezes de 'pintores de liso', dedicando-se à pintura mural, à confecção de anúncios publicitários, cartazes de cinema, e outros.

Nesse contexto, as pinturas eram expostas muitas vezes em vitrines de modo a disputar espaço com fotos ou quaisquer objetos mercadejáveis. O pintor Afonso Bruno relembra como “... *observar curiosamente os trabalhos de Otacílio de Azevedo, Pretextato Bezerra (TX) e J. Ribeiro, expostos em vitrinas de lojas e fotos desta Capital...*” (Estrigas, 1983: 77) marcou-o fortemente, conduzindo-o da cópia de retratos ampliados por quadrícula à pintura a óleo.

Assim, à semelhança do percurso profissional feito pelo pintor Afonso Bruno, o trabalho em

estúdios fotográficos aparece como uma forma de trabalho que permeou a formação de não poucos pintores cearenses, visto que esse ramo de atividades ao menos contava com alguns elementos comuns à arte pictórica – é o caso, por exemplo, dos problemas relativos ao emprego da luz.

Quando da inauguração do *Photo-Studio J. Ribeiro*, no início de maio de 1925, à Praça do Ferreira, 220, esta foi noticiada pela *Ceará Illustrado*, mas também pela revista *A Jandaia* (02/05/1925, p. 26). Em artigo assinado pelo editor desta última, Aldo Prado enfatizou os dotes artísticos do fotógrafo do mesmo modo que as novidades técnicas que, por um lado, fariam daquele *gabinete photo-electrico um estabelecimento modelar no gênero*, e por outro, possibilitaria a materialização de tal talento.

Conhecedor profundo e abalizado dos segredos da luz, deste 'que' impalpável e imponderável, elle (J. Ribeiro), a sente, a maneja como se fosse um elemento concreto, tangível e malleável. Quem conhece, nos dominios da optica, os efeitos da luz, com as suas projecções, reflexões e diffusões, sabe quão difficil é a constituição de um gabinete neste gênero.

O artista, obedecendo a fonte viva da natureza que é - a luz solar - lança mão da artificial, por meio da luz electrica, para os grandes e admiraveis efeitos de arte. O que nos causou admiração no Studio que ora descrevemos, foi a maneira simplissima como o dr. J. Ribeiro resolveu um assumpto tão complicado como este.

É que o estheta é philosopho e conhece bem o quanto é simples a natureza. Dahi o seu todo de simplicidade, o seu physico, a sua alma, a sua cultura e afinal tudo o quanto o cerca. Realizar dentro de uma pequena camara todas as forças luminosas da natureza, com as infinitas e multiformes gradações, desde o negro profundo dos abysmos até as claridades translucidas das belas auroras e dos arrebóes incandescentes, bafejados pela luz dos trópicos, é, na realidade, o maior dos milagres.

J. Ribeiro, porém, não se dedicava apenas à produção fotográfica que ornamentava as paredes de muitas residências ou ilustrava as páginas de semanários locais. Um anúncio publicado repetidas vezes, ocupando vários números do hebdomadário *A Jandaia* (ano III) divulgava a diversificação de seu trabalho como a *última novidade elegante*.

PHOTO RIBEIRO

Polychromias esmaltadas

Retratos a côres, impressos sobre anneis, pulseiras, braceletes, passadores, barrettes,

broches e chatelaines.

Ultima novidade elegante

Praça do Ferreira, 220.

De modo geral, na Fortaleza do começo do século XX, os pintores que integraram o quadro funcional de estúdios fotográficos, dedicaram-se à produção de *retratos*. Essa atividade parece ter influenciado a considerável proliferação de pintores dedicados à arte do retrato 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, predominava sobre a tradição aristocrática dos retratos pintados a óleo pelos artistas locais.

É preciso considerar que essa "irmandade" entre pintores e fotógrafos também se fazia acompanhar por certa competição de formas de ver. A concorrência entre a exata precisão mecânica do "olhar fotográfico" e a expressiva manipulação das técnicas do retrato realizado a óleo ou a *crayon* não opunha apenas técnicas, mas modos de conceber e expressar o real, bem como diferentes ramos profissionais que buscavam colocar-se no circuito do consumo de bens culturais.

Assim, presença constante na capa da *Ceará Ilustrado*, o trabalho de J. Ribeiro foi assunto em matéria publicada em 15/03/1925 (ano II nº. 36). Nesta o *fino e subtil artista na reprodução das feições humanas*, teve analisada sua produção, sobretudo a série de cabeças femininas que ilustraram a capa deste *magazine*.

... Resolveu J. Ribeiro abrir, nesta capital, uma serie de cabeças femininas personalizando na tela a belleza tão falada por ahi afora das lindas rosas que vicejam na terra de Iracema.

Inaugurou esse certamen a figura attrahente e formosa da senhorinha Alba Garcia, que viveu com graça e encanto através do pincel de J. Ribeiro.

Depois a escolhida foi a senhorinha Ita Cordeiro. É, não se pode negar, a melhor producção do artista. À belleza natural do modelo, alliou-se a ansia incontida de perfeição do retratista. E o resultado foi uma obra prima.

Desse quadro, ha tanta minucia revelada, tanto detalhe em exposição e tanta naturalidade na fixação da imagem, que se chega a duvidar da autoria do trabalho. Os olhos da senhorinha Ita Cordeiro têm uma tal realidade de expressão, um brilho tão profundo que parece natural. Dão-nos a illusão de sermos fitados pelas pupilas incandescentes e magnanimas de sua dona.

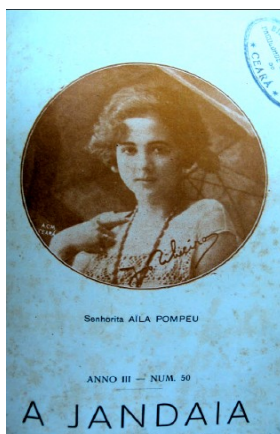
Ha, ainda a accrescentar "o gesto e o porte" determinantes de uma nobreza de character

e de um fulgor de intelligencia encantadores.

Agora a vitrine da Casa Americana expõe aos olhos avidos do publico, a figura "mignone" da senhorinha Licia Siqueira, encantadora estatueta de Sèvres, graciosamente reproduzida pelo autor da bellissima tela.

Os dois primeiros retratos já foram reproduzidos na capa desta revista, que, hoje, tem ainda a satisfação de publicar o da senhorinha Licia Siqueira, gravado nas officinas do sr. A. C. Mendes.

No artigo *Photo-Studio de J. Ribeiro*, de 07/06/1925 (ano II, nº 48), a *Ceará Illustrado* comentou o significado da inauguração desse estúdio, voltando a enfatizar *que... (por) admirar* (o trabalho de J. Ribeiro), *rende homenagem ao seu talento e por isso tem sido um propagador de seus meritos de artista, estampando sempre em sua capa os milagres de belleza sahidos de suas mãos e felicita-o por mais esta conquista de seu genio emprehendedor.*



Um bom exemplo das ilustrações produzidas por J. Ribeiro para a capa da *Ceará Illustrado* é o *cliché* da *senhorinha* Aila Pompeu. Neste, é preciso destacar a presença da assinatura como elemento que integra a dimensão autoral de sua produção. A 'naturalidade' na postura desta *mimosa*, a composição com a sombrinha, o leve sorriso e o olhar firme que sustenta o olhar do observador, pareciam conformar um 'estilo fotográfico'.

Este fato denuncia a proximidade, e mesmo a superposição de dois ofícios vocacionados – o do pintor e o do fotógrafo. Frente à pintura, a fotografia figurava como produção visual estabelecida, com formas de produção, circulação e consumo que não correspondiam, naquele momento histórico, aquelas acessíveis ao ofício do pintor.

Aliás, desde o final do século passado, a fotografia ganhava em força na capital cearense, configurando-se, segundo Ponte, “... *como uma verdadeira coqueluche na região, assim como em todo o Brasil.*” (1993: 133) Em seu livro *Capítulos de História da Fortaleza do século XIX*, Eduardo Campos descreve como, no quadro das transformações de valores ocorridas à época, a fotografia se inseria no cotidiano da sociedade cearense.

... Comunidade maníaca por retratos; estão eles dependurados nas paredes — bisavôs, avós, os próprios donos da casa e até os primeiros filhos, e quando não há mais espaço para essa exposição, em que se percebe certo sabor nobiliárquico, sobram as figuras reveladas em postais para os álbuns, ou simplesmente vão parar nas caixas de sapatos, amontoados, tal a quantidades de efigies sentimentalmente permutadas entre os da

mesma família com ‘o abraço da prima querida’ ou ‘com beijos da tua madrinha’ etc. etc. (1985: 49)

Dentre os estúdios fotográficos instalados na segunda metade do século XIX: “... a Capital contava com... os de – Lopes Brandão e Reckely em 1872, Niels Olsen, dinamarquês, o maior deles, a partir de 1895, Moura Quineau e M. Mello de 1899 em diante...” (Ponte, 1993: 133) Já nas primeiras décadas do século XX, destacara-se a atuação de Walter Severiano e J. Ribeiro, os quais fixaram seus estúdios fotográficos em mais de um endereço nas proximidades da Praça do Ferreira.

São raros os casos de pintores que passaram a dedicar-se completamente à fotografia. Assim, Azevedo (1980) afirma que, a semelhança de J. Ribeiro e Walter Severiano, José de Paula Barros era fotógrafo e pintor. Embora fosse, por volta de 1915, proprietário do estúdio Fotografia Americana (na Rua Formosa, hoje Barão do Rio Branco), Paula Barros notabilizou-se pelo domínio do crayon, fusain, pastel, aquarela, óleo, gesso e terracota na realização de retratos, do nu e de naturezas-mortas.

Por sua vez, Clovis Costa abandonou, em dado momento de seu percurso artístico, a pintura de paisagem e as naturezas-mortas pelo retoque de ampliações fotográficas. Em comum entre os dois ofícios, de pintor e de fotógrafo, este artista encontrou a arte de fazer retratos, pois, filiava-se à pintura de Paula Barros, Ramos Cotoco e Antônio Rodrigues (A. Roriz), representantes da chamada velha guarda dos retratistas a crayon do Ceará.

Na década de 20, o *Salon Regional* ganhou duas edições – em 24 e 25 – com o apoio de Walter Severiano (1894-1943). Como tantos outros pintou seguidamente aspectos da vida do Poço da Draga e do Morro do Moinho.

Otacílio de Azevedo, escritor-pintor-fotógrafo, trabalhou no estúdio de Walter Severiano, retocando ampliações e colorindo retratos pequenos. Apesar de sua condição autodidata, Severiano partilhava com outros que com ele trabalhavam conhecimentos básicos relativos a composições pictóricas e fotográficas. É Azevedo que afirma: *Foi com ele que aprendi as primeiras noções de perspectiva e distribuição de volumes.* (Azevedo, 1980: 319)



Reconhecido entre seus pares como *fervoroso incentivador das artes plásticas*, Severiano

de



era desenhista, 'arquiteto' e aquarelista. O fato de ter promovido, à sua própria custa, duas exposições coletivas pintura em seu *atelier*, em 1924, notabilizou seu papel organizador frente aos pintores, na década de 20.

A primeira, conhecida como *Salon de 24*, reuniu pintores que expuseram seus trabalhos no então *Photo Walter*, situado à Rua Barão do Rio Branco. Esta mostra compôs-se de quadros a óleo de Gérson Faria e de Otacílio Azevedo, aquarelas do próprio Walter Severiano e de Clóvis Costa, de Queiroz, Barbosa, Sá Roriz, Katunda, Mário Dias e Emme Guilherme. *A segunda exposição foi de um pintor sulista moderno – Di Caro.* (Azevedo, 1980)

O tratamento dispensado pela imprensa local à cobertura desse salão é considerável. O exemplar nº 11 da *Ceará Ilustrado* (ano I, p. 6), trazia o registro fotográfico de alguns dos membros que integraram essa mostra de arte. Compondo um conjunto, as fotos em formato oval, articuladas à legenda abaixo, tornavam pública e notável a feição do fotógrafo-pintor Walter Severiano entre os demais pintores do *Salon*.

Neste meio social, os artistas assim distinguidos de seus conterrâneos, ao serem nominalmente identificados, encarnavam a figura do vocacionado dedicado à realização de um ideal. Ainda mais forte se tornava essa imagem se a materialização desse ideal tinha por base a conversão da figura do artista em responsável pela instauração de uma ordem no mundo, cujo centro giraria em torno de certa concepção de beleza e de uma lógica de reprodução 'fiel' da realidade..

... Ao percorrermos a galeria de quadros que constituem os seus estudos, temos a impressão de que o artista tem o louco entusiasmo dos hellenos pela beleza, dedicando-se exclusivamente aos suaves contornos da perfeita formosura.

O seu pincel não reproduz cousas feias, o que constituiria um crime de lesa pintura no dizer de Theophile Gautier que, em um dos seus livros assim se manifesta: - "Para mim é um verdadeiro supplicio ver cousas feias e pessoas feias.

Se eu fosse pintor só quizera povoar minhas télas de deusas, nymphas, madonas, cherubins e amores. Consagrar pinceis a retratos a menos que não sejam de pessoas formosas, parece-me um crime de lesa-pintura, e longe de querer duplicar essas figuras

ignobeis ou vulgares, inclinar-me-ia antes a mandar corta-las no original.

A ferocidade de Caligula voltada neste sentido parecer-me-ia quasi louvavel".

J. Ribeiro, pois, personifica o pensamento do genial escriptor francez que era também um verdadeiro fetichista da perfeição, as suas télas só se povoam de deusas, madonas, cherubins, e com a sciencia integral de sua arte reproduz embellezando, conquistando a expressão e a espiritualidade, e após essa conquista se extasia em misteriosa adoração ante a pureza e a harmonia das linhas, que representa a felicidade para a alma do artista... (Ceará Illustrado, ano II, nº 48 – 07/06/1925)

É preciso citar ainda outro pintor que realizou percurso semelhante ao de Azevedo. Clidenor Capibaribe (Barrica) contava com conhecimentos básicos acerca do desenho quando de sua inserção no ramo da *arte fotográfica*. Assim, tendo trabalhado com Walter Severiano, Barrica vinculou-se ao *Photo Ribeiro*.

Nesse mesmo período, Barrica juntamente com Pretextato Bezerra (TX), Queiroz e Jaime Silva, alugaram uma sala que deveria lhes servir de *atelier*. Para a manutenção deste, as pinturas produzidas tiveram de converter-se por vezes em pagamento de aluguel.

As visitas à casa do velho “mestre” Gérson Faria se sucediam sempre aos domingos, em companhia de Jaime Silva, Pacheco de Queiroz e TX. Embora o velho pintor não se dispusesse *a ensinar ninguém, iniciava nos rudimentos técnicos da pintura aqueles que ganhassem sua afeição*. Assim, em seu desenvolvimento, os trabalhos de Barrica foram iguallados aos de TX, considerado então o mais promissor daquele grupo.

Também são do mesmo período as sessões de pintura realizadas em campo, na companhia de TX e Otacílio de Azevedo. Essas sessões requeriam, além de material apropriado, uma técnica rápida na apreensão das paisagens, pintadas a óleo.

Segundo Estrigas (1983), no *Photo-Studio J. Ribeiro*, Barrica encontrou ambiente propício a discussões sobre arte, as quais se davam sempre com um grupo de artistas que ali se concentrava à tarde, por vezes adentrando a noite.

A grande escassez que existe na produção historiográfica local acerca das relações de trabalho manifestas nos estúdios fotográficos da Fortaleza do final do século XIX até as primeiras décadas do século XX, não nos permite maiores digressões acerca desse ponto. Porém, dentre os testemunhos que povoam esporadicamente esse vazio, encontramos a perspectiva de Barboza Leite acerca das relações de trabalho que se “desenhavam” no interior de tais estúdios fotográficos.

Eu e Barrica trabalhávamos num atelier de retratos ampliados. Ele tinha uma ascendência natural sobre o grupo que aí se distribuía em tarefas distintas... (Barrica era)

interessado em poesia e criador de ‘casos’ à mínima manifestação de constrangimento sofrido por um colega por parte da empresa que absorvia nossa produção. Era uma luta de um por todos e todos por um, naquela casa. Desde o aprendiz de laboratório até o mais sensível colorista a pastel, que se incumbia dos retratos mais elaborados, para mostruário, todos comíamos o mesmo /pão com manteiga/ para resumir. (Estrigas, 1983: 95/96)

Embora Barboza Leite não especifique a qual estúdio se refere é evidente que nem sempre as relações nesse espaço de trabalho eram amistosas, tal como no depoimento anterior sobre a inserção de Barrica no *Photo Studio J. Ribeiro*.

Essas relações de antagonismo também são manifestas por Otacílio de Azevedo em sua produção memorialista. Além de integrar o quadro funcional de estúdios fotográficos e dedicar-se à pintura, Azevedo ligava-se, sobretudo à literatura. São dele as memórias narradas em *Fortaleza Descalça*, livro em que recupera, em algumas passagens, seu cotidiano e de seu irmão, Júlio Azevedo, como retocadores de negativos em estúdios fotográficos.

Azevedo alude em diferentes momentos de seu livro à pequena distância que separava sua ligação com a pintura e a fotografia. Ele afirma que por volta de 1910, era empregado no estúdio do dinamarquês Niels Olsen, o qual atuava em Fortaleza desde o final do século XIX.

Por volta de 1925, passou a viajar pelo interior do Ceará, como fotógrafo. Ele explica: “Despedido da Fotografia Olsen, onde o mísero ordenado não dava para as minhas despesas, mandou-me o meu irmão Júlio a um velho político aciolino, para os confins do sertão de Canindé, a fim de pintar-lhe a residência recentemente construída”. (Azevedo, 1980: 71)

Azevedo encontrou na filha desse velho político sua primeira experiência de encantamento amoroso. Esta teve desdobramentos em relação ao trabalho do pintor. A pequena distância que separava diferentes tipos de pintura revelou-se nesse episódio quando a 'pintura de liso' converteu-se em pintura mural de paisagens.

Terminada a pintura das portas e janelas, para que ela visse que eu também pintava paisagens, acabei convencendo o velho a decorar a sala de jantar com diversos panoramas, como era moda em Fortaleza. (Azevedo, 1980: 71)

As reminiscências de Otacílio de Azevedo evidenciavam a um só tempo seu ideal romântico de amor impossível e as precárias condições técnicas e de segurança em que se dava o engajamento dos pintores nos estúdios fotográficos em Fortaleza.

Ela (a filha do político) era muito rica e bonita. Eu, paupérrimo e horrorosamente feio, dentes estragados, rosto salpicado de manchas de nitrato de prata num acidente na

Entre o início de seu trabalho com Olsen e sua demissão por volta de 1925, Otacílio de Azevedo protagonizou outros episódios reveladores do lugar social ocupado pelos pintores no começo do século XX. Seu ingresso como pintor da companhia de bondes elétricos – a *Ceara Light Tramways and Power Co. Ltd*, em 1914, faz emergir as formas de sobrevivência financeira encontradas pelos pintores locais que não contavam com um meio favorável para *viver de arte*.

Quando me empreguei... o serviço era dos mais pesados nas dez longas horas de labuta... Era um trabalho penoso e demorado no qual eu absorvia todo aquele pó vermelho da tinta básica dos bondes, a qual se localizava nos meus brônquios, provocando-me escarros sanguinolentos como os dos tuberculosos. (p. 89)

Havia, de modo recorrente, muitas reclamações dos usuários sobre a má sorte que trazia o bonde elétrico nº 13. A diretoria da empresa foi convocada a fim de resolver definitivamente o problema e Azevedo executou a decisão.

Um dia fui chamado pelo Gerente que me ordenou que mudasse o número 13 para 31 - antes, porém, fizesse um croquis do novo número. Teria que ficar exatamente igual aos outros - letras prateadas, circundadas por um fino traço preto, sombra azul-clara nas verticais e azul da prússia nas horizontais... A partir daquele dia não houve mais a menor reclamação sobre o veículo..." (p. 111)

Outros episódios elucidativos do modo como os pintores se inseriam no mercado de trabalho local ainda povoavam as reminiscências de Azevedo. A inauguração do cine Majestic Palace seria um acontecimento na vida da cidade. Azevedo preparava-se para assistir ao evento, quando foi chamado a fazer um serviço que por pouco não estragou o paletó destinado a servir de indumentária da festa – um paletó de casemira azul-marinho confeccionado por Santa Rosa, exímio alfaiate em Fortaleza.

Ao passar pelo Cinema Polytheama, de José Rola, este me chamou e pediu-me que eu pintasse dois letreiros dentro da casa de espetáculos... Subi num cavalete para executar o serviço... José Rola, ao passar debaixo, desequilibrou o cavalete com sua enorme barriga... fui-me estatelar no chão, com tintas... e tudo... Meu rico (e caro) paletó ficou totalmente banhado de tinta branca...

O causador do desastre, comovido, trouxe uma lata de gasolina e mandou que eu mergulhasse o paletó; feito o que, mandou torce-lo por dois empregados até que saísse toda a tinta.

Levei, então, o paletó à Tinturaria do Firmo. Uma semana depois, recebi-o como novo... mas o cheiro de gasolina agarrou-se-lhe fortemente... (p. 104/105)

Chegada a data de inauguração do Majestic Palace, no dia 14 de abril de 1917, Otacílio Azevedo dirigiu-se assim mesmo ao evento, acompanhado pelo pintor Gérson Faria, que se divertia com a situação:

Quando entramos, o cheiro de gasolina que se elevava do meu peletó espalhou-se pelo salão revestido de espelhos e de flores. Toda a fina flor da sociedade cearense ali se encontrava e notei que algumas pessoas começavam a tossir discretamente... Sentou-se do meu lado um velhinho que me olhou de esguelha e... perguntou: 'O senhor está sentindo um vago cheiro... não sei bem de que?!... 'Foi bem um carburador que deixaram aberto' – sentenciou outro. Quem quer que olhasse para mim nunca acreditaria que o causador de tudo aquilo era o meu lindo paletó, obra-prima do Santa Rosa...

A condição social daqueles que se dedicavam indistintamente ao trabalho nos estúdios fotográficos, à pintura de quadros e à pintura de paredes, revela o momento de gênese do domínio da pintura no amplo conjunto de relações que compõem o campo artístico cearense.

Se o recurso a outras atividades como meio de sobrevivência compunha a figura do artista vocacionado, que sofria e enfrentava qualquer adversidade heroicamente, esta imagem vai paulatinamente cedendo espaço ao artista transgressor e boêmio, que inaugura um estilo de vida próprio cujas regras alimentariam a crença de que nesse domínio tudo seria possível.

A partir da década de 30, vários são os fatores que contribuíram para esta progressiva diferenciação do lugar social da arte e do artista. Dentre estes, dois articulam-se fortemente: primeiro, a valorização e disseminação da imagem fotográfica como representação 'perfeita' do real. Essa apreensão da realidade de forma 'objetiva', tal como a vemos, impulsionou a pintura de modo a redimensionar sua questão central. Importava menos a pintura moderna 'o que pintar' do que 'como pintar'. É, sobretudo, mediante revoluções formais que o fazer pictórico afirma sua autonomia, distanciando-se cada vez mais de outras atividades sociais.

Na capital cearense, a chamada jovem-guarda da segunda metade da década de 30, já desenvolvia trabalhos influenciados pela produção modernista de Visconti (1867-1944), Lasar Segall (1882-1957), Anita Malfatti (1889-1964) e outros artistas que integraram a Semana de Arte Moderna de 1922. Coube, então, a essa dita “jovem-guarda” o papel de desencadear o que Estrigas denominou *a fase renovadora na pintura cearense*, na década de 40.

Um índice dessa influência modernista é o fato de que em 1937 realizou-se a “Exposição

Preparatória da Pintura Cearense”, dela participando Barrica, TX, Clóvis Costa, Gérson Faria e Afonso Bruno. Esta mostra organizou-se a partir da presença do pintor paraense Valdemar Costa, que esteve em Fortaleza, como em outras capitais das regiões Norte e Nordeste, para divulgar as concepções modernistas da Semana de 22, mediante uma "Exposição Paulista no Norte".

A *arte de viver* que caracterizava um modo ou estilo de vida próprio aos artistas, constitui-se como outro fator de autonomização do campo da arte, o qual teve como elementos-chave a organização 'corporativa' dos pintores, mas também a avidez dos sentidos materializada na vida boêmia.

É certo que esse é um ponto carregado de ambigüidades: se a boêmia do artista aproxima-o do 'povo' com o qual freqüentemente partilha dificuldades financeiras, porém, distancia-o do segmento popular pela *arte de viver* que o define socialmente. Enfim, se esse estilo de vida opõe ostensivamente a vida de artista às convenções e às conveniências burguesas, de outro modo situa-a mais perto da aristocracia ou da grande burguesia. (Bourdieu, 1996: 73)

Diante disso, é preciso ressaltar, por um lado, que essa *arte de viver*, tomada em uma de suas múltiplas manifestações – a vida boêmia – encontrou terreno fértil na formação de espaços de sociabilidade, cujo principal papel era reforçar crenças e *tomadas de posição* fundamentais à constituição do campo artístico; por outro lado, um nível primário ou latente de articulação desses espaços configurou-se a partir do trabalho conjunto dos pintores desenvolvido nas oficinas dos estúdios fotográficos no começo do século XX; e por fim, que o estilo de vida boêmio não é uma invenção dos artistas na década de 30, pois representantes da chamada 'velha guarda' da pintura no Ceará – a exemplo de Ramos Cotoco – eram conhecidos boêmios.

O que muda qualitativamente esse quadro na década de 30 é: 1) a urgência em afirmar coletivamente o que havia de específico em uma produção simbólica que extrapolava as possibilidades da apreensão fotográfica da realidade; 2) o fato de que os ateliês coletivos despontaram como espaços de luta, mantidos pelo conjunto dos pintores ativos na época, assegurando crenças e valores básicos à vida do campo artístico.

Já na década de 40, intensificou-se a movimentação de forças sociais que interagem na área da pintura, como espaço social. Esse processo culminou na fundação da primeira entidade de artes plásticas do Ceará, o Centro Cultural de Belas-Artes (CCBA), em 30 de junho de 1941. Coube a Mário Baratta, estudante carioca que veio para o Ceará na década de 30, mobilizar os “... *artistas da época para a necessidade imperativa de aglutinarem-se em torno de uma entidade...*” (Estrigas, 1983: 05) que colocasse “... *a arte e o artista em um novo plano.*” (idem, p. 12)

Um dia, nas conversas de oficina, lembrei que poderíamos nos organizar num

grupo, numa sociedade e assim realizarmos salões, exposições e outras atividades artísticas. A idéia foi bem acolhida e eu saí a correr oficina por oficina convidando os artistas para uma sessão que iríamos realizar no Centro Estudantil Cearense. E eu comecei a fazer a minha procissão de passos. Primeiro fui à oficina do F. Ávila... No prédio onde funcionava a Prefeitura Municipal, estava o Clube Iracema e alugavam as lojas do andar térreo. Numa dessas lojas achava-se instalado o atelier do Sr. Miranda Relvas, que se dedicava unicamente à ampliação de retratos a pastel. Dos artistas que ali trabalhavam lembro-me que, entre outros, foram o Barrica, o Barboza Leite e o Expedito Branco. Eu, àquela época, trabalhava, também, na sala técnica do DNOCS. Era acadêmico, estudava Direito. Mas no fundo éramos todos operários. (idem, p. 82)

Sobre o contato entre Mário Baratta e Bandeira, fica claro que ao primeiro cabia organizar as exposições e salões, planejar as revistas e, sobretudo, comandar o grupo de pintores. Foi inclusive um convite seu que aproximou o jovem pintor Antônio Bandeira dos artistas que, em 1941, fundaram o CCBA. (Novis, 1996)

Parece haver entre os ateliês coletivos e as entidades que congregaram os pintores nas décadas de 40 e 50 (o CCBA e posteriormente a SCAP), uma distância em termos de estruturação do campo artístico. Pois, entre os maiores avanços desse período encontram-se os Salões de Pintura, obra do CCBA, bem como o Curso Livre de Desenho e Pintura e o Salão de Abril, ambos realizados pela SCAP.

A boemia, os estudos do nu que varavam a noite, as sessões coletivas de pintura ao ar livre no Morro do Moinho ou no Poço da Draga, os quadros 'noturnos' pintados sob as vistas admiradas dos passantes, os pintores que migravam na década de 40 para continuar produzindo arte (é o caso de Aldemir Martins, Inimá de Paula, Antônio Bandeira e outros), os outros que permaneceram e continuaram construindo o campo mediante atuação à frente da SCAP... Muitas eram as iniciativas mediante as quais os artistas alimentavam-se mutuamente de informação e crença nas possibilidades da criação artística, gestando um modo de viver e perceber a realidade que os diferenciava como grupo social.

A apropriação da história da pintura, as relações com o campo artístico e com a sociedade cearense em geral serviram, então, como substrato à inserção da pintura em um mercado de arte que ainda se encontrava em seus primórdios.

Esse circuito de produção, circulação e consumo da pintura como bem simbólico, estende-se à vinculação dos pintores a um mercado de trabalho local, bem como a uma estrutura de valores. Esta última oscilava de forma recorrente entre uma tendência normatizadora de condutas sociais e a crença tácita de que no universo da arte seria regido por uma lógica particular.

Assim, o comportamento pouco convencional dos pintores provocava ocasionalmente uma ação reguladora. É ilustrativo o episódio ocorrido com Bandeira e Baratta, no governo de Menezes Pimentel (1935-1945) que, na qualidade de interventor federal, realizou uma administração marcadamente autoritária.

Mantínhamos, na ocasião, um atelier no 3º andar do Rotisserie... Um modelo posava para Bandeira e Baratta. Este, como sempre, ruminando idéias que motivassem o interesse do povo pela pintura. Conversa vai e vem, ele propunha que os artistas fizessem alguma coisa que provocasse impacto, coisas assim como expor os quadros de cabeça para baixo numa sacada do edifício; atravessar a praça do Ferreira com um comboio de jegues carregando cavaletes em vez de cangalhas, e telas em branco, e latas de tinta com as cores derramando-se por cima dos animais... Baratta concluía a exposição do seu plano mais ou menos assim: ‘... dessa forma nós vamos tomar a cidade de assalto.’ Aquele negócio de ‘a mata tem olhos e as paredes têm ouvidos’ funcionou direitinho. (Foi feita uma denúncia) Bandeira, Baratta e o modelo sofreram o constrangimento de algumas horas de detenção e advertência de que não se brinca com palavras. O atelier foi lacrado pela polícia... (e) a ação dos artistas era, mais uma vez, interrompida até à evidência de outras teimosias que se seguem. (Estrigas, 1983: 91/92)

Em suma, o processo de autonomização do campo artístico cearense no final da primeira metade do século XX, conformou diversamente o lugar social da arte e do artista modernos, exigindo o olhar concentrado e o *habitus* silencioso manifestos pelo público de pintura em situação de exposição.

Nesse sentido, esse movimento de autonomização impôs-se igualmente como índice de singularização da experiência estética: do artista – mediante um processo de criação que une vida e obra, fundidas como estilo pictórico; do público cultivado – mediante uma relação de familiaridade com a obra a qual provoca um prazer estético que se nutre do discurso da crítica, da história da arte, da vida do autor da obra, da obra como forma.

No que tange à arte, essas transformações pelas quais passou o campo em vias de institucionalização da pintura moderna acarretaram a densificação semântica das obras. No que se refere ao artista: as mudanças analisadas suscitaram uma densificação sócio-histórica da figura do artista como representante de uma *arte de viver* inventada no espaço coletivo dos ateliês e de entidades tais como o CCBA e a SCAP.

Nesse contexto de análise, a dificuldade do *público cultivado* em 'traduzir' em palavras realizações artísticas não-verbais, portadoras de uma visualidade extremamente densa, como é o caso da pintura parece, no mínimo, coerente. Diante da imagem de pintura, o elemento

distintivo da apreciação desse público reside, pois, no reconhecimento do silêncio como elemento de mediação plástico privilegiado. Este tem, portanto, o papel de mediar a apropriação do sentido de um tipo de produção simbólica cujo centro coincide com o domínio do olhar, o qual apreende a obra sobretudo como forma.

Porém, as transformações formais (materializadas nas obras), valorativas (que integraram uma *arte de viver*) e 'políticas' (advindas da ação corporativa nos ateliês e entidades organizativas) não esgotam as mudanças do estatuto social do artista e da arte.

1.2. Arte escolar e crianças prodígio

As transformações formais, valorativas e políticas do campo artístico passam por vias difusas, por vezes dificilmente perceptíveis. Este é o caso da valorização do fazer artístico a partir da escola, bem como das crianças autodidatas identificadas publicamente como 'crianças prodígio'.

Considerar exposições de trabalhos escolares que ganharam as páginas de periódicos, a maneira da *Ceará Illustrado*, na década de 20, como índice de valorização social do fazer artístico, põe em relevo uma perspectiva de análise que ultrapassa outras. Estas privilegiam, às vezes sem o perceber, o pleno desenvolvimento das estruturas do campo artístico, no qual impera a organização de salões competitivos, a dinâmica do mercado de arte representado pela existência de galerias de arte, da atividade dos críticos, de museus e escolas de belas artes.

Na edição de 04/05/1924 (ano I, nº 2), o título *Arte Escolar* abre uma coluna que ocupa meia

página da *Ceará Illustrado*, pondo em destaque a produção "artística" das alunas do *Collegio Nossa Senhora Auxiliadora*. Em um periódico que divulgava notícias sobre moda, cultura, política, problemas de estrutura urbana, assumindo a necessidade de discutir os valores que devem guiar a vida em sociedade, é significativo o fato de encontrar referências à chamada *Arte Escolar*.

Ao título que inicia a matéria, segue-se um registro fotográfico do *certamen* de arte, com uma legenda explicativa: *Um dos lindos aspectos da encantadora exposição de trabalhos das alumnas do Collegio Nossa Senhora Auxiliadora, desta capital. O bello certamen*

Ano I, Nº 2 - 04/05/1924 - CEARÁ ILLUSTRADO

ARTE ESCOLAR



Um dos lindos aspectos da encantadora exposição de trabalhos das alumnas do Collegio Nossa Senhora Auxiliadora, desta capital. O bello certamen refere-se ao grupo de meninas sentadas às suas mesas desenhando.

Collegio N. S. Auxiliadora

Realizou-se, domingo passado a exposição de trabalhos do Collegio de Nossa Senhora Auxiliadora. Tivemos ótima impressão, tanto pelo numero de trabalhos de aquellas pinturas, como também pelo bom gosto com que os mesmos se achavam dispostos. Os trabalhos elevaram-se a 300—no centro uma oca com uma espécie de abafadores, ao lado outra de lindos abafadores, e em sentido oposto a esta, outra, de trabalhos á máquina bordada á mão, sob a direção da professora de prendas, senhorinha Alzida Cordeiro de Almeida. Havia va-

rios quadros a óleo, aquellas crayon, a papel e a pyroglypta, sob a direção da distinta professora d. Maria Rolim.

Às 3 horas da tarde realizou-se um concerto pelas alumnas, Maria Carneiro, Barbara, Alba Magalhães, Maria Barreira, Fia Pinheiro tomando parte a senhorita Julieta Cavalcanti. Apoi o concerto a intelligente alumna Leonor Barreira, que terminara o curso com brilhantismo apresentou a D. D. Diretora e professoras, as suas despedidas, em eloquentes talvramentos de saudade e gratidão.

Mostraram, assim, as alumnas, o êxito das professoras Francineza Becker e Julia Brito.

Felicitamos á preceptora directora do Collegio N. S. Auxiliadora como as suas dignas auxiliares, pelo êxito da exposição.

—Mas que é dona X.? É poetisa?
—Qual poetisa? Dona X.? é estrangeira; escreve epigramas.
—Hei-a, elle veio exaltante:
—Uma poetisa, meu caro! Uma poetisa!
—Espera, homem! Vamos vêr isso.
—Dona XX.
—Mas Jader, dona XX., não é poetisa nunca fez uma ballada, como o Sobers, nunca fez um soneto.
—Então porque não faz ballada nem soneto não é considerada poetisa?
—Pois, ôha! ella cantava um ritmo de muito alto; então vai publicar um livro de coplas...
—Na terça-feira allina, 25 de orenre passou o aniversario da sr. senhorinha Colina Gessi, dilecta filha do professor Almeida Gessi.
A senhorinha Colina curva como tanto brilhante na Faculdade de Farmacia e Odontologia do Ceará, de sua filha, esse canto, receber o de cirurgião dentista.

Notas sociais

No dia 25 ultimo, fez anno a senhorinha Raimunda Brandão, filha do apreciado poeta Virgilio Brandão.
Fazem anno:
—amãh, a exma. sra. d. Margarida Soares Almeida, digna consorte do conshecho capitalista sr. Iacemias Almeida.
—o illustre dr. Frederico Paol, alto funcionario do Tesouro Nacional no dia 2, a pequena Olga, filha do engracido sr. José Gomes Parente; no dia 3, a gentil senhorinha Maria Jose Soares, dilecta filha do sr. José Joaquim Soares, commerciante aqui prava; —o commerciante sr. João C. Melo no dia 4, o illustrado clinico dr. José de Castro Mesquita;
—o sr. José Gomes de Moura, conselheiro do Paragary, neste Estado;
—a exma. sra. d. Barbara Theodoro, consorte do sr. Arthur Theodoro, deputado estadual;
—a exma. sra. d. Marcia de Oliveira e Silva, estremeida esposa do sr. Raimundo de Oliveira e Silva, o certano da Typografia Publica; no dia 6, o mais velho poeta Ramon Netto; no dia 6, a gentilissima senhorinha Nelva Saunders, filha do commerciante sr. Hugo Saunders.

esteve franqueado à visita do nosso publico, no domingo último, com grande êxito, tendo causado optima impressão aos numerosos visitantes.

Ao título, foto e legenda se junta, abaixo, um artigo que explicita o modo como tal mostra projetou socialmente os resultados do trabalho da *digníssima diretora e de suas auxiliares*. Em destaque o nome da escola deu título ao artigo.

COLLEGIO N. S. AUXILIADORA

Realizou-se, domingo passado, a exposição de trabalhos do Collegio de Nossa Senhora Auxiliadora.

Tivemos optima impressão, tanto pelo número de trabalhos de agulha e pinturas, como também pelo bom gosto com que os mesmos se achavam dispostos.

Os trabalhos elevam-se a 300: - no centro uma columna com uma secção de abafadores, ao lado outra de lindos almofadões, e, em sentido opposto a esta, outra, de trabalhos á machina bordados á mão, sob a direcção da professora de prendas, senhorinha Alcides Cordeiro de Almeida. Havia varios quadros a óleo, aquarellas, crayon a papel e a pyrogravura, sob a direcção da distincta professora d. Maria Rolim.

Embora o artigo aludisse a um universo eminentemente feminino, onde os trabalhos de agulha pouco se diferenciavam dos quadros a óleo, em que a professora de pintura não integrava o conjunto de artistas profissionais em Fortaleza, cujas alunas não despontaram como célebres pintoras é preciso admitir que este Colégio formava, no mínimo, um segmento de público sensível às exposições de arte na cidade.

O artigo segue citando as alunas responsáveis pelo conserto que movimentou tal *certamen*, bem como formalizando protestos de agradecimento e abundantes elogios à diretora e as professoras responsáveis por este evento: *Felicitemos á provecta directora do Collegio N. S. Auxiliadora, como ás suas dignas auxiliares, pelo exito da exposição.*

Meses depois, a *Ceará Illustrado*, em uma página repleta de notas, voltou a convocar o público a comparecer a uma exposição semelhante no *Collegio La Ruche*. (ano II, nº. 73, 29/11/1925)

Cerca de um mês depois, na seção *Sociaes* do mesmo periódico (ano II, nº. 74, 06/12/1925), encontrava-se outra nota que destacava a repercussão social de duas exposições: aquela citada anteriormente e uma outra, do mesmo gênero, novamente no *Collegio N. S. Auxiliadora*.

TRABALHOS ESCOLARES

No dia 25 de Novembro ultimo houve, no Collegio La Ruche, animada exposiçãõ de trabalhos escolares.

Foi avultado o numero de visitantes. Os trabalhos muito apreciados, revelaram o excellente aproveitamento das alumnas.

O collegio Nossa S. Auxiliadora, effectuou sua exposiçãõ de (sic) dia 29 (domingo ultimo) tendo uma frequênciã numerosa. Todos os trabalhos, de extrema perfeiçãõ, agradaram vivamente aos visitantes, que dalli sahiram encantados com a exposiçãõ.

De outro modo a produçãõ 'artística' escolar veio a público através da revista *Verdes Mares*. Em 07/09/1929 (ano VII, nº 26, p. 22/23), este órgão de divulgaçãõ do *Grêmio José de Alencar*, ligado ao *Collegio Cearense do Sagrado Coraçãõ*, trouxe a público as reflexões sobre arte do aluno Ocello Pinheiro.

Em uma escola cuja formaçãõ era marcadamente católica, a concepçãõ de arte veiculada era a da pintura como criaçãõ divina (senão, como seria possível *o nada converter-se em edificantes expressões?*). Nesse contexto, o pintor configurava-se como simples mediador, *apóstolo da beleza*, e à pintura cabe, embora seja *uma das artes mais completas*, simplesmente transpor essa dimensãõ divina, característica do belo natural, para a tela.

A PINTURA

Sublime arte inspirada pelo Divino Mestre! Por que não?

Vejamos:

Volvamos nossos olhos avidos do bello á galeria Pictural da antiguidade remota, allumiadas pelas lanternas scintilantes das mentalidades translucidas de Zeuxis, Parrhasio, Miguel Angelo, Rubens e tantos outros que, devido ao número, se tornaria enfadonho fazê-los surgir á terra boliçosa do presente. Contemplemos os quadros que ornã essa majestosa galeria.

Com que estado de admiraçãõ apresenta-se nossa alma, ao contemplarmos aquellas combinações de côres tão vivas e tão sabiamente arranjadas, de modo a darem-nos um aspecto tão sadio e um todo harmonico tão impecavel, daquillo que o pintor viu ou imaginou!

Numa pintura concentram-se a suavidade duma paisagem as procellas da comédia da vida; também na tela inerte, sem relevo, nem sulcos, synthetiza-se a fêra dum sorriso...

Se é a lua palida, fria e melindrosa que desperta, como que dum somno demorado, dentre as espêssas nuvens, e mira-se no espelho ondulante do lago azul, logo o pintor apostolo da beleza, aparelha-se de seu mago pincel e ei-lo a fazer sentir, falar na tela

muda e inanimada, com traços, ora bruscos e cheios, ora leves e delgados, o painel admiravelmente bello daquela noite enluarada.

Se é a aurora que desponta com seu astro rei a dardejar os seus mais novos raios por sobre as cristas verdejantes dos montes ou a alcatifa orvalhada, manchada de mil florzinhas, logo o dextro pintor esboça nervosamente todo esse esplendor da Natureza, que o tempo fallaz não consente durar muito, e depois sobre elle deposita côres harmoniosas com sabias pinceladas.

A pintura é uma das artes mais completas, pois reúne em si a musica dos traços, a esculptura dos esboços, a poesia das cores, a sciencia da harmonia!

Oh! arte magica que desde remotos tempos, vens borbulhando na superficie plana e unida, as bolhas escuras e severas da realidade, por que ainda occultas este mysterio - o do nada, converteres em edificantes expressões?!

Ocello Pinheiro 22/07/29

Em um contexto em que os conhecimentos acerca da teoria e da prática artística não passavam pelo crivo de uma escola de artes, proliferavam artistas autodidatas (e que dizer acerca de um suposto 'discurso crítico' que reúne em uma *galeria Pictural da antiguidade remota* representantes de diferentes momentos da história da arte?).

Neste caso, a aderência das concepções artísticas à esfera religiosa ainda era patente. Embora igualmente carregado de uma visão religiosa acerca da arte, Adília de Albuquerque Moraes, em artigo publicado na *Ceará Illustrado* (ano II, nº. 35, 08/03/1925), defendeu uma formação escolar no campo da arte.

A Arte, a fina, a excelsa, a verdadeira é quase desconhecida ainda entre nós. – Não, que ella não exista innata em nossa retina affeita ás colorações mais estupendas de nossos arreboés outonaes. Não que ella não vibre na percepção do verde de nossos campos na maviosidade de sons de nossas águas correntes, que, em sua raridade, trazem maior encantamento. Não, que ella não cante em nossas vagas altaneiras na monotonia de brancas areias, sem fim... Mas, como manifestal-a, como reproduzil-a, como aquilatal-a, si tudo nos falta até agora para apprender a external-a pelo som, pela linha, pela cor?

É, pois, justo motivo de reconhecimento que experimentamos pelos insignes artistas, que, talvez consigam iniciar em nossa sociedade a cultura, o gosto pelos bellos quadros, as magníficas telas, e, quem sabe, si não, despertarão mesmo ao exmo. Sr. Presidente do Estado, cujo senso esthetico tanto se evidencia, a idéa de fundar uma

Escola de Pintura em nossa capital, que já tantos outros núcleos de aperfeiçoamento contam?

Os valores da religiosidade católica que marcavam de modo subliminar os artigos sobre arte publicados nesse *magazine*, não tornavam mutuamente excludentes a defesa da criação de uma escola de artes local e a valorização do potencial artístico manifesto por *crianças prodígio*. Ao contrário, estes 'pequenos notáveis' converteram-se por certo tempo em prova cabal de que o verdadeiro talento artístico brotava como vocação legítima, apesar de toda adversidade.

Desse modo a *Ceará Illustrado* empreendeu uma verdadeira campanha, mediante uma série de artigos, em favor do *Pequeno Edson*.



O PEQUENO EDSON

Quem por ahi não conhece, de nome ou de fama o já célebre Edson, o garrulo e fadado garoto que pisa num palco como artista velho, que ali viveu por muitos annos de trabalhos?

Pois Edson, o nosso Jack Coogan, não quer se contentar com o que faz, deseja subir muito: quer seguir, definitivamente, a carreira dramática.

Para isso, precisa sahir daqui afim de estudar em centros de maior desenvolvimento, no intuito de alcançar os louros que o futuro lhe promette.

E, somente o publico que já o admira e tanto o applaude, poderá auxilia-lo nesse afan de conquista e de triumphos.

Appellando pois, para esse publico, Edson dará, no próximo dia 2 um festival dramatico, no 'Theatro José de Alencar' em que tomará parte num dos papeis da revista 'Macaquim tá no ôco'.

É de esperar seja Edson attendido galhardamente, conseguindo o amparo de todos os seus patrícios que tanto o admiram.

Se o pequeno Edson era notícia na década de 20, na década de 30 o Museu Histórico do Ceará abrigava o trabalho de pintura e escultura de outros jovens talentos.

No momento inicial de seu funcionamento, quando o acervo do Museu Histórico do Ceará ainda não era considerável, essa repartição abrigou, mesmo que os objetos apresentados não tivessem *nenhum valor documentário e histórico*, algumas mostras temporárias de artefatos populares. Dentre estas, a primeira exibiu objetos em gesso e madeira, fabricados por um menino de 12 anos de idade, chamado Antônio Ferreira Olímpio, natural de Juazeiro do Norte/Ce.

Hoje, das 19 às 21 horas, o Museu Histórico, dependência do Arquivo Público do Estado, localizado à Rua 24 de maio, nº 238, desta cidade, abrirá as suas portas para a visita que, em determinados dias da semana, vem proporcionando ao público de Fortaleza.

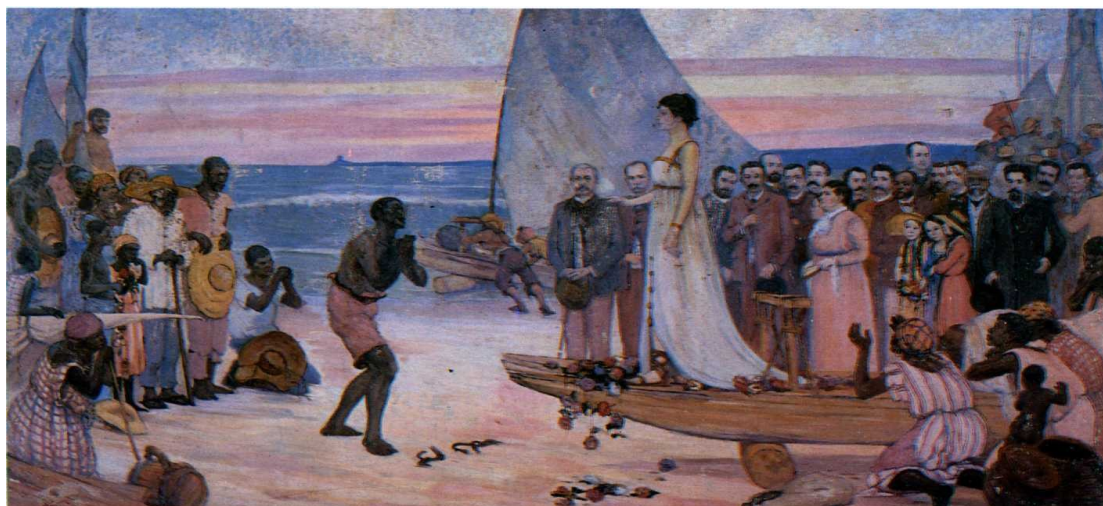
Dentre os objetos expostos, serão apresentados pela última vez, desde que não se destinam às suas sessões, quando nenhum valor documentário e histórico possuem, interessantes trabalhos de estatuária em madeira e gesso idealizados e confeccionados por uma criança de 12 anos, residente em Juazeiro, os quais, nos seus mínimos detalhes, denunciam o senso artístico e pendor para a escultura de seu precoce autor. (Gazeta de Notícias, 22/01/1933, s. p.)

1.3. Artistas que representam uma coletividade

Atraindo a simpatia e, por vezes, captando investimentos entre os fortalezenses, a atuação dos 'pequenos artistas' mediou, de certo modo, um reconhecimento semelhante ao trabalho de artistas profissionais. Por meio de financiamento privado ou público, estes passaram, aos poucos, a representar um segmento social cujo trabalho projetava simbolicamente o estado do Ceará para além de suas fronteiras geográficas.

Embora não tenha sido subvencionado pelo Estado, pela temática adotada, Raimundo Cela (1890-1954) construiu em seu percurso artístico uma projeção e um reconhecimento que o converteram em um dos representantes da pintura cearense.

Partindo de Sobral, Cela veio estudar no Liceu do Ceará, em 1906. Em 1910, partiu para a Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro com recursos próprios. Tendo obtido o prêmio 'Viagem ao Exterior', no Salão Nacional de Belas Artes, em 1917, permaneceu até 1922 na França. Retornou a Fortaleza, em 1938, a serviço do então governador Menezes Pimentel, a fim de executar o painel *Libertação dos Escravos no Porto de Fortaleza*, para o Palácio do Governo do Ceará.



ABOLIÇÃO DA ESCRAVATURA NO CEARÁ, 1938 (ÓLEO S/ TELA) - SECULT.

Enquanto Cela seguiu para Paris com os recursos do prêmio obtido na Escola de Belas Artes, em 1917, um grupo de artistas formado por Mário Dias, Gérson Faria, Vicente Leite, José Rangel, Raimundo Siebra e Simeão, rumaram para o Rio de Janeiro, subvencionados pelo Governador do Estado, João Tomé de Sabóia e Silva (1916-1920), a fim de ingressarem na Escola Nacional de Belas-Artes.

É preciso ressaltar que este era um período de recuperação da economia cearense, bastante castigada pela chamada 'seca do quinze'. Dentre as realizações da administração de João Tomé de Sabóia e Silva estão a construção de açudes, poços e estradas, além do financiamento do setor agrícola, atividade em torno da qual girava parte considerável da economia do estado.

Nesse contexto, em que a subvenção concedida ao grupo de pintores integra um conjunto mais amplo de investimentos estatais destinados a dinamizar setores básicos, tais como a economia, o investimento em 'cultura' assume os contornos de subsídio a uma atividade socialmente relevante para o estado do Ceará.

Porém, naquele ano, do grupo enviado pelo governo do estado ao Rio de Janeiro, somente Vicente Leite, que então servia na guarda do Palácio do Governo do Ceará, integrou como aluno o curso livre de pintura da Escola Nacional de Belas Artes.

Tendo permanecido como aluno regular dessa escola de 1920 a 1926, Leite veio a Fortaleza em mais de uma ocasião apresentar exposições de pintura. Antecedendo a mostra que realizou em 1925, o artigo *Bellas Artes*, de Gérson Faria, desenhava o perfil abnegado do jovem pintor, lembrando o destino 'nobre' dado a sua bolsa de estudos naquele período. (*Ceará Ilustrado*, ano II, nº. 30, 01/02/1925)

O fato de a bolsa, empregada com parcimônia, subsidiar o reconhecimento do artista mediante prêmios, referendava ainda mais o investimento realizado pelo poder público. Assim, a

premiação obtida por Leite era celebrada pela imprensa como uma vitória de todo o Ceará.

Vicente Leite obteve dois prêmios de viagem, conferidos pelo Salão Nacional de Belas-Artes: um para o Brasil, em 1935, período em que veio a Fortaleza expor junto a Sociedade de Cultura Artística; e outro, de viagem ao exterior, em 1940. Com este deveria permanecer dois anos na Europa, em viagem de estudos. Porém, não chegou a realizar este último, pois morreu prematuramente em 1941.

Dentre os artistas que viajaram ao Rio de Janeiro, em 1917, Mário Dias e Raimundo Siebra vincularam-se posteriormente a Escola de Belas Artes.

Tendo retornado a Fortaleza em 1922, Mário Dias foi um dos integrantes da exposição coletiva organizada por Walter Severiano em seu estúdio fotográfico, em 1925. Compuseram esta terceira edição do *Salão de Pintura*: o próprio Severiano, Mário Dias, Gérson Faria, Katunda, Emme Guilherme, Queiroz, Barbosa, Sá Roriz e Otacílio Azevedo. (Azevedo, 1980)

Embora nem todos os investimentos financeiros em arte se revertissem em reconhecimento social, as subvenções do poder público mantiveram-se, embora esporádicas, destinando-se a financiamentos que não se restringiam apenas ao domínio da pintura. Na década de 20, a *Ceará Ilustrado*, em uma série de artigos, fez grande campanha em torno do trabalho da atriz cearense *Maria Castro*, a começar por uma matéria que antecedeu a chegada da Companhia em Fortaleza (ano II, nº. 48, 07/06/1925). Nesta, foram divulgados os valores dos ingressos do espetáculo, os quais variavam segundo uma hierarquia social já comum no Teatro José de Alencar nesse período. Os preços variavam também de acordo com a compra antecipada das chamadas *assignaturas*.³⁷

É preciso ressaltar que a existência desse tipo de expediente assinala um nível de organização e uma concepção de arte imprescindível à circulação e consumo da produção teatral. O fato de que relações que configuram um mercado de bens culturais anteceda nas artes cênicas o domínio da pintura, aponta o papel do trabalho coletivo na emergência do produto artístico como mercadoria.

COMPANHIA MARIA CASTRO

Dentro de poucos dias, deverá aportar ao Ceará a excelente companhia brasileira de declamação que ultimamente trabalhava no Theatro S. Pedro, da Capital Federal.

A nova constitue motivo de justa alegria para os verdadeiros cearenses (grifo nosso), pois no 'José de Alencar, terá o nosso publico a oportunidade de admirar a maior atriz nacional, presentemente, MARIA CASTRO, que tão alto elevou o theatro brasileiro na Republica Argentina e no Uruguay, recebendo expontaneas manifestações

³⁷ Algo bem próximo do atual sistema de venda antecipada de ingressos.

de applausos dos criticos de La Prensa e La Nacion.

Maria Castro, que é cearense e amante de sua terra, merece, de todos nós, o melhor concurso em prol do exito de sua estadia entre nós.

Emquanto não chegar aqui o secretario da companhia, estão encarregados de receber encomendas de assignaturas o escriptor Papi Junior e Democrito Rocha, podendo qualquer interessado procura-los, para dito fim, nesta redacção onde se encontra a carta schematica das localidades do 'José de Alencar'.

Os preços de assignaturas gozam de vantagem sobre os avulsos e são os seguintes:

<i>ASSIGNATURAS</i>		<i>AVULSOS</i>
<i>Camarote</i>	<i>27\$500</i>	<i>33\$000</i>
<i>Friza</i>	<i>33\$000</i>	<i>39\$600</i>
<i>Balcão</i>	<i>5\$500</i>	<i>6\$600</i>
<i>Cadeira de 1ª</i>	<i>5\$500</i>	<i>6\$600</i>
<i>Cadeira de 2ª</i>	<i>3\$300</i>	<i>4\$000</i>
<i>Geraes</i>	<i>2\$000</i>	<i>2\$000</i>

A *Ceará Illustrado* participou ativamente da atribuição do valor financeiro e social do trabalho artístico de Maria Castro. Além de membros deste periódico (dentre eles, Papi Júnior e Demócrito Rocha) dedicarem-se à comercialização das *assignaturas* (as quais *gozam de mais vantagem sobre os avulsos*), outro elemento digno de nota é a dimensão identitária e coletiva impressa nesta matéria pelo recurso à expressão *verdadeiros cearenses*.

Cabe então aos *verdadeiros cearenses* reconhecerem-se na projeção nacional e internacional do percurso artístico da atriz cearense Maria Castro, sentirem-se representados e valorizados pelo discurso sacralizante da crítica, bem como, festejar de múltiplas formas sua temporada em Fortaleza.

Neste mesmo número, o escritor Papi Júnior dedicou um longo artigo – intitulado *Coisa Séria* – à exortação dos cearenses a fim de que estes reconhecessem o valor da *prata da casa*.

É um facto comprovado e sem contestação, a indiferença criminosa que sentimos pelas nossas coisas e pelos nossos homens. Temos, no entretanto, prata da casa, lavorada e rica, capaz de figurar nas melhores joalherias do talento; mas ninguém a quer pelo seu desprestigio na incredulidade de pensarmos que santo de casa não póde ser miraculoso.

Papi Júnior fala da sociedade cearense como uma *sociedadezita* em formação, ligada ainda aos *laçarotes coloridos de um modismo manco em vilarejo presumido*, a qual é portadora de *uma*

cegueira absurda e quase sintomatica que leva os cearenses a fechar nossa visualidade criminosa aos relevos peregrinos de multiplas revelações intelectivas, que converteram-se em portadores inesperados do nome cearense, aqui e além.

Nesse contexto, ele afirma que sendo a *mais notavel actriz do actual teatro brasileiro... uma cearense, aumenta as irradiações do nosso sentimento, acendendo em nossos corações uma pontazinha de orgulho justo e compulsivo...*

E o artigo ressalta ainda que: *Se Maria Castro dramatiza com a responsabilidade de uma dor vivida ... na alta comédia suas criações são excepcionalizadas, encantam pela sobriedade, deliciam pela conexão das linhas gerais, e neste caso está a Zazá, onde Maria Castro tem uma criação dominadora e fulgurante.*

Em suma, Papi Júnior finaliza dizendo: *Breve ela nos baterá a porta pedindo tréguas a nossa criminosa indiferença; mas é tempo de olharmos com amor para as lapidagens dessa joia, que é muito nossa, porque já é uma parte integral do nosso escrínio de mentalidades.*

O número seguinte da *Ceará Illustrado* (nº. 49, de 14/06/1925) continha fotos de Antônio Ramos, ator principal da companhia Maria Castro, e dela, com um pequeno texto enaltecendo-a, historicizando seu percurso artístico, sua estréia (16/06, no Teatro José de Alencar), e invocando o patriotismo dos cearenses para prestigiar o valor artístico da ilustre conterrânea.

A edição de nº. 50, de 21/06/1925, veiculou na coluna “Theatraes”, um embate com o cronista que escreve sobre teatro no jornal *O Nordeste*, por um comentário adverso acerca do espetáculo de Maria Castro.

THEATRAES

O nosso confrade que faz a chronica theatral d' 'O Nordeste' está na obrigação de fazer uma de duas cousas: abandonar os óculos escuros ou a palmatória de que usa com tanta volúpia.

Encontra-se, entre nós, uma companhia dramática que tem o nome e a direcção de uma nossa conterrânea illustre por todos os títulos, e abundantemente elogiada por ahi além, dentro e fôra das nossas fronteiras. Pois bem, ao critico d' 'O Nordeste', pouco se lhe dá essa quase unanimidade: elle tem a sua opinião, que é também a opinião do sr. Carlos Dias Fernandes, auctor d' A RENEGADA...

Mas é isso mesmo.

Porque a sra. Maria Castro não quiz nascer na Allemanha e ser homem e chamar-se, por exemplo, Henri Loré?

Ainda na mesma edição, ocupando quase uma página, uma foto de Álvaro Pires, diretor dessa



Companhia de teatro, era ladeada por um artigo intitulado *Theatro José de Alencar: temporada Maria Castro*, e outro, menor, que trazia o título *Uma festa a Maria Castro*, divulgando uma recepção à atriz cearense, organizada por um grupo de admiradores.



O artigo *Theatro José de Alencar: temporada Maria Castro*, assinalava o início dos trabalhos da Companhia no José de Alencar (*desde terça-feira ultima*), bem como, tecia elogios não só ao trabalho de Maria Castro, mas a todo o elenco. Além disso, é ressaltado o valor dramático das peças que compõem o repertório da Companhia. Porém, *se a companhia possui algumas peças mais fracas – como é fatal e porque somente assim podemos aquilatar as boas obras teatraes – encontramos RÉ MYSTERIOSA, DAMA DAS CAMELIAS, GRANDE INDUSTRIAL, HONRA, ZAZÁ, LAGARTIXA, grandes peças, peças que não morrerão nunca, do theatro estrangeiro e sobre as quaes a imprensa não se encontra obrigada a apreciar, porque são consagradas pela crítica mundial. Resta-nos, apenas acompanhar o trabalho dos artistas e acompanhá-lo-emos com a sympathia que devemos nutrir por tudo aquillo que é nosso, genuinamente nosso.*

Na edição seguinte (nº. 51 – 28/06/1925), a capa da *Ceará Illustrado* trazia foto de Maria Castro, acompanhada por um texto logo abaixo: *genial artista que terá, no próximo dia 1º de julho, seu festival no Theatro José de Alencar.*

O destaque concedido a Companhia Maria Castro e a esta atriz, pessoal e profissionalmente, fica explícito no momento em que seu rosto é escolhido para abrir a edição nº 51 desse *magazine*. Sobretudo porque é sabido que a participação feminina que ilustrava a capa da *Ceará Illustrado* restringia-se à beleza da *finá flor da sociedade cearense*, e em artigo publicado em edição anterior (nº. 48, de 07/06/1925), Papi Júnior afirmou em relação ao aspecto físico de Maria Castro: *Falta-lhe talvez a beleza plástica, mas sobram-lhe as correlações lineares para com elas organizar um conjunto harmonioso e simpaticante. A fronte altiva e os olhos fortes traduzem-lhe os assomos aquecidos na corrente de todas as sensibilidades.*

No interior desse mesmo exemplar ainda encontrava-se na coluna *Notas teatraes*, a foto de um dos atores que se apresentava no Teatro José de Alencar, seguida da legenda: *Samuel Rozalvo, o sympático actor brasileiro que figura no elenco da Companhia Maria Castro.*

Mais adiante, na mesma edição, outro artigo intitulado *Theatro José de Alencar – Companhia Maria Castro*, comentava que dentre as peças apresentadas pela Companhia e os vários

papéis interpretados por Maria Castro diariamente no José de Alencar, a atriz cearense *apresenta-se magistral em ZAZÁ, a grande peça do teatro francez.*

Infelizmente, quanto a esta extraordinária peça, o nosso publico, cheio de mal entendido preconceito, confunde o ferro em brasa com a chaga que se deve cauterisar... Na primeira recita de ZAZÁ, algumas senhoras abandonaram o teatro... Ninguém duvide, pois este facto é absolutamente verdadeiro.³⁸

Esse pudor relativo dos cearenses, o qual leva senhoras a retirarem-se de uma peça que faz apologia à vida doméstica e a permanecerem em outra que elogiava a prostituição, faz com que *a senhora Maria Castro não possa ser convenientemente apreciada entre nós, em sua maior criação artistica e em uma peça universalmente conhecida e por mil formas interpretada.*

A segunda parte desse artigo assim comenta uma apresentação especial feita por Maria Castro ao Presidente do estado do Ceará, o senhor Moreira da Rocha e seus amigos.

Está marcado para o dia 1º de julho (quarta-feira) o festival da sra Maria Castro. A peça será 'A Morgadinha de Val Flor' do grande Pinheiro Chagas e verdadeira joia do teatro portuguez.

O espectáculo foi dedicado ao Estado do Ceará, na pessoa do exmo. sr. Presidente Desembargador Moreira da Rocha, que se encarregou, gentilmente, de passar a casa entre seus amigos.

Uma comissão composta pelos srs. dr. Gomes de Mattos, major João Marinho de Albuquerque Andrade, Democrito Rocha, dr. Romeu Martins e Papi Junior, foi organizada para tratar das homenagens que deverão ser prestadas, por seus conterraneos, á grande artista cearense. Na noite do festival, será colocada uma placa de bronze no saguão do 'José de Alencar'.

O teatro será lindamente ornamentado.

Tantas homenagens e reconhecimento da relevância dessa atividade artística culminaram com uma subvenção municipal dedicada a Companhia Maria Castro, iniciativa saudada pela *Ceará Illustrado* como digna de aplausos.

Foi sancionada pelo exmo. sr. dr. Godofredo Maciel, digno governador da cidade, a lei nº 153, da Camara Municipal, que manda a Prefeitura subvencionar, com rs.

³⁸ O episódio assinalado nesse artigo ainda terá desdobramentos em um outro, intitulado *Zazá (Ceará Illustrado, nº. 53, de 12/07/1925)*. Este último aponta a capacidade do cinema americano em converter obras dramáticas conhecidas mundialmente em “finais felizes”. Diante desse tipo de recurso, o qual amortece a densidade drãmatica de obras como *Zazá*, o público cearense porém não se retirou.

5:000\$000, individualmente, a sra. Maria Castro.

Toda a imprensa local aplaudiu esse gesto do sr. Prefeito – e nós igualmente o aplaudimos – e dos oito vereadores que assignaram o projecto de lei o votaram por sua aprovação. Foram elles os srs. Paes de Castro, J. Markan, Vicente Linhares, Antônio Araripe, J. Costa Mello, Leandro Lyra, Cunegundes Rodrigues e Guilherme Ellery. Votou contra o sr. José Frederico de Andrade (capitão Pirarucú) e retirou-se da sessão o sr. José Agostinho (por não ter consultado o eleitorado).

É digna de nota a pressão exercida por esse periódico em favor da Companhia Maria Castro, citando nominalmente os vereadores que votaram contra e a favor da proposta do senhor Prefeito.

Na edição seguinte (nº. 52, de 05/07/1925), a *Ceará Illustrado* fez publicar na coluna *Notas Theatraes*, a foto de Conceição Ferreira com a legenda: *A graciosa actriz portugueza, um dos fortes elementos femininos da Companhia Maria Castro*; um artigo que descrevia minuciosamente a noite triunfal de Maria Castro, a qual culminou com uma homenagem mediante inauguração de placa de bronze nas dependências do Teatro; e a transcrição literal do discurso do Dr. Jonas Miranda, oficial de Gabinete do senhor Presidente do Estado. Assim se desenvolvia o citado artigo:

...Maria Castro, a notável cearense, estrella de primeira grandeza do teatro nacional, realizava o seu deslumbrante festival de Arte, dedicado ao Estado do Ceará, na pessoa de seu presidente o exmo. sr. Desembargador Moreira da Rocha.

Uma commissão composta dos srs. Drs. Gomes de Matos, Romeu Martins, João Marinho de Albuquerque Andrade, Jonas Miranda e Papi Junior, Luiz Baptista Vieira e Democrito Rocha, encarregou-se de promover o necessario para o brilhantismo da festa artistica, ornamentando lindamente o 'José de Alencar', e mandando fundir em bronze e appôr em uma das paredes do saguão do teatro uma bellissima placa offerecida, em nome do Ceará, a sua talentosa patricia.

S. excia., o sr. presidente do Estado tomou a seu cargo a destribuição das localidades, entre seus amigos, de sorte que o salão de espectaculos encheu-se literalmente com a fina flôr da sociedade fortalezense.

A peça escolhida foi 'A Morgadinha de Val Flôr', a grande peça de Pinheiro Chagas...

As homenagens se sucederam durante toda a noite, ao fim de cada ato da peça apresentada. Embora o prestígio e o reconhecimento público do valor desses artistas refiram-se ao domínio das artes cênicas, a este não se restringe. Esse movimento difunde-se e concretiza-se de forma desigual, e não necessariamente simultânea nas esferas que constituem o campo de atuação artística. Assim, é

importante considerar que, terminado o primeiro ato, a comissão foi ao palco e, em cena aberta, entregou a Maria Castro uma mensagem de seus conterrâneos, grafada em pergaminho, e um *significativo brinde*; ao segundo ato seguiu-se a inauguração da placa de bronze e o discurso do Dr. Jonas Miranda.

Quando desceu o velario, no fim do 3º acto, o publico como sempre, exigiu actores em scena e Maria Castro recebeu uma riquissima 'corbeille' de flores naturaes enviada pela exma. d. Abgail Moreira da Rocha, digna consorte do exmo. sr. Presidente do Estado.

Assim decorreu o festival de Maria Castro, entre as mais legitimas alegrias, traduzindo, em sua expontaneidade, a grande sympathia e profunda admiração em que o Ceará em peso tem a sua gloriosa filha.

1.4 Artistas beneméritos e artistas moralistas

Embora essa sucessão de artigos, de homenagens e a subvenção pública assinalem o lugar social do artista como representante da coletividade cearense, havia ainda outros modos de angariar esse tipo de reconhecimento. Em artigo intitulado *Santa Casa de Misericórdia (Ceará Illustrado, nº. 51, de 28/06/1925)*, a Companhia Dramática Maria Castro assumiu o papel de produtor cultural beneficente ao realizar espetáculo em favor daquele estabelecimento.

SANTA CASA DE MISERICORDIA

A Companhia Dramática Maria Castro realizará, na próxima terça-feira, um espectáculo em favor da Santa Casa de Misericórdia desta capital. Diante das aperturas em que sempre vive esse benemérito estabelecimento de caridade, louvamos o gesto da empresa theatral que nos visita, derivando alguns de seus lucros para esse instituto de piedade, tão mal amparado pelos poderes competentes.

Além da Companhia Maria Castro, outros artistas projetaram-se socialmente, atraindo a simpatia do público, mediante o mesmo tipo de recurso. É o caso do concerto oferecido pelas irmãs Normando, ato benemérito registrado pela *Ceará Illustrado* (ano II, nº. 54, 19/07/1925) em artigo entremeadado pelo retrato oval de cada uma das três irmãs.

Num louvavel e espontaneo gesto de caridade, as senhoritas Normando levaram a effeito o seu annunciado concerto em beneficio da construção de nosso leprosario.

Quarta-feira ultima, 15 do corrente, o Theatro José de Alencar comportava o que há de

selecto na elite cearense, que vinha assim, ao encontro das esforçadas musicistas patricias.

Melles. Esmeralda e Maria Normando, repectivamente, no violino e ao piano, interpretaram com muito sentimento Pablo de Sarazate, Franz, Dodla, Schumam, Gounod, Chopin e Lizst.

Os acompanhamentos foram feitos com precisão e habilidade pela prendada senhorinha Saphyra.

Melle. Maria cantou ainda trechos escolhidos de J. Donizette e Arthur Napoleão; infelímente para a eximia virtuose o instrumento que lhe arranjaram para tocar, poderia ser tudo, menos piano, pois, disso não tinha som nem configuração.

O concerto agradou geralmente e o Ceará Illustrado envia ás gentis artistas patricias seus applausos pela feliz lembrança que tiveram, concorrendo generosamente com o seu obulo, para que seja melhorada a situação de um punhado de infelizes desherdados da sorte.

A imperiosa necessidade da construção de um leprosário público já aparecia na *Ceará Illustrado* há alguns meses, sob um clima de terror que enfatizava a gravidade daquilo que era então considerado, por esse periódico, como uma questão de saúde pública. Na edição nº. 42, de 27/04/1925, uma nota assinalou a dimensão do problema.

A LEPROA continúa, entre nós, avançando, assustadoramente.

Em um dia da semana passada – em um dia só! – tres novos casos foram diagnosticados no dispensário.

Cumpre á população, tomar o maior cuidado consigo mesma.

Acautele-se, cada um, por si mesmo, porque os leprosos – quase 200 – vivem no meio de todos nós, em perigosa mistura.

O leprosario, esse fica para depois das obras sumptuarias, para depois da Avenida 7 de setembro, por exemplo.

O exemplo citado soa como provocação política, de vez que a reforma da Praça do Ferreira que instalaria o jardim 7 de setembro na administração de José Moreira da Rocha (1924/1928), há muito se arrastava. Assim, a edição nº. 46 do mês seguinte (24/05/1925), trazia matéria sobre a inauguração da chamada *Avenida 7 de Setembro* sob *música de pancadaria, foguetão e discurso de autoridades*.

No contexto do apoio fornecido por artistas a Santa Casa de Misericórdia e à construção do

leprosário local, a participação de fotógrafos-artistas nos concursos organizados pela *Ceará Ilustrado* pode parecer um objeto de menor proporção. Porém, era considerável o espaço ocupado, em várias das edições desse *magazine*, pela divulgação do concurso, balanço permanente da votação, denúncia, apuração e esclarecimento do caso, e por fim, divulgação dos resultados.³⁹

Dentre os fotógrafos-artistas que aparecem de modo recorrente nas páginas da *Ceará Ilustrado*, no ano de 1925, encontrava-se J. Ribeiro. Senhor de um *lápiz privilegiado*, ele retratava as senhorinhas que por vezes ilustravam a capa das revistas locais. Em uma demonstração de *larga generosidade*, como é próprio do *espírito dos artistas mais sensíveis*, J. Ribeiro contribuiu com um dos concursos realizados pela *Ceará Ilustrado*. Mobilizando uma larga faixa do público deste *magazine*, o concurso de *melhor pianista cearense* foi bastante concorrido, convertendo esse periódico em palco de troca de correspondências entre leitores. Acerca da participação de J. Ribeiro nesse concurso publicou-se a seguinte nota (*Ceará Ilustrado*, ano II, n.º. 39, 05/04/1925)

CONCURSO DE PIANISTA

Prevenimos aos nossos leitores que o nosso particular amigo, o inimitável artista patricio dr. J. Ribeiro com uma deliberação de larga generosidade, veio, espontaneamente, á nossa redacção e com o intuito de abrilhantar o nosso concurso de pianistas, declarar-nos que a vencedora do alludido certamen terá direito a uma das bellissimas ampliações devidas ao seu lapis de privilegiado.

Publicando essa resolução do dr. J. Ribeiro - o artista que o Ceará e o Brasil inteiro tanto admiram - rendemos, de publico, uma sincera homenagem ao digno cearense que, nunca vacillou em ligar o seu nome e a sua Arte, a todos os commettimentos dignos de estímulo e de cooperação.

A ação benemérita desses artistas achava-se carregada de cunho moral. Nesse sentido, Maria Castro, as irmãs Normando e J. Ribeiro não só eram destaque na imprensa por reunirem pessoal e profissionalmente atributos capazes de os converterem em 'representantes do Ceará', mas também tornaram-se publicamente exemplos de um modo de agir o qual balizaria, potencial ou efetivamente, a vida da coletividade que representavam.

Essa dimensão de orientação para a ação emerge de modo mais explícito como *conduta exemplar*, porque moralizante, em um artigo intitulado *Reflexões de Fátima Mires*. Tal artigo versava sobre sua vida de artista, sua aversão à maquiagem feminina e ao uso de saias curtas. O

³⁹ Ver o caso da senhora Yayá Meton que, sendo natural de Minas Gerais, foi denunciada ao participar do concurso de melhor pianista cearense, organizado pela *Ceará Ilustrado*. Feita a denúncia de forma velada através desse jornal, a senhora Yayá Meton procurou 'espontaneamente' a redação desse periódico para solicitar a retirada de seu nome da lista de participantes do concurso.

Jornal do Commercio (Recife/Pe, de 06/09/25), periódico que realizou originalmente a entrevista reeditada pela *Ceará Illustrado* (nº. 63, 20/09/1925), assim referia-se a Fátima Mires:

Artista transformista, confundida com homem, casa-se com um italiano e com uma filha, despede-se dos palcos.

... no Ceará, em todo o Norte, Fátima deixou uma avalanche de admirações. Houve mesmo almas que palpitarão de amor ao vel-a, no palco, em surprehendentess encarnações, ou, nas salas festivas, semeando a alegria e a graça.

Mas, talvez porque nos olhos da artista nunca a chamma do amor correspondesse a tantos suspiros, - começou a correr o boato de que ella era... homem. Das conversas, a noticia passou para a imprensa, e havia mesmo quem garantisse a sua veracidade...

Eil-a, porém, que embarca para a Itália e, algum tempo depois, chegam os communicados de seu noivado com um cavalheiro.

Não havia duvida, Fatima era mulher.

E nunca mais se ouviu falar della.

Nunca mais, até cerca de dois mezes atrás, quando os cartazes nas cidades do Sul annunciaram a sua volta ao palco, para uma 'tounée', de recordação e despedida ao mesmo tempo...

- ... Nada mais de palco. Somente a grande paixão que eu tenho pela scena fez-me ainda uma vez voltar á luz das gambiarras. No retiro feliz em que vivo na Italia, uma força começou a... seduzir-me a fim de que, uma vez pelo menos, eu voltasse a ser aquella que se exhibia encantada ante auditorios immensos... Mas... eu já não sou a mesma, aquella que tinha apenas deante de si a gloria intima de ser artista, o deslumbramento de ser querida pelo publico...

Nesta entrevista, Fatima Miris revelou-se não apenas mulher, mas *esposa e mãe dedicada*, contrária a modismos que assumiam ares de *requisitos da civilização moderna*.

O mundo está doido. Eis a impressão que eu tenho quando vejo certos exageros da actualidade. A pintura que as mulheres usam, por exemplo. Haverá coisa mais horrivel? Tintas, tintas, pós, acidos, tinturas, um pavor. Quando vejo uma dessas criaturas, penso ás vezes que não é humana. E si eu fôsse rapaz, exigiria, antes de pedir uma dellas em casamento, que tomasse um banho a fim de eu conhecer-lhe as feições...

Eu não daria (o 'rouge' a minha filha). Deixal-a-ia chorar á vontade. (Aliás) a minha

não pedirá, pois, primeiro que tudo, não me verá com os lábios sangrando em corações vermelhos que mais parecem chagas.

E a saia curta! que excesso, para não dizer, que avareza! Já a altura do joelho não serve; é preciso subil-a mais e muito mais!

Ora, por certo, que os moços acham tudo isso magnífico para divertir-se. Mas, no dia que têm de escolher uma esposa, não vão buscal-a entre as que assim sobrepujam os limites do bom senso e da dignidade.

E a quem cabe a culpa de todo esse descabro? Aos pais, sobretudo. Aos maridos, em muitos casos, pois, fechando os olhos a esses e outros exaggeros, acabam sem poder collocar os chapéus...

1.5 Artistas que fazem publicidade

A dimensão prescritiva do discurso de Fátima Miris, publicizado pela imprensa, toma outra forma na figura de artistas que faziam publicidade. Estes exortavam explicitamente o público a gir desta ou daquela maneira, a usar este ou aquele produto.

É evidente que os artigos publicados na década de 20, na *Ceará Illustrado*, eram largamente entremeados pelos mais variados tipos de *reclames*, anunciando produtos de circulação no comércio local.

"Synorol" era então a marca de um creme dental cuja publicidade calcava-se sobre a confiança no poder de sedução de artistas. O reconhecimento social de que eles eram objeto deveria ser o bastante para capitanear as fantasias da clientela potencial do citado produto. Em mais de um artigo foi possível perceber o investimento nesta possível associação, mediante citação nominal de artistas (sobretudo de teatro), chamados a mediar o comércio e consumo de dentifrícios e outros produtos. Nesse sentido, o artigo abaixo (ano II, nº. 39, 05/04/1925) é revelador.

AS ARTISTAS MAIS BELLAS

Toda mulher bella tem grande cuidado com a conservação dos seus dentes, só usando uma pasta de inteira confiança scientifica e por esta razão as eminentes artistas Abigail Maia, Esranza Íris, Lais Areda, Otilia Amorim, Leda Vieira, Millowitchs e tantas outras que possuem lindos dentes, só usam pela manhã e a noite o dentifricio Synorol, por ser a melhor pasta para limpar e alvejar e conservar os dentes, e de delicioso paladar como nenhuma outra. Experimentem!



A este *reclame*, seguiu-se um outro (ano II, nº. 66, 11/10/1925), desta feita ocupando meia página na *Ceará Illustrado* e tendo como recursos a foto e o testemunho assinado de Alda Garrido, atriz de teatro cuja companhia em breve estrearia no palco do principal teatro da cidade - o Teatro José de Alencar.

LINDOS DENTES SÓ COM 'SYNOROL'

VALIOSO AUTOGRAPHO DE ALDA GARRIDO

ALDA GARRIDO, que é incontestavelmente no seu gênero de theatro a maior 'estrella' da scena luso-brasileira, alliando a sua graça natural, bondade, talento e gentileza inexcêdíveis, usando o 'SYNOROL' (a mais scientifica e perfeita das pastas dentifricias) escreve: - O SYNOROL É O ÚNICO PREPARADO QUE NÃO PRECISA RECLAME.

E bem razão tem a notável artista, pois o 'SYNOROL', sendo formula do prof. DR. FREDERICO EYER, e preparado no 'INSTITUTO FREUDER' dispensa qualquer reclame, pois todas as pessoas que tem cuidados com os seus dentes dão sempre preferência ao 'SYNOROL' pela inteira confiança que este preparado inspira.

O 'SYNOROL' acha-se á venda em todas as pharmacias e perfumarias.

Experimentem!

A introdução de desenhos que reproduzem a figura humana, de floreios, fotos e outros recursos visuais em materiais publicitários, é um fator digno de nota no campo da comunicação visual. De fato, esta publicidade acha-se organizada de forma a tornar claro ao leitor a completa

adesão da artista ao produto. Ela dá a conhecer o rosto que utiliza Synorol, acrescentando a este, o peso do testemunho manuscrito no canto inferior direito do retrato, o qual, repetindo parte do texto impresso ao lado da foto, pretende eliminar quaisquer dúvidas quanto à aprovação da atriz em relação ao referido texto, bem como, a duplicar o efeito daquelas palavras.

O rosto que a artista "emprestou" a esse *reclame*, afinando os elementos dos quais a publicidade dispunha para a comunicação direta com "seus" públicos, integrava uma dupla construção: por um lado, erigia *Synorol* como "produto ideal" para o consumo de todos aqueles que, à semelhança de *Alda Garrido*, eram ou desejavam ser identificados por sua *graça natural, bondade, talento e gentileza inexcelíveis*; e por outro, sendo o rosto a marca indissociável da personalidade mesma de todo indivíduo no mundo ocidental, a veiculação pública deste convertia-o em emblema de um percurso artístico, o qual reforçava a própria estrutura do campo artístico, ao colocar em pauta o lugar social ocupado por essa atriz como referência a comportamentos e qualidades socialmente desejáveis.

Assim, além da afirmação do *status* de referência social dos artistas, e dessa atriz em particular, o que está em jogo é o fato de que a fotografia consistia na estampa de um semblante cuja finalidade subliminar era a de diferenciação e afirmação do artista, como alguém que, fazendo arte (não importa em que domínio artístico), não se confunde com a aparência e a expressão das pessoas "comuns".

Para tanto, *Alda Garrido* sustentava o olhar do leitor/admirador, fixando-o firme e diretamente. Seu penteado único, volumoso, rebelde, indomável, parecia querer revelar um espírito que a diferenciava radicalmente da "*brandura e delicadeza*" presente nos inumeráveis *clichés* das senhorinhas, publicados até então na *Ceará Ilustrado*, os quais, com seus impecáveis cabelos *a la garçonne*, representavam "*a fina flor da sociedade cearense*".

Um último elemento requer atenção: a frase manuscrita pela atriz em sua foto contém a letra da artista, seu próprio gesto, sua presença e, sobretudo, sua assinatura. Esta evoca o longo percurso histórico que conduziu a valorização da assinatura do artista (e particularmente do pintor), como afirmação da vinculação indissociável entre artista e obra. O efeito indicado por este recurso é o da aproximação entre artista e leitor, o qual talvez se sentisse presenciando um testemunho pessoal e "verdadeiro" do artista que lhe confiava sua preferência.

A frase "*Synorol é o único preparado que não precisa reclame*", "dita e repetida" – manuscrita sobre a foto e repetida no corpo do texto (em letras maiúsculas) – ecoa nas várias dimensões semânticas do anúncio como uma contradição de base, visto que a negação da validade do *reclame* para esse produto encontra-se no contexto de um *reclame*.

Em uma nota, a *Ceará Ilustrado* dá seqüência ao apoio e destaque dedicados a companhia

teatral de *Alda Garrido*, destacando a preferência do público cearense pelo teatro de revista.

COMPANHIA ALDA GARRIDO

Vinda do Norte do paiz, estreará hoje no José de Alencar, a companhia de revistas de que é estrella a atriz Alda Garrido.

O gênero é o que mais attrahe o nosso publico, sendo natural o sucesso de (sic) da temporada no JOSÉ DE ALENCAR.

Ocorre que, diferentemente da festejada produção de *Maria Castro*, a de *Alda Garrido* não foi bem recebida pelo público cultivado (sobretudo a imprensa) de Fortaleza. Foi nas páginas desse mesmo *magazine* que, em edição posterior (ano II, nº. 68, 25/10/1925), encontra-se um artigo que analisava o espetáculo apresentado ("*de fazer corar as pedras!*"), desaconselhando-o ao público em geral.

COMPANHIA ALDA GARRIDO

Conforme anunciamos em nossa anterior edição, vem, ha dias, trabalhando no 'Theatro José de Alencar' a Companhia Alda Garrido.

Este semanário, que tem sempre estado á frente dos interesses das empresas theatraes que nos vizitam e que, recentemente, tomou sob seu esforçado patrocínio a Companhia de nossa festejada conterrânea, a actriz Maria Castro, pleiteando e por fim alcançando, dos poderes públicos, favores de subvenção e apoio moral para a sua temporada, este semanário, dizemos, vê-se na contingência de negar seu applauso á Companhia, ora encarregada de demolir as tradições, senão de severidade, pelo menos de moderação daquela casa.

Dispondo de um repertorio constituído, todo elle, por peças muito abaixo da critica, a Companhia Alda Garrido devia soffrer, não os rigores das chronicas theatraes, mas de suas congêneres policiaes.

Aliás, extranhamos, razoavelmente como se explica, no caso, a actuação dos funcionarios da censura official, permitindo que passe, sem o menor reparo, as peças de franca licenciosidade, que são as glorias do conjuncto do 'José de Alencar'.

Para que se tenha uma idéa do que a Companhia está proporcionando aos seus frequentadores, basta citarmos a collecta intitulada 'A Costureirinha da rua 7'.

Esse entremez decorre todo elle, do primeiro ao ultimo acto, no interior da casa de uma prostituta disfarçada em dona de atelier de costuras.

Como empregados desse 'atelier', figuram um degenerado, uma rapariga de má

reputação e uma creada de ostensiva perdição.

Os demaes comparsas afinam pelo mesmo diapasão – um proxeneta, uma velha que mercadeja a própria filha e um pornographico serventúario da Light.

A linguagem da peça é toda vasada em gíria de bordel e as scenas são de tal forma despudôradas que attingem ao inacreditável: por duas vezes, um dos personagens levanta as saias de uma actriz e esfrega-lhe o rosto nas pernas inteiramente descobertas.

Por ultimo, fingindo enganar-se, em vez de pegar na perna da actriz, que as mantinha abertas e para o ar, segura a perna do degenerado invertido, e beija-lhe as ceroulas!

O que ahi vae é de fazer corar as pedras: é, porém, exactamente, o que as familias viram no Theatro 'José de Alencar'.

Theatro dessa bitola, pode ser tudo: menos Theatro...

O repúdio veiculado pela imprensa escrita ao trabalho de *Alda Garrido* fez com que, nos números seguintes desse *magazine*, os patrocinadores que investiram na associação da ação do creme dental *Synorol* ao nome da artista, suprimissem qualquer alusão posterior a ela.

Se o nome (e o rosto) de *Alda Garrido* foram rapidamente apagados dos periódicos locais, isto não impediu que se perpetuasse a integração de artistas à estrutura mercadológica da sociedade capitalista.

Porém, essa mudanização da figura do artista, integrado a relações do capital em expansão, via publicidade, não exclui outros tipos de projeção social, tais como, a do artista benemérito ou do representante do Ceará. Ao contrário, essas projeções aparecem às vezes de forma concomitante, caracterizado o artista quer como santo, herói e/ou mártir, sofredor e/ou boêmio.

Essa densificação sócio-histórica da figura do artista incita o público a buscar informações acerca da vida, trajetória profissional, formação e estilo, elementos estes que passam a integrar a apropriação cultivada de obras que são fruto de uma individualidade irrepetível.

A singularização da experiência estética afirma-se, como vimos, a partir da articulação entre duas dimensões: a densificação sócio-histórica da figura do artista e densificação semântica da obra. Tendo percorrido as vias pelas quais se instaura a primeira, é à explicitação dos modos pelos quais se efetiva a densificação da pintura moderna, concebida e apreendida pelo olhar cultivado, sobretudo como forma, que esse estudo se volta a seguir.

CAPÍTULO II

POR UMA FENOMENOLOGIA SOCIAL DA PINTURA MODERNA: da paisagem que representa àquela que significa

“O público virtual dos museus não tem limites precisos, nem espaciais, nem temporais; aliás, teoricamente, um museu pode recrutar seus visitantes na escala do universo.” (Bourdieu, 2003: 30)

No âmbito dos estudos sobre apropriação de bens culturais, a imprecisão do termo 'público' representa um dos obstáculos que este trabalho tenta superar. Nesse sentido, a análise que Chartier (1993) faz acerca das distinções que esse conceito assume a partir de duas tradições: francesa e norte-americana é bastante elucidativa.

Em francês “*public*” designa ao mesmo tempo “um conjunto de pessoas físicas que assistem juntas a qualquer coisa, e um conceito abstrato: a autoridade, o julgamento do público. Os colegas americanos têm a vantagem de poder distinguir *audience* (o público de teatro ou as pessoas que freqüentam Salões) e *public* (uma entidade abstrata, constituída por aqueles que produzem discursos críticos).” Porém “como a *audience* torna-se *public*? Essa passagem se opera via estratégias retóricas que operam por meio de toda uma série de textos e de objetos impressos que materializam esses textos.” (Chartier, 1933: 32)

Nesse contexto, trata-se então de precisar o máximo possível o recorte que particulariza os públicos de pintura que são objeto dessa reflexão, especificando mais ainda a que público cultivado esse estudo se refere - ou seja, aquele que lê textos, vê exposições, descreve e publica sua experiência estética em periódicos locais.

Definido por ser portador de um *capital simbólico* que lhe favorece o domínio de recursos discursivos empregados na expressão escrita da experiência estética, o público cultivado de que trata esse estudo não coincide necessariamente com a elite econômica local.

Esse tipo de atributo especificamente artístico é ressaltado por Bourdieu (2003), quando ele analisa a freqüência dos públicos europeus a museus de arte. Neste universo de análise, encontra-se o que o autor chamou uma *disposição autenticamente culta*. Essa *ínfima minoria de homens cultos* não apresenta somente um alto grau de escolaridade, mas também prefere a visita solitária ao museu, é portador de um juízo de gosto pessoal e recusa, portanto, subsídios institucionalizados e

coletivos destinados a dar suporte à interpretação de obras.

È, porém somente à custa da superação da cultura escolar em direção a uma *cultura livre* que “a cultura objetiva e objetivada tornou-se, no termo de um longo e lento processo de interiorização, cultura no sentido subjetivo.” (Bourdieu, 2003: 97)

Muito geralmente e, mesmo neste caso, o termo "público" poderia ser utilizado como globalmente oposto à artista. Mas o que ocorre se considerarmos, como um dos elementos integrantes desse público cultivado, o próprio artista? O pintor é, certamente, o primeiro apreciador de sua própria criação, mas pode converter-se também, por vezes, em público da obra de seus pares (colegas e concorrentes).

É preciso lembrar que, na década de 20, o pintor Gérson Faria assumiu o papel do crítico de arte. Além de manter uma colaboração constante na revista *Verdes Mares*, publicando semanalmente reflexões ligadas à arte, foi a ele que coube primeiramente saudar os esforços criativos do pintor Vicente Leite, em artigo na *Ceará Illustrado* intitulado *Bellas Artes*. Este artigo assinado, fez lembrar ao público-leitor a existência do pintor que, estando fora do Ceará, veio a Fortaleza realizar exposição em 1924, bem como, antecedeu e preparou esse mesmo público para a abertura da mostra de Leite e Rangel na Fortaleza de 1925.

O domínio de recursos discursivos de que dispunha o pintor Gérson Faria, no entanto, não era necessariamente extensivo aos demais pintores cearenses que, a exemplo de Faria, desempenharam o papel de público da obra de seus contemporâneos.

Outro momento em que artistas locais converteram-se em público de seus colegas e/ou oponentes encontra-se na década de 40. Nesse período em que não havia escolas de arte para balizar a produção quase sempre autodidata dos pintores, era o aprendizado coletivo que tinha lugar. Assim, a produção realizada em campo pelos pintores da SCAP era inicialmente socializada e criticada pelo conjunto de pintores que compunham aquela entidade, só sendo levada a público após passar pelo crivo do grupo.

Se Gérson Faria era, nos anos 20, o artista e crítico autodidata, Vicente Leite representava a formação acadêmica regular, propiciada pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. No caso específico deste tipo de aprendizagem, o pintor convertia-se, de modo mais sistemático, em público das obras de outros artistas. Era então corrente no domínio da arte figurativa a orientação de que o contato direto, o estudo detalhado e a realização da cópia de obras dos mestres compunham o conjunto de procedimentos que tradicionalmente estruturavam a aprendizagem formal do desenho e da pintura.

No contexto europeu, a frequência dos pintores-aprendizes a galerias e museus de arte resultava em uma apropriação dos temas e soluções formais manifestos pelos mestres no percurso

de depuração estilístico materializado em suas pinturas, esculturas e desenhos. Essa apropriação assumia a forma física do registro visual, mediante a produção de obras que tinham como ponto de partida a composição original criada pelos mestres. Assim, surgiam desse estudo cópias que buscavam 'reeditar' o efeito das composições originais.

Nesse sentido, a partir do fim do século XVIII, o Louvre, sendo, como todo museu, um lugar de exposição por excelência, converteu-se na "grande escola" para pintores de todo o mundo, os quais afluíam a Paris. Ao possibilitar a socialização e intensificação do impacto visual vivenciado pelos artistas no contato direto com a densidade semântica própria a toda elaboração formal pintoresca, esse Museu incorporou a cópia-didática como ferramenta de elaboração de um saber-fazer específico que reforçava valores próprios ao campo artístico, mediante um diálogo que se tornou mais e mais formal, histórico e auto-referencial.

É preciso considerar por quais vias deu-se esse processo de formalização, pois é o caráter histórico, auto-referencial da pintura moderna que a recobre, no âmbito das obras, de uma densificação semântica difícil de penetrar.

... Uma obra de arte... nasce de uma rede complexa de influências, a maioria das quais se desenvolve ao nível específico da obra ou sistema de que faz parte; o mundo interior de um poeta é influenciado e formado pela tradição estilística dos poetas que o precederam, tanto e talvez mais do que pelas ocasiões históricas em que se inspira sua ideologia; e através das influências estilísticas ele assimilou, sob a espécie de modo de formar, um modo de ver o mundo. (Eco, 2000:34/35)

A precariedade do verbo em 'traduzir' (sob forma leiga ou erudita) o modo de formar que emerge dessa teia de influências, modernamente passou a conformar a experiência (eminentemente visual) de apropriação de pinturas. Assim, o progressivo distanciamento entre o verbo e a imagem que abandonou sua condição narrativa ou alegórica, dominante na pintura medieval e mesmo no naturalismo moderno, parece ter sido elemento fundamental no processo de instauração do *habitus* silencioso do público de pintura.

É mediante a análise sociológica de uma forma de apropriação bem particular que, ao distanciar-se do verbo realiza-se somente entre pintores, que esse estudo busca, neste momento, evidenciar tal processo. Uma situação de homologia total entre a imagem e a expressão da experiência estética de apropriação dessa imagem pode ser encontrada em uma prática corrente entre pintores – a *apropriação-criação*.

Embora esse conceito abrigue o risco de uma redundância, é ele que se aproxima mais do lugar-limite que esse tipo de apropriação parece ocupar junto a fenômenos de recepção.

Lembremos que para Roger Chartier, 'apropriação' corresponde ao *núcleo criativo* presente, potencial ou efetivamente, em todo processo de recepção de bens culturais. Nesse contexto, a apropriação de pintura por pintores parece constituir-se como exacerbação desse potencial criativo contido na apreciação leiga ou erudita.

De todo modo, esta formulação estabelece a exata medida das relações de continuidade e distanciamento que marcam esses dois conceitos – toda apropriação encontra-se no âmbito da recepção de bens culturais, mas nem toda recepção realiza-se como apropriação.

Embora bastante recorrente entre artistas, a apropriação-criação permaneceu para a história da arte como um conhecimento de importância secundária. Tratada como equivalente da cópia ou dita versão, a apropriação-criação tem instrumentalizado tão somente a atribuição histórica de 'ascendências' estilísticas, enquanto que para a sociologia da arte, sequer se constituiu como matéria digna de estudo.

É importante enfatizar ainda que, a *apropriação-criação* é um procedimento artístico que ultrapassa o processo de aprendizagem do desenho e da pintura acadêmica pela prática contínua de esboços de detalhes (soluções formais) ou da cópia de obras dos mestres, expostas em grandes museus.

De fato, o elemento diferencial entre a cópia e este tipo de apropriação é que, se ambas consistem na elaboração de uma imagem a partir do contato direto com uma obra original, mediante uma espécie de "diálogo visual", a apropriação-criação é configurada por um estilo artístico já consolidado, mediante a criação de uma composição singular.

Dito de outro modo: se ambas, cópia e apropriação-criação, servem à incorporação do modo de fazer de um artista que é considerado como referência e são fruto de uma ascendência pictórica que pode ser nominalmente identificada, essas práticas não se equivalem. Podemos pensar em termos de oposição que evidencie essa dissimetria – reprodução/invenção; matriz estilística em formação/ estilo consolidado; “diálogo” interno com problemas de forma-conteúdo representados pela obra original / “diálogo” que transcende o universo da obra a partir de um ponto de vista estilístico que coloque os problemas de forma-conteúdo em outro patamar ou a eles forneça respostas inventivas cuja base já não é mais a do estilo da obra original.

Embora esse tipo particular de apropriação possa ter ocorrido de forma difusa ao longo da história da arte ocidental, somente modernamente essa prática artística ganhou sistematicidade, transformando-se em técnica consciente, a exemplo de trabalhos de Pablo Picasso (1881-1973), Édouard Manet (1832-1883) e Vincent Van Gogh (1853-1890) entre outros.

Entre as últimas obras de Picasso, no período que vai de 1951 a 1973, estão uma série de trabalhos que dialogam com mestres da história da pintura, bem como 'citações' de suas próprias

obras. Esse tipo de referência, que converte um detalhe em uma obra ou o contrário, encontra-se, porém disperso ao longo de seu percurso artístico. É o caso da tela *Les Femmes d'Alger* (1907).

Picasso imitou o nu, no quadro de Jean Dominique Ingres 'O Banho Turco', que cruza os braços atrás da cabeça, tela em que são homenageadas as doces curvas das arredondadas formas femininas... Picasso aproveitou o motivo deste esboço para a mulher no centro do quadro. O contraste em relação ao Banho, de Ingres, fumegando de sensualidade e erotismo, não poderia ser maior. (Walther, 2000: 37)

Obedecendo à composição original como um todo, em 1951, Picasso pintou *Massacre na Coreia*...



Massacre na Coreia, 1951
Óleo sobre contraplacado, 109,5 × 209,5 cm
Paris, Musée Picasso



...em uma clara referência a obra *O Trés de Maio*, de Francisco Goya (1808)...

... a qual já havia sido motivo para a pintura de Manet, realizada em 1867, intitulada *A Execução de Maximiano*.



Em 1954, Picasso elaborou ainda a série *Mulheres de Argel*, inspirada na obra-prima de Eugène Delacroix. Em 1957, fez estudos e versões de *As meninas* de Velasquez, abordando a obra como um todo ou apenas um pormenor. E ainda muitas variações do *Almoço sobre a Relva*, de Manet, na década de 60. Em todas estas produções, Picasso transpôs formas, alterando as composições originais, submetendo-as ao seu próprio *modo de formar*.

Aliás, um exemplo rico em variações consiste na filiação e desdobramentos de dois trabalhos de Édouard Manet: *Almoço sobre a relva* – 1863; e *Olympia* – 1865. Concebidos a partir da apropriação de obras anteriores, estas telas subsidiaram várias reformulações posteriores.



Quando a apropriação-criação dá-se a partir da percepção da pintura como coexistência de várias obras numa só, o pintor concentra-se no potencial expressivo, nos problemas formais e/ou técnicos representados por um dado momento da obra e abandona o plano geral da composição original, dele extraindo uma nova tela. É o que ocorre no processo de criação de *Almoço sobre a relva*.



Se o *Concerto Campestre* de Giorgione, tela feita por volta de 1510, inspirou a elaboração do *Julgamento de Páris* (1514-18), do italiano Marcantonio Raimondi (1480-1527), este último subsidiou, por sua vez, a polêmica versão de Manet, de 1863. Assim, a nudez presente naquelas imagens clássicas, ressurgiu mediante recorte que valorizava o momento da composição original em que três deuses conversavam às margens de um rio.

De todo modo, o *Almoço sobre a relva* de Manet provocou ainda uma outra composição de Claude Monet, em 1865, sem esquecermos as várias 'interpretações' feitas por Picasso, na década de 1960.

Se o estilo das imagens criadas por Manet e Picasso é extremamente diverso, a composição ou plano pictórico permanecem praticamente os mesmos. Porém, se a produção pictórica moderna passou a ser concebida como fruto de uma singularidade irrepetível (a do artista criador), o que levou artistas como Picasso e Manet a criarem obras plásticas a partir de imagens já formuladas por outros artistas, contradizendo uma suposta estética da raridade?

Antes de mais nada, parece haver nesse procedimento a afirmação do primado da forma sobre a função. Desse modo, é evidente que os princípios estilísticos constituem-se não só como elemento definidor do valor da obra, mas também de *tomadas de posição* que dinamizam a vida do campo artístico. Ora, é a questão estilística que se encontra no cerne das apropriações particulares acima descritas.

Assim, esse fenômeno manifesta uma das vias pelas quais os artistas modernos incorporam o domínio prático das aquisições específicas que estão inscritas nas obras passadas e registradas, codificadas, canonizadas por todo um corpo de profissionais da conservação e da celebração, historiadores da arte e da literatura, exegetas, analistas, críticos, que converteram esse saber em elemento de entrada no campo de produção. (Bourdieu, 2006: 335)

Desse modo, acha-se evidenciado o sentido cumulativo da história da arte ao qual fiz referência no início desse capítulo. Esta acumulação de imagens via apropriação-criação se encontra paradoxalmente ligada à criação original e à autonomização do campo artístico; tanto quanto à apropriação cultivada. Esta tem como base o valor atribuído pelo *olhar puro* o qual se vincula cada vez mais fortemente à história do campo, embora esse valor pareça des-historicizado pela interpretação engendrada pela estética formalista. (Bourdieu, 1996)

Segundo Bourdieu (1996: 336), nas interpretações formalistas acha-se esquecido o processo histórico no decorrer do qual se instituíram as condições sociais da liberdade com relação às determinações externas, ou seja, o campo de produção relativamente autônomo e a estética pura que ele torna possível.

À análise sociológica cabe levar em conta a leitura interna, atenta a propriedades formais das obras, na medida em que esta se vincula à história social do campo artístico, instância mediadora da ligação entre a lógica que preside a criação/apropriação das obras de arte e um contexto social mais amplo.

Nesse contexto de análise, as ênfases formais que marcam os diferentes estilos, em sua dimensão coletiva e individual, representam valores sociais que servirão como *padrão referencial básico* para a atribuição de sentido ao fazer artístico individual.

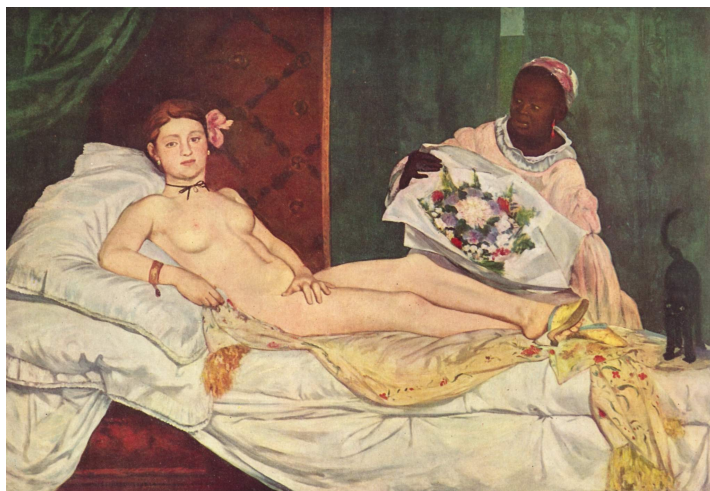
Desse modo, ao dar forma ao *Almoço sobre a relva*, em 1863, Manet vivia a euforia impressionista com os pés ainda instalados em solo realista. Naquele ambiente, travou diálogo com as formas clássicas à medida que construiu sua visão de mundo mediante a formalização desta, via estilo individual. É, portanto, partindo de um estilo realista, permeado pelo clássico, que Manet negou os valores que davam sustentação ao realismo 'convencional' e aderiu à atmosfera impressionista.

Já a versão de Picasso do *Almoço...* evidencia o percurso de construção formal e pessoal do artista. Picasso já havia então passado pela exploração da estética e temática clássicas, por momentos existenciais que se traduzem em figuras sombrias ou exuberantes, pela desconstrução e relativização do mundo a partir do cubismo analítico e sintético. Assim, essa forma revela o que a consciência sabe que existe (a mulher nua ergue o braço expondo a axila e os seios de frente), bem como deforma o corpo de tal modo que leva o apreciador a perceber a figura sob diversos ângulos

(enquanto a perna direita encontra-se numa disposição lateral, o sexo feminino mostra-se numa perspectiva frontal inesperada). A composição toda parece ter sido realizada com extrema velocidade, com traços vigorosos e sem nenhuma preocupação com a semelhança.

Por fim, a famosa obra de Manet, *Olympia* (1863), baseia-se sobre a lógica compositiva da *Vênus de Urbino*, de Ticiano.

Enquanto esta exhibe formas arredondadas de uma figura feminina ideal e distante, com tranqüila sensualidade...



...a *Olympia* de Manet teve uma prostituta conhecida (e reconhecível) como sua modelo. Diferentemente da *Vênus*, largada confortavelmente sobre um sofá, *Olympia*, apesar da evidente maciez dos travesseiros, está tensa e alerta, fixando firmemente o sujeito que a observa.

Sua tensão parece mesmo contagiar o gato preto eriçado que se posta aos seus pés, assinalando a presença de um olhar que recai sobre o dela. O incômodo que o observador causa é mais evidente se visualizarmos o sono tranqüilo do cachorro que dormia, na composição original, junto a *Vênus*.

Aproximadamente em 1872-73, esse trabalho ganhou a atenção de Cézanne sob a forma de *Uma Moderna Olympia*. Marcada pelo “primitivo modo delirante de pintar” de Cézanne

“o quadro parodiava o frio original de Manet tanto em conteúdo como em

tratamento: em vez de carregar um buquê, a criada negra está despindo Olympia com um floreio teatral; a própria Olympia tornou-se rosa e grande, até o ponto da vulgaridade; e o invisível visitante no limiar da porta do quarto no quadro de Manet – isto é, você ou eu – se materializou num tronco e calvo homem da cidade, com uma semelhança suspeita com Paul Cézanne, à vontade numa espécie de sofá, apreciando o despimento. (1987: 45)

De modo semelhante, no asilo de Saint-Rémy, onde havia sido internado no início de 1889, Vincent Van Gogh embarcou em um exercício pouco comum de apropriação de pintura. Ele produziu então uma série de obras coloridas a partir de uma coleção de reproduções em preto e branco de trabalhos de artistas os quais ele admitia como seus grandes modelos: Rembrandt, Jean-François Millet, Eugène Delacroix e outros.

Durante sua permanência em Paris (1886-1888), ele já havia pintado cópias de gravuras japonesas, mas isto era diferente, pois aquela atividade compunha de fato seu aprendizado. No momento em que se encontrava no asilo de Saint-Rémy, as gravuras que ele havia colecionado a partir de obras de grandes mestres serviam-lhe de inspiração para a pintura. Desse modo, o desafio que ele se impôs era o de *traduzir impressões em branco e preto para outra linguagem – aquela da cor*.

A originalidade de tal produção residia não somente em sua habilidade de improvisar com a cor, mas também no fato de que este improviso era feito, não diretamente a partir da obra de um mestre da pintura, mas de sua lembrança do emprego da cor na obra original. Como um músico que interpreta o trabalho de um compositor, Van Gogh manifestava *lembranças de pinturas que já havia apreciado. É 'a lembrança, esta vaga consonância de cores que harmonizo no espírito, e não de fato – que emerge como minha interpretação'*.⁴⁰

Realizado na distância imposta pelo tempo e espaço em relação às obras que lhe serviram de referência, o exercício de *apropriação-criação* desenvolvido por Van Gogh trazia marcas que revelavam o percurso de um aprendizado autodidata. Este se manifesta pelo recurso à cópia e o registro pelo desenho ou gravura que antecedia ou sucedia a realização de pintura, e por seu contexto de criação (a loucura e a explosão de cores em Saint-Rémy).

Recorrente entre pintores, esse tipo de apropriação liga-se, como vimos, ao movimento estrutural de autonomização do campo artístico. Nesse sentido, a *apropriação-criação* possibilita *apanhar o invariante, a estrutura, na variante observada... (apreendendo) estruturas e mecanismos que, ainda que por razões diferentes, escapam tanto ao olhar nativo quanto ao olhar estrangeiro, tais como os princípios de construção do espaço social ou os mecanismos de reprodução desse espaço*. (Bourdieu, 1996: 15)

⁴⁰ *Cópias de grandes mestres* – título de uma das sessões da exposição permanente no Museu Van Gogh, em Amsterdam.

Se a tendência à autonomização é o *elemento invariante*, ou ainda a *homologia estrutural* que se pode estabelecer entre diversos campos de ação social, a *apropriação-criação* configura-se como a *variante observada* no processo de autonomização do campo artístico. Pois, as particularidades históricas por ela representadas, longe de constituírem-se como absolutização de um caso particular, prestam-se nesse estudo à evidência de semelhanças e diferenças reais entre o campo artístico europeu e o universo da arte estruturado na Fortaleza da primeira metade do século XX.

Segundo Bourdieu (1996) não podemos “capturar a lógica mais profunda do mundo social a não ser submergindo na particularidade de uma realidade empírica, historicamente situada e datada... (construída) como ‘caso particular do possível’, ou seja... uma figura em um universo de configurações possíveis”. (p. 15)

Nesse contexto, de homologias estruturais, mas também de diferenças reais (entre disposições – *habitus*), o que dizer de uma produção de pintura que não passou pelo aprendizado formal, pela prática da cópia-didática, do contato com a produção dos mestres da pintura exposta em museus? De fato, se todo percurso de produção pictórica abriga elementos de seu aprendizado, o autodidatismo alimentado não pelo contato com obras consagradas, mas com reproduções destas, imprime igualmente marcas na produção/apropriação de pinturas.

Na Fortaleza da década de 20 não havia escolas de arte nem museus. Se uns poucos pintores conseguiram ter acesso a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, era o autodidatismo que se constituía como regra entre os pintores cearenses.

Assim, o pintor J. Carvalho, filho e irmão de comerciantes, tornou-se conhecido como paisagista, mediante o contato direto com a natureza local, bem como, a partir de sua experiência de apreensão de reproduções dos clássicos da pintura: *Era de vê-lo transfigurado, na contemplação das obras de Turner, Corot, Constable e outros grandes paisagistas estrangeiros... Em sua pintura, ao ar livre, ele assumia a difícil tarefa de captar fielmente as imagens da natureza.* (Azevedo, 1980: 306)

Sobre a comercialização de seus trabalhos, Azevedo (1980) afirma que sua pintura era exposta no Rio de Janeiro, *em vitrines de livrarias e lojas de fazendas*, e em Fortaleza, *não havia alpendre, barbearia ou mesmo reles botequim que não ostentasse, na parede, uma paisagem sua. Era o pintor predileto do bairro de Joaquim Távora.* (p. 306/307)

As cópias que J. Carvalho realizara, tratava-as não como exercícios plásticos, mas como trabalhos a serem expostos ao público. Azevedo alude a apropriação da obra de Pedro Américo, mediante cópia, a qual pode ter se dado pelo contato com o original. *Tinha a coragem dos ignorantes e expunha ao público tudo o que fazia. Um dia, expôs em plena Praça do Ferreira, na*

Coluna da Hora, um quadro pavoroso: cópia do Tiradentes esquartejado, de Pedro Américo, cujo original é bem rebarbativo. (p. 307)

O contato visual direto com obras clássicas implica a corporificação do prazer estético proporcionado pela pintura, por suas dimensões, sua textura, seu cheiro, seu movimento visual... O que a fotografia difunde, porém é a imagem da pintura, e não a experiência estética que ela provoca.

Desse modo, na Fortaleza das primeiras décadas do século XX, aos artistas privados da imediaticidade daquele contato restava o conhecimento difundido pelos manuais de desenho e pintura, o acesso a imagens consagradas no domínio da história da arte, a prática de reproduzir 'clássicos' da pintura brasileira, o trabalho direto de observação da natureza, a realização de retratos, do nu e da natureza-morta e... mesmo a cópia de fotografias.



Um exemplo de cópia, feita a partir da obra de um pintor conterrâneo, pode ser encontrada no desenho de Otacílio de Azevedo (sem assinatura)...



... cujo ponto de partida foi um retrato a inspirado na figura do Cristo.

crayon, de A. Roriz,

Neste caso, se o motivo do desenho pode ser um dado relevante, a apreensão do modo de formar de A. Roriz é o que parece estar em jogo na cópia realizada por Azevedo.



O trio de pintores composto por Antônio Rodrigues, retratista à "crayon"; José de Paula Barros, fotógrafo, pintor – figurista e arquiteto; e Raimundo Ramos "Ramos Cotoco", pintor, poeta e músico, além de cantor.

O oposto pode ser constatado no momento em que Azevedo dedicou-se à apropriação de um registro fotográfico histórico, único, posto que representava o encontro dos três pintores que compunham a chamada 'velha guarda da pintura cearense' –Antônio Rodrigues (A. Roriz), José de Paula Barros e Ramos Cotoco.

A apropriação do registro fotográfico realizada por Azevedo consiste em uma particularidade local. Nesse sentido, o artista extrapola o domínio da pintura e 'dialoga' com a visualidade própria de outro tipo de produção cultural – a fotografia –, revelando o contexto particular em que se dá a integração dos pintores aos estúdios fotográficos, na Fortaleza do início do século.



Ademais, mesmo sob a condição de cópia, o desenho de Otacílio de Azevedo pretende substituir a 'frieza' do 'instantâneo da realidade' produzido com uma máquina fotográfica, pelo calor do toque da mão do artista. Neste trabalho, o artista não busca reproduzir completamente a foto; antes, afirma os recursos da pintura, abstraindo as figuras do fundo a fim de conferir-lhes maior ênfase.

Na década de 30, mesmo depois de inaugurado, o Museu Histórico do Ceará não supriu a ausência de um museu de arte na capital cearense. Apesar de proporcionar uma exposição sistemática de obras tais como aquela do retrato do General Tiburcio, feito por J. Carvalho; do retrato do Dragão do Mar e do quadro *Fortaleza Liberta*, de José Irineu de Sousa, era o conteúdo

histórico que era ressaltado na divulgação desse acervo.

Nos anos 40, Aldemir Martins assim aludiu a seu contato com reproduções de obras dos mestres da pintura: “Eu, o Mário Baratta, Barboza Leite e outros, fazíamos 'vaquinhas' para comprar livros sobre pintura, um ensinava ao outro o que ia aprendendo e assim por diante..”. Naquele momento, o legado artístico da Semana de 22 influenciava fortemente a relação entre pintores e obras consagradas pelos livros de história da arte, pois, Aldemir Martins afirma sobre sua convivência com o grupo da SCAP: “o que mais me influenciou naqueles anos foi aprender a usar a liberdade para criar”. (Montezuma e Firmeza, 2003: 124)

A problematização da apropriação-criação de pinturas feita na Europa subsidiou nesse estudo a compreensão de fenômeno semelhante em sua variante local. Neste momento, estes elementos passam a integrar, de modo mais explícito, a opção de uma análise sociológica que busca ultrapassar as possibilidades da análise formalista mediante uma fenomenologia social das obras de arte.

Nesse contexto, não é propriamente a estética ou a semiologia que subsidiam esta análise, mas a teoria geral dos campos, proposta por Bourdieu, como alternativa ao dualismo recorrente entre estruturalismo e fenomenologia.

De modo resumido: a base dessa teoria encontra-se na articulação do par conceitual campo/*habitus*. Como um duplo vetor, o conceito "*habitus*" aponta, por um lado, o reforço de instituições e comportamentos já estabelecidos (dimensão estrutural) e, por outro, introduz elementos capazes de reconfigurar, no domínio da prática, a realidade dos campos de ação social (dimensão fenomenológica).

As práticas inovadoras, tomadas como manifestação do *princípio gerador* próprio a uma das dimensões explicitadas pelo conceito de *habitus*, encontram na abordagem fenomenológica uma via privilegiada para sua materialização. Esta, porém não se adequa ao formato da fenomenologia clássica, tal com foi elaborada no domínio da filosofia, mas assume uma 'versão sociológica', ou seja, como fenomenologia social.

Segundo Bourdieu (2002: 102/103) a relação entre *habitus* e campo é também uma relação de conhecimento ou de construção cognitiva:

“... o *habitus* contribui a constituir o campo como mundo significante, dotado de sentido e de valor... Disso depreende-se duas coisas: primeiramente, essa relação de conhecimento depende da relação de condicionamento que a precede e que conforma as estruturas do *habitus*; em segundo lugar, as ciências sociais são necessariamente um ‘conhecimento de um conhecimento’ e deve dar lugar a uma fenomenologia socialmente fundamentada da experiência primeira do campo”.

No contexto conceitual da teoria geral dos campos, o recurso a uma fenomenologia social das obras de arte modernas confere concreticidade a categorias que, no âmbito da análise formal, parecem funcionar de maneira absolutamente independente da realidade social. Assim, a obra de arte passa a ser compreendida como um elemento estético e social, de mediação entre artista e apreciador de arte, portadores de diversos *habitus* artísticos: o do criador e o do público.

Assim, uma fenomenologia social das representações plásticas recorrentes na Fortaleza da primeira metade do século XX, revela a particularidade de uma produção pictórica marcada pela cópia de pinturas e apropriação de imagens fotográficas, mas também pela forma plástica codificada do retrato, da paisagem e da natureza-morta.

Por mais codificadas que possam parecer, a criação e apropriação de paisagens baseiam-se em categorias de percepção e apreciação formadas socialmente, as quais particularizam-se segundo a variedade de contextos históricos e da história de vida de cada indivíduo, mas também, mediante convenções sociais que regem o ato do observador.

Desse modo, uma análise sociológica que enfatize a produção de paisagens como fenômeno que condiciona a apreciação do público de pintura deve subsidiar a compreensão de quais elementos configuram a particularidade dessa criação artística e de que modo esta alimenta a manifestação do *habitus* silencioso do público de pintura.

2.1. Composição perspectivista e beleza da paisagem

Em *l'Invention du Paysage*, Cauquelin (2004), discute como, no mundo Ocidental, “a paisagem tem sido pensada e construída como equivalente da natureza... ao longo de uma prática pictórica que informou pouco a pouco nossas categorias cognitivas e assim nossa percepção espacial.” (p. 1)

Segundo esta autora, não havia entre os gregos antigos, nem palavra nem coisa que lembresse isto que a civilização ocidental celebrou como 'paisagem'. De fato, na antigüidade clássica, o 'meio ambiente' referia-se antes ao invólucro do corpo, que a um 'mundo', visto de maneira particular, mediante formas da sensibilidade e da percepção.

De fato, a realidade ou a natureza eram para os gregos, o lugar de realização do *logos*, desta razão languageira que atravessa as coisas de um lado a outro e que instaura uma escuta antes que uma visualização dos objetos desse mundo...

Nesse contexto, seria inútil - e mesmo fora de questão - o distanciamento de apenas uma parte dessa unidade, posto que para os gregos o mundo era um conjunto que se dava ao

entendimento da inteligência. (Cauquelin, 2004: 38)

Assim, a paisagem era um objeto que foi aos poucos sendo construído pelo “olhar discursivo do verbo excepcional de Heródoto, de Homero e outros, mediante a descrição dos passos de viajantes, que qualificavam elementos geográficos até então desconhecidos; de fábulas e narrações míticas. Desse modo, para os gregos essa pretensa 'paisagem' não seria nada sem os corpos em ação que a ocupam... Ela é cena para um drama ou para a evocação de um mito.” (Cauquelin, 2004: 39/40)

Ademais, é preciso considerar que na Antigüidade Clássica havia recursos bastante limitados para a execução de paisagens. Um bom exemplo é a gama limitada de cores que não incluía variações de azul. Dispondo apenas das cores: branco, preto, amarelo, ocre e vermelho, os gregos compunham seu mundo visual praticamente a partir de misturas que tinham como base o preto e o branco. Por isso, são recorrentes as metáforas que associam a superfície às cores brilhantes e a profundidade às cores terrosas.

Certo é que, não apenas limitado em função das cores, mas fortemente estruturado, o mundo clássico defendia-se contra a invasão da riqueza das cores orientais, bem como de tudo o que 'fragmentasse' o mundo natural: para os gregos, a natureza não tinha necessidade da paisagem sensível para revelar-se em seu objetivo. O preto e o branco eram fundamentais para oferecer à compreensão a paisagem na forma de planos de funcionamento. Aos pintores cabia então preencher os contornos de formas plenas e sutis, repartidas pelo desenho que configurava uma escritura pura. (Cauquelin, 2004)

Nesse breve histórico da forma-paisagem é preciso considerar que é no momento em que se formulam questões acerca da representação imagética cristã que se toca também na relação da natureza e de sua representação, dando-se assim as *condições sociais de possibilidade* de sua figuração.

Duas posturas opostas movimentavam um debate que atravessa diversas épocas: para a perspectiva iconoclasta, a produção de imagens como versão sensível de uma presença ideal significava não só a tentativa de reprodução daquilo que é único, mas também, a substituição da ordem espiritual pela material.

Contrariamente ao discurso iconoclasta, encontrava-se a defesa da produção de imagens desde que fundadas sobre a semelhança de essência (tal como a criação divina do Cristo, feito à semelhança de seu Pai); outra possibilidade refere-se aos diferentes sentidos do termo 'imitação', tal como aquele que Aristóteles denominou *mimesis*.

Aqui não é o modelo que é diretamente imitado, mas o modo de produção do modelo. Assim o célebre 'imitar a natureza' não significa 'copiar' os objetos que ela nos oferece, mas a 'economia'

pela qual a natureza ou Deus agem no mundo. Assim, a relação da imagem com o modelo não é uma relação de identidade, mas uma relação homônima: um mesmo nome que designa dois objetos diferentes. (Cauquelin, 2004: 60)

De acordo com estes pressupostos, Cauquelin afirma que a paisagem, como ícone, não representaria a parte de um todo, nem mesmo sua repetição material, pois a *mimesis* aristotélica não é simples cópia, mas produção original (*poiesis*). O ícone, fundamentalmente distinto daquilo que ele evocava, pois se configurava como imagem que ultrapassava a esfera da aparente semelhança para integrar a ordem da prática, sendo, portanto orientado no sentido do uso, como suporte do reconhecimento da natureza e/ou do divino (a Santíssima Trindade).

Nesse universo sígnico dominado pela economia divina, ainda não havia traços seguros de paisagem. A natureza permanecia secundarizada, como ambiente que envolvia a 'obra suprema' de Deus – o Homem. Assim, não havia necessidade de enfatizar esse ambiente.

No mundo ocidental, a pintura tomou a poesia como modelo, pois o traço que circunscrevia sua ausência era discursivo, retórico. Porém, a renovação do estatuto da imagem tornou possível a operação de substituição artificial que a paisagem ilustrará. Mediante uma relação de homonímia, a imagem da paisagem tornou-se ícone, e não reprodução da natureza.

Embora até esse momento o termo pintura aparecesse, sobretudo, como 'disposição de espírito', foi mediante esse mesmo movimento que a conversão do signo em direção a seu modelo (Deus ou a natureza idealizada), produziu uma espécie de incitamento à futura identificação dos dois.

O enfraquecimento da visão teológica e cristã da natureza que dominou parte da história da cultura ocidental recolocou a relação homem-mundo em novas bases: a natureza ou o mundo que envolvia o homem passou a ser percebida como uma forma vazia que somente a mão humana poderia abordar, a partir do Renascimento.

Assim, essa concepção da natureza ganha espaço paralelamente ao processo de individualização de sujeitos que, emergindo das formas de sociabilidade que caracterizaram o mundo medieval vieram, sobretudo, de camadas burguesas da população. Para estes, a natureza deixou de ser o abrigo de gênios ou de manifestações de um Deus criador, passando a ser tratada como mundo objetivo, disponível à iniciativa de seu 'mestre e possuidor'. (Le Breton, 1992)

A noção de paisagem, como conjunto estruturado simbolicamente que, seguindo regras próprias de composição, filtra nosso contato com a natureza, configurou-se, segundo Cauquelin, somente no século XV (por volta de 1415). Formalizada primeiramente na Holanda, essa noção migrou para a Itália, configurando-se e difundindo-se definitivamente mediante a longa elaboração das leis da perspectiva.

A invenção da perspectiva é o nó dessa questão. Fixando a ordem de apresentação e os meios de realizá-la segundo o corpo de uma doutrina, a perspectiva dita 'legítima' justifica a aparição da paisagem sob a forma de quadro: nós a encontramos a princípio como um efeito da pintura ou nas maquetes de 'cidades ideais'. (Cauquelin, 2004: 28)

Mesmo sendo a admiração da paisagem pintada o fruto de uma longa, paciente e complexa aprendizagem do 'olhar ocidental', o artifício da perspectiva tornou-se aos poucos um dado natural, e as paisagens representadas em sua diversidade passaram a parecer uma justa e poética representação do mundo. Essa crença formada a partir dessa espécie de educação permanente das maneiras de ver e de sentir, transparece em nosso corpo, regulando reflexos e sentimentos.

A noção de paisagem e sua realidade percebida são bem uma invenção, um objeto cultural posto, sendo sua função própria assegurar permanentemente os referenciais de nossa percepção do tempo e do espaço... (mesmo quando o que ela parece nos oferecer é tão somente) o reconforto de uma paisagem-natureza, refúgio e abrigo de pureza. (idem, p. 5)

A emergência da noção e a prática de apropriação da paisagem formam e asseguram referenciais de uma percepção coletiva. São formas que, regidas por relações de medida, distâncias, orientação, pontos de vista, situação, escalas, são partilhadas por um mesmo grupo social.

Sendo elementos estruturais da paisagem pintada, tais referenciais subsidiam não apenas nossa experiência espaço-temporal em sua dimensão física, mas também ligam diferentes elementos e valores culturais, ligação esta que possibilita um ordenamento e finalmente uma 'ordem' para a percepção da 'realidade' ou 'natureza'. (Cauquelin, 2004)

Imagem em sua plena configuração, a paisagem esteve, por muito tempo, inteiramente submetida a convenções pictóricas e literárias. Estas emergiam exemplificadas sob a forma da imagem que se destinava a seduzir o olho do observador, por meio da ilusão perspectivista.

Cauquelin (2004) afirma que é preciso colocar a questão em termos de novas estruturas de percepção que a perspectiva introduz, pois o nascimento da paisagem vincula-se a um determinado momento de desenvolvimento da cultura que condiciona o 'olho ocidental'.

De fato, mais que uma simples técnica, a perspectiva em pintura instaura "outra ordem... aquela da equivalência de um artifício e da natureza.

Para os ocidentais que somos nós... a imagem, construída sob a ilusão da perspectiva, se confunde com aquilo que ela apresenta. Imagem dita 'legítima', a perspectiva é também 'artificial'. O que é legitimado é o transporte da imagem sobre o original, uma valendo pela outra. Melhor, ela seria a única imagem-realidade possível, ela

aderiria tão perfeitamente ao conceito de natureza que... a paisagem deixaria de ser uma metáfora da natureza, uma maneira de a evocar, para ser realmente a natureza." (Cauquelin, 2004: 30)

Essa ilusão, a qual tem como fundamento um saber ignorado, parece guiar, à nossa revelia, a maioria dos julgamentos de gosto e apreciações estéticas ordinárias que configuraram a gênese da paisagem pictórica renascentista.

Talvez porque o olhar pareça equivaler ao que existe 'realmente', apesar de contar com um domínio material tão limitado – tela, madeira, paredes, cores – a experiência estética proporcionada pelos pintores da Renascença tornou-se a escritura mesmo de nossa percepção visual.

A pintura, ao nos oferecer este olhar sobre as coisas ditas reais, mesmo que ela não seja outra coisa que uma representação, toca uma verdade que parece ultrapassar toda relação de conformidade social. A questão da pintura se impõe: ela projeta diante de nós um 'plano', uma forma onde se dá a percepção, nós vemos em perspectiva, nós vemos quadros, nós não vemos nem podemos ver de outra maneira que segundo as regras artificiais alocadas nesse momento preciso em que, com a perspectiva, nasce a questão da pintura e da paisagem como intermediário de uma visão que se abre sobre a natureza. (Cauquelin, 2004: 68)

Manifestações anteriores certamente não ocupam o mesmo patamar que a paisagem pintada na Renascença, pois à semelhança daquelas de Pompéia, preenchem paredes como uma plástica que 'conta', que é história, narração, permanecendo limitada a seu domínio técnico. Era o bom senso da coerência textual, e não um critério propriamente pictórico, que guiava a mão do pintor que conferia forma plástica ao texto mitológico.

Naquele contexto, a pintura submetia-se ao julgamento da razão. Essa forma de pensamento não privilegiava *ver* a pintura, nem mostrar algo, ou mesmo fazer ver, mas ilustrava uma narração sólida, coerente, da maneira o mais convincente possível. Em suma, *era a razão que via e não o olho*. (Cauquelin, 2004)

Em relação à pintura, o que a Renascença provoca é sem dúvida uma inversão dessas prioridades.

Mostrar o que se vê toma o lugar da representação de uma idéia do mundo. Mostrar isto que nós vemos, tal é o novo imperativo que vai transformar as relações entre realidade razoável e aparência, fazendo da técnica pictórica o pedagogo de uma ordem. Há uma ordem da visão, parece, que se distingue das construções mentais pelas quais até aqui nós nos asseguramos da realidade. (Cauquelin, 2004: 70)

A pintura renascentista impõe-se então como forma de representação do mundo.

Formalização daquilo que vemos, ela é construção simbólica que liga elementos plásticos articulados em composição. A partir do Renascimento, a pintura como recurso que organiza as aparências a partir de 'planos', de figura e fundo, de distância e pontos de vista, filtra a razão que permanece a partir de então como justificativa do conjunto composto pelas leis da perspectiva.

Se a pintura medieval simbolizava, idealizando e hierarquizando os elementos plásticos de composições religiosas, esse 'mostrar o que vemos' da pintura renascentista fez nascer a paisagem, destacando-a do simples meio ambiente lógico da razão discursiva.

A perspectiva (em oposição e continuidade ao pensamento que conferia ordem às coisas do mundo) constitui-se como um filtro que colocava o observador da Renascença diante de uma cena, assumindo um ponto de vista.

Ligando duas coerências: a da lógica da idéia (aquilo que nós sabemos – a realidade estruturada segundo o artifício de planos superpostos) e uma lógica do olho, a perspectiva constituía outra espécie de coerência, a do ponto de vista do observador. *Trata-se então de interpor, entre a impressão dos sentidos e o conhecimento de leis da realidade necessária, um protocolo de acordo: uma foma que as una fortemente de tal maneira que uma não possa passar sem a outra e vice-versa.* (Cauquelin, 2004: 72)

De fato, o que a pintura renascentista realiza é uma forma de ver que sintetiza duas ordens, a do pensamento e a dos sentidos (visão). Mediante o recurso às leis da perspectiva (a proporção, o escalonamento de planos), a pintura enfatizava os elos que uniam aquilo que sabemos e o que vemos, *dando a ver não objetos, mas elos entre os objetos.*

Pela tela ilusionista vemos o que somos levados a ver: a natureza de coisas mostradas em sua ligação. Não vemos, à semelhança da pintura medieval, a justaposição de coisas isoladas, mas o elo entre elas, ou seja, um conjunto, uma composição, uma paisagem. (idem)

No contexto da pintura renascentista, os objetos que a razão reconhece separadamente não valem senão pelo conjunto proposto à visão. Porque a invenção da perspectiva orienta de tal modo a experiência estética do observador que este se depara com uma imagem que é a um só tempo, redução e reunião. *A natureza é reduzida àquilo que pode ser captado pelos raios visuais. Mas esta redução só é possível em se mantendo a totalidade das coisas como unidade constituída – uma unidade mental, isto é uma construção. A razão, critério do plausível renascentista, torna-se lógica visual.* (Cauquelin, 2004: 74/75)

Portanto, os objetos que configuram a paisagem renascentista não têm valor a não ser integrando uma composição que os articule. E é justamente esse ordenamento que preside sua manifestação que significa 'natureza'. Desse modo, é pelo artifício de uma construção mental, a perspectiva, que a sensualidade imediata da natureza é percebida.

E qual seria a chave de compreensão desse movimento de conversão? A paisagem pintada se converteu em imperativo do tipo: 'eu devo ver isto' mediante uma tessitura de elementos diversos, inclusive a arte, que direcionam nossa sensibilidade para tal ou tal aspecto da 'Natureza'.

Embora a literatura, a poesia, os relatos de viagem, a narração mitológica ou religiosa tenham antecedido cronologicamente a pintura, a invenção da paisagem passou a ser presidida pela pintura, pois a visualização de qualquer lugar, mesmo imaginário, parece fixar aquilo que existe.

De fato, a realidade social da paisagem é uma construção simbólica, cuja formação deve-se ao filtro da literatura, da pintura e da artesanaria da paisagem, concebidas como conjunto indissociável. É a articulação dessas três dimensões de atividades que não apenas convertem a natureza em objeto estético, mas também condicionam nosso olhar de tal modo que parece que só podemos 'ver' aquilo que já foi visto, isto é, contado, desenhado, pintado, revelado.

Ao que parece, o olho ocidental vivenciou justamente esse aprendizado: o de só ver belezas naturais (picturáveis) que já foram vistas (pelo artista). Ao imperativo 'veja isto. Isto é uma paisagem', seguiu-se um outro: 'veja a natureza desta forma'. (Cauquelin, 2004)

A forma de apropriação da paisagem-pintura 'bela' é então a do olhar capaz de apreendê-la como um conjunto que põe em movimento as relações do conhecido e do visível na ordem do plausível (pictórico) e do registro da sedução.

A sedução desse olhar observador, o qual se dedica à apreciação ordinária da beleza da paisagem pintada, acha-se envolvido ele mesmo pelo esquecimento do seu percurso. Esta 'amnésia' reforça a sensação de totalidade e de pertencimento ao mundo apresentado pela paisagem pintada. Diante desta, o sentimento de proximidade-distanciamento vivido pelo observador, alimenta-se das impressões que a imagem reconhecida-filtrada parece implicar.

Assim, o imperativo: 'Olhe isto, é uma paisagem', poderia se traduzir em 'Olhe como a natureza é bela, maravilhe-se com a harmonia que se manifesta aqui.' Certamente, é bem como imperativo que temos que ver isto que está diante de nossos olhos. E contrariamente ao que exigiria uma obra de arte, o julgamento de gosto não é aqui solicitado, pois a apreciação da paisagem, via de regra, assenta-se sobre critérios implícitos do tipo: a natureza é bela. (Cauquelin, 2004: 87)

A condição de implícito erige-se sobre o acúmulo das numerosas imagens que enfatizaram historicamente a dimensão campestre como realidade diversa, rica, harmônica e perene. Diante desta, o discurso racional abandonou pouco a pouco suas pretensões, cedendo lugar ao campo da organização visual renascentista. Sob as leis da perspectiva, a natureza tornou-se bela, algumas vezes sublime. Desse modo, coube principalmente aos pintores da Renascença a tarefa de figurar essa natureza, nomeada de 'paisagem'. (Cauquelin, 2004)

Em Fortaleza, a sensibilidade social a certas 'paisagens' foi atestada em épocas determinadas e bem recentes. Os pintores cearenses 'descobriam' a beleza de paisagens idílicas, harmoniosas desde o final do século XIX. Na capital e no interior do estado, era comum a pintura mural que preenchia as paredes de casas comerciais e de residências do segmento social mais favorecido economicamente.

Nas primeiras décadas do século XX, três paisagistas podem ser apontados como exemplo: Gérson Faria, Vicente Leite e Raimundo Cela. O primeiro atuava na produção de cenários, os quais se constituem como uma espécie de paisagem; Leite, na década de 20, seguia os cânones da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, dedicando-se, sobretudo à paisagem carioca; Cela, na década de 30, realizou paisagens acadêmicas que tinham como tema tipos físicos (jangadeiro, vaqueiro) e paisagens locais.

Nas décadas de 40, *a turma da SCAP* dedicava-se à prática do desenho e a pintura de retratos e naturezas-mortas no ateliê coletivo, bem como seguia o ideal da pintura ao ar livre, nos fins de semana. A exposição dos trabalhos feitos em campo provocava então os fortalezenses a lançar um olhar diverso sobre paisagens que até então estiveram imersas na percepção cotidiana.

De fato, a presença dos pintores há tempos já se “insinuava” ao *povo* dos subúrbios de Fortaleza. As sessões de pintura em campo, antes feitas individualmente ou em grupos discretos, ganharam constância e adeptos com a SCAP.

Os integrantes da SCAP ostentavam uma postura desbravadora, 'inventando' paisagens, 'descobrimo' lugares. O Poço da Draga, o riacho de Jacarecanga, o Morro do Moinho e outros, foram então convertidos em objetos plásticos.

Tais incursões ao campo revelavam a luz e as cores de lugares pouco freqüentados ou desconhecidos pela elite local, provocando a valorização de paisagens locais, 'inventadas' segundo uma lógica pictórica que 'descobria' sua beleza.

Nesse contexto, a concepção da paisagem como elemento campestre cede pouco a pouco lugar a paisagens pintadas que têm seu foco voltado para Fortaleza, assumindo os contornos da chamada *paisagem urbana*.

Ao imperativo: 'Olhe, isto é uma bela paisagem', parece seguir-se outro: 'Perceba como eu olho/sinto esta paisagem'. A ênfase na manufatura das paisagens assim realizadas recaía então sobre sua forma plástica. A paisagem já não seria necessariamente bela, nem se confundiria com a realidade figurada, mas a beleza residiria antes no modo pelo qual o pintor se apropriaria dessa natureza humanizada.

O olhar plástico, concentrado, puro, do artista e dos públicos que fruía suas obras, emergiu como já vimos, mediante uma longa aprendizagem. Como instrumento epistemológico que integra a

experiência espaço-temporal no mundo ocidental, a representação da paisagem urbana na produção pictórica cearense encarnava um processo de depuração que se estendeu do final do século XIX à primeira metade do século XX.

Nesse sentido, as pinturas produzidas a partir da paisagem oferecida pelo Morro do Moinho, em Fortaleza, ilustram bem a passagem progressiva da paisagem-representação à forma-paisagem.

O tema 'escondido' que se ausenta paulatinamente da representação colorida do quadro manifesta, sobretudo, o fato-pintura, sem álibi ilusório de qualquer tema. O fato-pintura é: o nascimento conjunto da paisagem e da pintura propriamente dita... O 'tema' do quadro passa a ser a pintura ela mesma, e particularmente, o elo que a cor e a forma introduzem entre os objetos: simples disposição de 'coisas da natureza', em um enquadramento escolhido pelo pintor. (Cauquelin, 2004)

Lugar explorado de modo recorrente pelos pintores em Fortaleza era o Morro do Moinho. Sobre ele há registros, no início do século, do *clichê* de uma aquarela do fotógrafo-pintor Walter Severiano, o qual ilustrou uma crônica publicada na *Ceará Ilustrado* (21/12/1924).

Ocupando o espaço '*Chronica da cidade*', o artigo não assinado intitulado *O Morro do Moinho*, trazia uma descrição literária detalhada deste local. Esta, assim iniciava a descrição de uma paisagem-cenário: *Lá defronte do oceano, como uma atalaia, se ergue o velho e famigerado Morro do Moinho. Visto de longe com suas esconsas casinhas a treparem morro acima, faz lembrar o recanto encantador de algum presepe (sic), no Natal.*

O artigo seguia 'desenhando' o cenário de *habitações sórdidas*:

Por uma ruela estreita, cheia de voltas, alcançámos o alto. A impressão é, desde logo, detestável. Choupanas maltrapilhas – inacreditáveis arremedos de casas – oscilam de pé, arrimando-se umas às outras. Ruas esburacadas, becos com cotovelos bruscos, corredores irrespiáveis cortam o morro todo, em descontraçadas direções, desordenadamente. É um verdadeiro labirinto espantoso...

Em meio a casinhas de barro, havia uma gente amável e sorridente: Algum outro é de palha, com remendos feitos com enferrujadas folhas de flandres e taboas de caixão. Em geral são mal rebocados e mal caiados... De dentro da maioria das habitações vem um bafio entontecedor... Bandos de garotos 'soltam raias'. Cachorros esqueléticos latem á nossa passagem. A's portas das cazitas, mulheres magras fazem rendas... Estendidas em uma corda, roupas lavadas baloiçam ao vento...

Por fim, a proximidade-distância da paisagem urbana do Morro em relação à Fortaleza fazia

sobressair ainda mais sua conversão em objeto estético: *Lá embaixo, na cidade, aparecem as primeiras luzes. Muito ao longe, o pharol do Mocuripe começa a piscar. Os ciprestes do cemitério de S. João Baptista balançam com melancolia. Trens rodam vertiginosamente. O mar é azul, pontilhado de velas brancas... Por cá e por lá, pelo morro afora, se accendem as lampadas a kerozene... A lua ja apparecia, alem, por tras do morro. O céu cobrira-se de estrellas.*

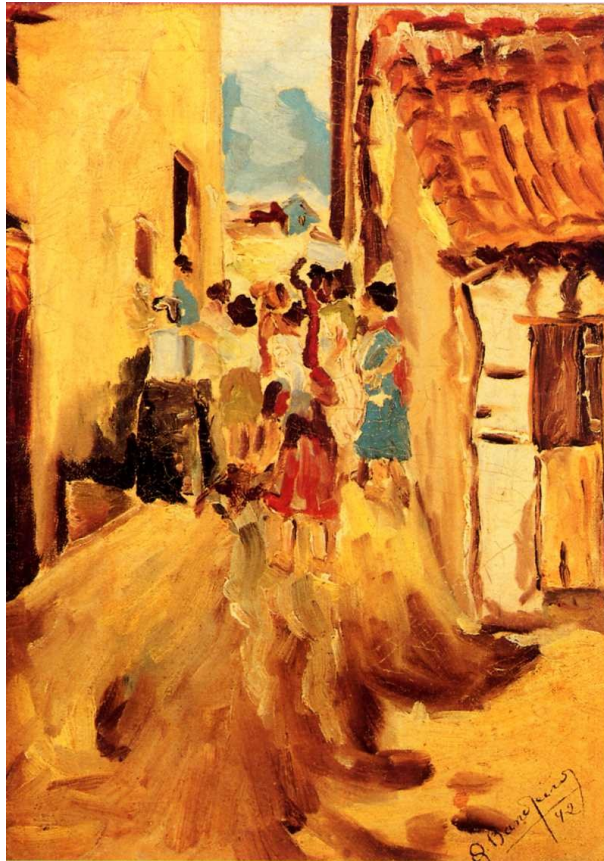
Nesta página da *Ceará Illustrado* reencontraram-se as experiências cruzadas que justapunham a condição do leitor da crônica que também era apreciador da aquarela; a do escritor que algum dia assumiu a postura de apreciador da paisagem, motivo de sua crônica; a condição do artista, criador-apreciador de sua própria obra, leitor-apreciador do motivo de inspiração de sua aquarela (quer a leitura da crônica antes de ser publicada; quer a realidade mesma do Morro).

Nesse contexto, pouco importa as questões relativas à precedência cronológica da escrita em relação à imagem pintada na conversão da paisagem do Morro do Moinho em objeto de fruição estética. Nesse momento, texto e imagem, literatura, fotografia e pintura se procuravam e se apóiam, formando um conjunto em que cada atividade concorria com seus próprios recursos para elaboração da paisagem urbana.

Além de Walter Severiano, muitos outros artistas voltaram-se sobre essa paisagem, sob ângulos diversos e segundo diferentes estilos. Do mesmo modo, outros pintores integraram este que foi um processo global de descoberta da paisagem local pelo *olhar criador*. Não são poucos aqueles que, em mais de uma ocasião, expuseram obras que tiveram como objeto o Poço da Draga, as Praias do Mocuripe, de Meireles, do Peixe (futura Praia de Iracema), Pirambu, as lagoas de Parangaba, Messejana e Maraponga, Beira-Mar (ou Volta da Jurema), o Farol, a Ponte Metálica (Ponte dos Ingleses), as serras de Tianguá e Maranguape, e outros.

Mesmo Vicente Leite que apresentou em Fortaleza, nas exposições de 1924 e 1925, várias obras voltadas para a paisagem carioca, não deixou de mostrar em 25 uma *Praia do Mocuripe* e uma *Praia do Peixe*.

A versão do Morro do Moinho que Antônio Bandeira pintou em 1942 é particularmente ilustrativa das transformações pelas quais passava não só a elaboração de paisagens, mas a produção figurativa cearense como um todo. Diferindo sobremaneira das regras acadêmicas de representação que orientavam a manufatura das paisagens pintadas até então, a década de 40 configurou-se como apropriação local do legado da Semana de Arte Moderna de 1922, o qual já se achava em marcha desde a década de 30.



Na paisagem criada por Bandeira (um óleo sobre tela de 50x36 cm), o Morro do Moinho aparece como tema-pretexto. A paisagem alongada e opressora de casebres que quase se tocam, ladeando uma rua estreita onde um grupo de pessoas se acha comprimido pelo ambiente criado, é reforçada por pincelas largas. Apenas a fina faixa de céu azul que se estende sobre rostos não-especificados se oferece como espaço de respiração mais fluida. O que estava em jogo nesta tela não era certamente a representação, a verossimilhança, a dimensão plausível do mundo material, mas um *fato-pintura*, portador de uma lógica própria, fundada sobre o filtro de valores formais, plásticos, cuja densidade semântica exigia do apreciador o *olhar puro*, manifesto pelo *habitus silencioso*.

Se, no que concerne à paisagem pintada, esta somente se configurou mediante o recurso da perspectiva geométrica renascentista, o longo processo de depuração pelo qual a pintura passou historicamente a conduziu em direção à mediação incontornável da forma sobre o tema.

Como afirma Bourdieu (1996: 334) em relação às categorias históricas da percepção artística, a pintura pura – que tem como correlato, o olhar puro – *é feita para ser olhada em si mesma e por si mesma, enquanto pintura, enquanto jogo de formas, de valores e de cores, isto é, independentemente a qualquer referência a significações transcendentais* – (sendo) o resultado de

um processo de depuração.

Embora o quadro de Bandeira ainda contenha *referência a significações transcendentais* (por exemplo, a realidade social adversa representada pelo Morro do Moinho), o elo entre cores e formas é um elemento fundamental na apropriação dessa obra, pois é por meio desses recursos que a obra 'significa'.

Segundo Cauquelin (2004), a imagem pictórica, progressivamente carregada de densidade semântica, culmina na abstração das obras e de seus títulos, os quais assinalam a conversão da pintura-representação em fato-pintura.

Assim, em termos locais, os títulos contidos nos catálogos do Salão de Abril (1943-1958) são um bom índice dessas transformações. Eles evidenciam que já na primeira edição deste Salão, em 1943, sendo as paisagens mais numerosas que os retratos e as naturezas-mortas, elas recebiam designações que, por sua aderência ao conteúdo da obra, antecipavam em boa medida a experiência estética do observador.

Assim, dentre os nove pintores que participaram da mostra, cito Afonso Bruno que apresentou seis paisagens pintadas a óleo – *Miserável; Arrabalde; Vento Forte; Jangadas; Praia e Morro do Moinho*; Antônio Bandeira com *Quintais, Capela do Alto, Natureza Morta e Três por \$100*; Aldemir Martins, *Casa e Capela e Quintais*; e Raimundo Cela com *Casario entre dunas, Retrato de Gerson Farias e Vencendo a onda*.

Três anos depois, em 1946, momento do segundo Salão de Abril, a paisagem do Morro do Moinho serviu novamente de tema a duas telas: uma de Mário Baratta e outra de Barrica (Clidenor Capibaribe); este último, como Delfino, também apresentou um óleo intitulado *Poço da Draga*, recanto de Fortaleza quase tão figurado quanto o Morro do Moinho.

Sobre o II Salão de Abril, o escritor Eduardo Campos escreveu em um artigo publicado no Correio do Ceará, daquele ano: entre nós todo pintor retrata o Morro do Moinho, os casebres do Pirambu, a falta d'água no morro, etc. Tivemos um mestre neste assunto: Aldemir Martins, que tinha verdadeira predileção pelo morro.⁴¹

No IV Salão de Abril, em 1948, ainda havia um número considerável de artistas que inscreviam paisagens com títulos cuja literalidade denunciava o valor conferido ao tema dos quadros. São exemplos os óleos de Barrica: *Tempo bom, Draga, Caminho do sítio, Força, Arraial, Estrada da botija e Largo do gasômetro*; de F. Lopes – *Calafetando, Rendeira, Cabeça de Velho, Marinha, Poço da Draga e Volta do riacho*; de Paulo Pamplona: *Recanto sombrio, Veleiro, Tarde no morro, Noturno num trecho de rua, Ponte metálica, Poço da Draga, Luar na Praia* e outros.

Esta, porém, parece ser uma edição de transição do Salão, na qual a tendência à abstração

⁴¹ Citado por Estrigas em seu *A fase renovadora na arte cearense*, 1983.

transparece em alguns títulos que ladeiam obras plenamente figurativas. É o caso dos trabalhos de Claudionor Braga (*Composição n° 1, Composição n° 2, Composição n° 3*); de R. Garcia (*Guache n° 1, Guache n° 2, Guache n° 3, Guache n° 4, Guache n° 5*); de Carmélio Cruz (*Aquarela n° 1, Aquarela n° 2*); e de Aldemir Martins (*Composição n° 1, Composição n° 2*).

Transição à abstração mais evidente e curiosa ainda quando se apresentam títulos que designavam motivos tradicionalmente figurativos e estes eram seguidos por um procedimento serial, a exemplo dos seguintes quadros: *Carnaubal n° 1; Carnaubal n° 2* (de Álvaro Gurgel); *Natureza morta n° 1, Natureza morta n° 2* (de F. Matos); *Natureza morta n° 1 e n° 2* (de Anquises Ipirajá); *Noturno n° 1 e n° 2* e *Marinha n° 1 e n° 2* (de Jonas Mesquita).

No V Salão de Abril, em 1949, encontramos esse tipo de pintura na produção de dois artistas: Álvaro Gurgel (*Ponta Grossa n° 1, Ponta Grossa n° 2 e Ponta Grossa n° 3; Cidade de Aracati*); e Murilo Teixeira (*Quintal n° 1, Quintal n° 2, Paisagem e Poço das Dragas*); mas também vários outros dedicam-se ao retrato e à paisagem, tais como: Hermógenes Silva (*Carnaubal, Tarde no morro, Paisagem, Poço das Dragas*), Jonas de Mesquita (*Paisagem – Riacho verde, Manhã na praia, Serra de Maranguape, Poço das Dragas*) e Paulo Pamplona (*Harmonia silenciosa, Draga abandonada, Subida do morro e Templo moderno*).

O catálogo do VI Salão de Abril (1950), introduziu como diferencial a comissão de seleção e júri (Aluísio Medeiros, J. Siqueira e Antônio Girão Barroso), bem como a premiação (Medalhas de ouro, prata e bronze e menções honrosas para, respectivamente, o primeiro, segundo e terceiro lugares). Como em edições anteriores, esse Salão contou com um bom número de paisagens e retratos, mas também com a participação de artistas que integrarão o chamado Grupo dos Independentes⁴² – aqueles cuja pesquisa estética aproximava-os da formalização abstrata. Dentre os 'independentes', participaram com desenhos: Goebel (*Vendedor de miudos, A carta*); Sérvulo (*Estudo*); e Z. Non (cinco *Estudos*).

Além da contribuição de outros estados (presentes desde a edição de 48), o Salão de 1951 contou ainda com a participação dos alunos do *Curso Livre de Desenho* da SCAP (Florisvaldo, Nice, Miranda e Góes Monteiro).

Dentre os oito artistas que participaram pelo Ceará, cito: Jonas Mesquita (*Paisagem n° 1, Paisagem n° 2, Marinha n°1, Marinha n° 2, Marinha n° 3, Paisagem em Mucuripe, Ação do Tempo, Paisagem litorânea, Trecho do Cocó, Mancha*); e M. Teixeira (*Rua Carapinima, Maranguape, Pirambu, Poço das Dragas n° 1, Poço das Dragas n° 2, Palmácia, Mucuripe, Morro do Mucuripe, Flamboyant*).

⁴² O Grupo dos Independentes assinou e publicou um manifesto em dezembro de 1951, sendo composto por: João Maria Siqueira, Bandeira, Mário Baratta, Barrica, Ottni Soares, Jonas Mesquita, Goebel Weyne, Floriano Teixeira, Hermógenes Gomes da Silva, Jairo Martins Bastos e Zenon Barreto.

No Salão de 52, onze artistas cearenses expuseram. Dentre eles destaque ainda os 'independentes': Hermógenes Gomes da Silva (*Paisagem 1, Paisagem 2, Flores* – monotípiã, *Paisagem* – monotípiã); e Znon Barreto (*Café* – extra concurso). Porém a contribuição à abstração também vinha de outros estados: do Maranhão (Yêdo Saldanha – *Composição, Caixeiros, Baianas*); de São Paulo (Jonas Mesquita – *Poço das Dragas, Fogueiras de São João, Poesia do campo*; Sérvulo Esmeraldo – *Paisagem com pinheiros, Crianças 1, Crianças 2, Paisagem*). Acrescente-se a isso a produção dos alunos da SCAP, na qual havia um domínio de títulos do tipo *Composição, Paisagem, Paisagem 1, Paisagem 2* e outros.

Em comemoração ao dia do município de Fortaleza, foi instalado em 1953 o IX Salão de Abril mediante mudança na organização da mostra. A classificação das obras entre *Divisão Geral* e *Divisão Moderna*, denuncia as dificuldades da tarefa imposta à comissão julgadora diante de obras cuja proposta plástica sofria respectivamente influência de tendências figurativas e/ou abstratas. Era preciso então separá-las, criando dois grandes agrupamentos mais ou menos homogêneos.

Assim, constam minoritariamente na Divisão Moderna os pintores: Floriano Teixeira (*1º de maio*); Lucia Galeno (*Jangadeiro, Solidão, Casario*); Znon (*A mulher e o pássaro*); e ainda as aquarelas de Heloiza Juaçaba (*Cabeça em azul, Cabeça em vermelho, Final de ballet, Canção sem palavras*) e Znon (*Ver o pezo*).

Se no Salão de Abril de 1953, a Divisão Geral concentrava a maior parte das obras inscritas, três anos depois, verifica-se o oposto. Sete artistas expuseram sob a rubrica Divisão Geral e onze eram os que se filiavam à Divisão Moderna, a qual congregava artistas que participaram em mais de uma manifestação artística: pintura, arte gráfica, escultura, arquitetura e arte decorativa.

O Salão de 1958, o último organizado pela SCAP, deixou para trás a categorização das obras entre Divisão Geral e Moderna, ao que parece, em função do total predomínio da chamada arte moderna. Naturalizados, os títulos seriados proliferaram. Paisagem, Desenho, Pintura, Composição, Xilogravura, Marinha, indicavam o papel quase ilustrativo de títulos seguidos de 1, 2, 3..., os quais particularizavam obras que se diferenciavam umas das outras em função do número-série que recebiam.

Dentre os pintores cujo percurso e obra ilustram o processo de autonomização e particularização da 'linguagem' pictórica em Fortaleza, que afirmam a obra como espaço plástico moderno (ou fato-pintura), calcado sobre uma racionalidade pictórica que filtra valores culturais, é possível citar vários. É preciso, no entanto, destacar aqueles considerados como emblemáticos da inversão formal que dá base a elaboração da 'arte moderna', a qual requisita o olhar puro e seu correlato manifesto – o *habitus silencioso* – seja em relação ao desenho ou à pintura. Neste caso, tomo de empréstimo o trecho de uma carta de Aldemir Martins, escrita em 1961, a seu amigo, o

jornalista cearense Orlando Mota.

Quando em 1953 fiz uma série de cangaceiros, líricos e truculentos, ninguém viu senão os cangaceiros, quero dizer: o assunto. Ninguém... prestou atenção ao desenho, linhas, formas, manchas... Antes de partir para Roma, aí por volta de julho de 1961... retomei o filão e executei cinco ou seis desenhos, trabalhando o mais possível com manchas e formas.

Outra vez ninguém reparou nada. Paciência.

Na Itália... você começou a sentir o resultado. Somente assim de longe começou a perceber alguma coisa 'nova' envolvendo os temas, explorando-os de maneira 'diferente'...

A apropriação do desenho elaborado por Aldemir Martins, como fato-desenho, não seguiu imediatamente o modo desejado por seu criador. Naquele contexto, a exigência que sua obra impunha ao olhar puro, particularmente em Fortaleza, era a de ser apreendida, sobretudo, como composição, como manchas e formas em relação.

Embora secundarizada, a consideração do *tema-pretexto* não deve ser entendida como elemento sem importância. De fato, a apreensão da relação indissociável forma-conteúdo integra a experiência estética do olhar concentrado que se dedica à apropriação de formas plásticas modernas.

Se a proposta plástica de Aldemir Martins conservou como elementos identificáveis a recorrência de figuras que compõem seu universo artístico, o mesmo pode ser afirmado em relação à criação plástica de obras que atingem um mais alto nível de abstração. É o caso do percurso de formalização pictórica da paisagem urbana realizado por Antônio Bandeira.

O trabalho plástico de Bandeira revela experiências que ligam espaços urbanos diversos – Fortaleza, Rio de Janeiro e Paris – compondo um percurso plástico de criação e conversão do que Vasconcelos (1998) denomina *cidade da incerteza (invenção crítica)* em *cidade do desejo (invenção utópica)*.⁴³

Nesse percurso, pouco afeita a cânones acadêmicos, a figuração que Bandeira havia exibido quando pintou um *Morro do Moinho*, na década de 40, foi-se desmaterializando aos poucos. Se a ênfase dada à forma achava-se presente desde então, seu percurso de estudos e atuação profissional, entre Paris e Rio de Janeiro, conduziu-o à criação de uma paisagem urbana marcada pelo *olhar puro* de um abstracionismo lírico original.

⁴³ Tout ce que je rêve se passe dans une grande et très belle ville inconnue avec ses vastes faubourgs et les rues, je n'ose pas la dessiner, frase de Wols, incluída no catálogo da mostra de Bandeira, em Fortaleza (galeria do IBEU, 1951).

Diante dessa experiência com imagens 'sem título', muito distanciadas de seu referente inicial, o discurso da crítica, mas também da história, da filosofia e da sociologia da arte, assumiu um papel de 'apoio' fundamental para a experiência estética dos públicos modernos.

Paradoxalmente, é pela familiarização com esse tipo de produção, mas também pela profusão da palavra, a qual adere, 'esclarece' e reforça o regime dessa imagem, que se conforma o domínio do *olhar cultivado, puro*, cuja experiência 'intraduzível' somente poderia ser manifesta pelo *habitus silencioso* de um público erudito.

Segundo Heinich (1991), o trabalho de interpretação realizado por esse público cultivado, pauta-se progressivamente por critérios, tais como: a) a performance e constância de uma personalidade criadora. O artista representa não apenas a personalidade que cria, mas também um percurso de elaboração estilística que se estende ao longo do tempo de vida do pintor; b) universalidade da obra, cujo sentido é capaz de ultrapassar o tempo e o espaço social e físico no qual a obra foi gestada; c) a autenticidade da inspiração criadora, cuja dimensão performática encontra na singularidade da vida afetiva e da visão de mundo do artista-criador o conteúdo que integra sua própria obra.

O apreciador de arte na Fortaleza das décadas de 40-50 configura-se então como um público que existe, sobretudo, mediante uma disposição de olhar. Orientadas pela produção da crítica de arte, pela organização dos espaços de exposição e pela forma assumida pelas obras, as categorias estéticas que dão base à experiência desse olhar cultivado corporificam claramente a partir de então o *habitus* silencioso diante de pinturas, em momentos de exposições artísticas.

Considerações Finais

O silêncio configurou-se como fio condutor deste trabalho. De objeto sociológico extremamente improvável, este se converteu aos poucos em caminho palpável, e mesmo imprescindível, para a compreensão do fenômeno de formação da disposição do público de pintura, na Fortaleza da primeira metade do século XX.

Ao longo deste estudo, a precisão terminológica revelou-se instrumento fundamental de análise. Assim, a abstração característica da pergunta inicial pelo *silêncio* desse apreciador de pinturas foi substituída pela indagação voltada para sua *disposição* silenciosa (o que coloca em pauta o agente social *em situação*). Esse conceito afinou-se por fim como *habitus* silencioso do público de pintura em situação de exposição.

Esse percurso conceitual exige atenção para o contexto de ramificações teóricas ligadas ao conceito bourdieusiano de '*habitus*'. No âmbito da Teoria Geral dos Campos o par indissociável campo / *habitus* busca dar conta da dicotomia, clássica em análises sociológicas, entre a abordagem estruturalista e a fenomenológica.

Se o conceito 'campo' remete a estruturas sociais relativamente autônomas, o conceito '*habitus*' liga-se à dimensão da prática, da interação entre indivíduos, os quais existem como pontos articulados ao espaço social proporcionado pelo campo.

Nesse contexto teórico, a dimensão fenomenológica revelada pelo conceito de *habitus* não corresponde àquela favorecida pela abordagem tradicional da fenomenologia, tal como foi formulada originalmente no domínio da filosofia. Ao contrário, nesse estudo tal conceito vincula-se à elaboração de uma fenomenologia social, posto que, sob essa perspectiva, a dimensão fenomênica da realidade acha-se inextrincavelmente ligada à dinâmica estrutural do campo.

Junte-se a isso o fato de que o conceito de *habitus* funciona como um vetor que aponta em dupla direção: como disposição duradoura que compreende comportamentos, valores, categorias de percepção incorporadas (equivalente a noção de hábito); e como matriz geradora que introduz elementos inovadores os quais podem subverter a estrutura do campo.

Ora, por implicar um permanente fluxo de sentido, parece haver uma forte homologia entre essa dupla possibilidade (de reprodução e inovação) contida no conceito de *habitus* e o silêncio do público de pintura. É coerente, portanto, a problematização de um *habitus* silencioso do público de pintura, proposto nesse estudo.

A consideração do silêncio em momentos de exposição tão somente em sua dimensão

impositiva parece, no mínimo, reducionista, pois, contradiz a polissemia semântica que o caracteriza. Frente a complexidade característica de toda experiência estética, o *habitus* silencioso representa o espaço que, em certo sentido, preserva a relativa autonomia do sujeito-que-olha, ou dito de outro modo, o meio em que se configura uma experiência interior a partir da qual o apreciador de pinturas se afirma como um ponto de vista particular no espaço social.

O indivíduo que aprecia tal tipo de imagem encontra nesse momento, de modo mais ou menos consciente, submerso e guiado por uma lógica prática, as categorias estéticas e os interesses com os quais foi familiarizado ao longo de seu processo de socialização. Tais categorias orientam a experiência estética de cada indivíduo, balizando um movimento de reconhecimento, familiaridade e/ou estranhamento em relação aquilo que é visto, filtrado pela emergência de conteúdos de vida que convertem esta em uma experiência singular.

Estas precisões conceituais exigiram igualmente refinamentos metodológicos em relação ao caráter volátil do conceito de 'público'. Assim, o *habitus* silencioso ao qual se refere este trabalho é o de um público que está no passado. Como manifestação que integra o *olhar puro* do público cultivado, essa *disposição silenciosa* supõe a existência de um capital cultural acumulado sob a forma de categorias estéticas, as quais são o fruto de um longo processo de sedimentação histórica.

Desse modo, o *habitus* silencioso do público cultivado só pôde ser evidenciado nesse estudo por meio de uma anamnese histórica do fenômeno, da reconstituição de sua gênese social, capaz de afirmar a centralidade do silêncio como categoria sem, no entanto, anulá-lo (este seria o caso do depoimento obtido por meio da entrevista com um público presente).

O público cultivado ao qual se refere esse estudo não coincide necessariamente com a elite econômica da Fortaleza da primeira metade do século. Refere-se antes aquele segmento social portador de um capital simbólico que se traduz no interesse por obras plásticas e no domínio de recursos discursivos, ou seja, é um público que frequenta exposições, lê jornais, descreve sua experiência estética e produz reflexões sobre arte que publica em periódicos locais.

É na passagem do século XIX para o XX, que um conjunto de transformações urbanas assinala o processo de modernização política e social pelo qual passava a capital cearense. Nesse contexto, artistas, intelectuais e membros de uma burguesia ascendente integravam o perfil desse público cultivado que desencadeará o tardio modernismo cultural da década de 30.

Signo de distinção social, a disposição silenciosa se configuraria como comportamento modelar de um público cultivado que se formava ao mesmo tempo em que difundia regras de apreciação estética.

Desse modo, o *habitus* silencioso do apreciador cultivado foi se insinuando lentamente ao longo de toda a primeira metade do século XX, até ganhar maior evidência a partir dos salões de

pintura, realizados na década de 20.

Em âmbito local, este processo coincide com o movimento de autonomização do campo artístico que se inicia no final da década de 30, com a chamada *fase renovadora da pintura cearense*, e se acentua nas décadas de 40 e 50, com as diversas edições do Salão de Abril, promovidas pela SCAP.

Este movimento ocorre paralelamente à ascensão da burguesia local que, por um lado, promove a valorização do indivíduo e da experiência interior e, por outro, 'inventa' socialmente um corpo que é signo de modernidade e civilização.

Modernamente, este corpo tornou-se reduto inviolável do indivíduo e afirmou-se como domínio do olhar – elemento que traduz o distanciamento físico que demarca o cuidado com a individualidade como forma de sociabilidade dominante nas modernas sociedades capitalistas.

Fruto de um *processo civilizador*, o corpo moderno caracteriza-se por meio de um rosto que o distingue dos demais, marca indelével de sua singularidade. A materialidade de gestos contidos e do conseqüente domínio do olhar, passou a integrar paulatinamente a unicidade da experiência estética de cada indivíduo. Em situações de exposição de obras plásticas, o apreciador tornou-se uma presença física que se desloca de uma obra a outra, que estanca e se demora diante de cada uma, que fica absorto ou saturado, que volta a caminhar, que processa nesse caminhar um misto de imagens e conteúdos afetivos provocados por telas que se afirmam e se revelam unicamente como pinturas que, como 'pura criação', exigem o *olhar puro* do público.

Se o movimento de autonomização do campo artístico, a invenção do *olhar puro* e do *habitus* silencioso que o acompanha, são traços que unem, nesse estudo, contextos tão díspares como o europeu e o contexto local analisado é porque os grandes conceitos que pautam essa reflexão convertem-na não na absolutização de um caso particular (o de Fortaleza), mas revelam este como um *caso particular do possível*.

O *habitus* silencioso do apreciador de pintura que emerge na Fortaleza da primeira metade do século XX delineou-se a partir de *condições sociais de possibilidade* que particularizam a gênese e o desenvolvimento desse fenômeno. Como vimos, a precedência social da fotografia sobre a pintura; o trabalho conjunto com pintores em estúdios fotográficos; o autodidatismo coletivo presente nos ateliês; a SCAP que, tendo reunido em certo momento artistas e escritores, configurou-se como entidade de pintores; a ausência escolas e de museus de arte.

Todos esses elementos ganham força de argumento em um trabalho que, partindo da empiria de um sistema de relações local do campo cultural, aponta a indissociabilidade do par conceitual *habitus* silencioso / *olhar puro* do público de pintura como índice de autonomização do campo artístico. Desse modo, olhar e silêncio materializam a experiência da apropriação exigida pelo

predomínio da forma que caracteriza a pintura moderna.

No universo artístico, a questão do silêncio parece andar igualmente de par com a reconstituição da dimensão subjetiva, a qual marca a experiência interior característica da apreciação estética. No que tange a um público que se encontra no passado, o problema do acesso a essa dimensão, bem como à dinâmica das exposições tratadas a partir da perspectiva da fenomenologia social proposta por Bourdieu, exigiu a elaboração de estratégias sutis de tratamento dos dados coletados.

Neste caso, foi por meio do recurso a uma metodologia triangular de análise que se revelou o incitamento a formação do *habitus* silencioso em situações de exposição a partir: do trabalho com publicações sobre arte em periódicos locais; das transformações na ordenação dos lugares de exposição; das mudanças no estatuto social dos artistas e da arte, mediante revoluções formais constitutivas da materialidade de obras modernas.

O trabalho de recomposição sócio-histórico feito a partir destas três vias de análise ensejou a apreensão da dimensão inovadora, potencial ou efetiva, que integra o *habitus* silencioso do público de pintura.

A dimensão geradora desse *habitus* silencioso transparece por meio da consideração de dois pontos: comparada à formação social europeia, a disposição silenciosa do público de pintura, em Fortaleza, encontrou seu aspecto inovador primeiramente na particularidade de suas condições objetivas de realização, mediante a prática de atores e entidades associativas que compuseram o meio cultural local; e, em termos locais, o *habitus* silencioso associado ao *olhar puro* que se volta sobre cada obra moderna representa uma forma de apropriação inovadora frente seja a relação do público frente a visualidade transbordante de obras organizadas à maneira europeia do século XIX, seja ao silêncio diante de obras que correspondiam a uma concepção tradicional ou 'acadêmica' de arte, silêncio este impregnado de respeito místico, fruto de intersecções entre os campos artístico e religioso.

Por fim, é preciso ter em pauta que esse estudo representa o esforço de compreensão de apenas um momento do desenvolvimento de elementos que conferem dinamicidade à estrutura do campo artístico. O *habitus* silencioso do público analisado adequa-se, sobretudo à forma-pintura. Tendo despontado como inovação em um momento de gênese e formação do campo artístico, esse *habitus* parece ter assumido uma forma secundária ou ter se convertido em novo conformismo nos momentos subseqüentes da história da arte, frente a formas plásticas mais 'interativas'.

A importância desse estudo reside, pois, no exercício de um olhar sociológico capaz de descobrir aspectos não explorados do silêncio como fenômeno social; testar a potência explicativa do modelo teórico bourdieusiano quando utilizado para analisar contextos sociais diversos; elaborar

táticas metodológicas que possibilitem a apreensão de um objeto de estudo de difícil abordagem; bem como alargar e aprofundar as possibilidades da sociologia da arte no que tange ao tratamento da apropriação da imagem proporcionada pela pintura.

Com o propósito de dar conta de tais desafios, a perspectiva adotada, a de reconstituição sócio-histórica do fenômeno estudado, não foi exaustiva, mas particular, assinalando o ponto de vista do pesquisador na eleição de apoios históricos que dessem suporte a essa análise: na década de 20, a produção do jornalismo cultural exemplificado, sobretudo pela *Ceará Ilustrado*; na década de 30, a movimentação cultural provocada pelo Museu Histórico do Ceará; e nas décadas de 40 e 50, as diversas edições do Salão de Abril.

Balizando desse modo a gênese e formação do *habitus* silencioso do público cultivado, que apreciava pinturas na Fortaleza da primeira metade do século XX, esse estudo tinha como último objetivo, contribuir para a afirmação de recursos próprios à Sociologia da Arte, subsidiando novos esforços interpretativos que se voltem para o domínio das artes plásticas como fenômeno a ser estudado.

BIBLIOGRAFIA

- ADERALDO, Mozart Soriano. *História Abreviada de Fortaleza e Crônicas sobre a Cidade Amada*. Fortaleza: Edições UFC, 1974.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- AZEVEDO, Otacílio de. *Fortaleza Descalça: reminiscências*. Fortaleza: Edições UFC/PMF, 1980.
- BANDIER, Norbert. *Sociologie du Surréalisme: 1924-1929*. Paris: La Dispute / SNÉDIT, 1999.
- _____. *L'exploitation d'archives em sociologie de l'art*. (Texto apresentado no XVII Congrès de l' AISLF, 2004)
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BECKER, Howard S. *Ecrire les sciences sociales*. Ed. Economica, Paris, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *Un art Moyen – Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Les Editions de Minuit, Paris, 1965.
- _____. *Questions de Sociologie*. Les Editions de Minuit, 2002.
- _____. “Sociologie de la perception esthétique”, p. 161-176 in *Les Sciences Humaines et l’Oeuvre d’Art*. Bruxelles: Ed. La Connaissance (coll. “Témoins et témoignages/Actualité”).
- _____. *La distinction (critique sociale du jugement)*. Coll. Le Sens Commun. Les Editions de Minuit, 1979.
- _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1989.
- _____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras: 1996.
- BOURDIEU, Pierre e DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- BOURDIEU, Pierre e WACQUAN, Löic. *Réponses: pour une anthropologie réflexive*. Éditions du Seuil, 1992.
- BRUSATIN, Manlio. *Histoire des couleurs*. Champs/Flammarion, 1986.
- _____. *Histoire de la ligne*. Champs/Flammarion, 2002.
- BURKE, Peter. Anotações para uma história social do silêncio no início da Europa moderna. In *A arte da conversação*. São Paulo: Unesp, 1995.

- _____. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- _____. *Varietades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CAMPOS, Eduardo. *Capítulos de História da Fortaleza do Século XIX: o social e o urbano*. Fortaleza: Edições UFC, 1985.
- CAVALCANTI, Carlos. *Como entender a pintura moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- CHARTIER, Roger. Textos, impressões, leituras. In. HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1992.
- _____ (org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- _____. *Textes, "Performances", Publics*. Cahier de Recherche, nº 16. Lyon: GRS/Lyon2, 1995.
- _____. *Pouvoir(s) et Culture(s)*. Cahier de Recherche, nº 11. Lyon: GRS/Lyon2, 1993.
- _____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- _____. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- COMAR, Philippe. *La perspective en jeu – le dessous de l'image*. Découvertes Gallimard Arts. Paris, 1992.
- CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*. Paris: PUF, 2000.
- DAVIS, Flora. *Comunicação não-verbal*. 6ª edição. São Paulo: Ed. Summus, 1979.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*, Vol. I, Petrópolis: Vozes, 1994.
- DETREZ, Christine. *La construction sociale du corps*. Editions du Seuil, 2002.
- ECO, Humberto. *Obra aberta*. 8ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. *Tratado geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- ELIAS, Norbert. *Qu'est-ce que la sociologie?* Editions de l'Aube, La Tour d'Aigues, 1991.
- _____. *La société de cour*. Champs/Flammarion, 1985.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Sociologie des Publics*. Paris: La Découverte, 2003.
- FIRMEZA, Nilo de Brito (Estrigas). *A fase renovadora da pintura cearense*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.
- _____. *Arte Ceará – Mário Baratta: o líder da renovação*. Fortaleza: Museu do Ceará/SECULT, 2004.
- FIRMEZA, Nilo de Brito (Estrigas) e Montezuma, Luciano. *Dicionário das Artes Plásticas do*

- Ceará. Fortaleza: Oboé Financeira, 2003.
- FRIED, Michael. *La place du spectateur (esthétique et origines de la peinture moderne)*, Gallimard, 1990.
- GOFFMAN, Erving. *Les rites d'interaction*. Col. Le Sens Commun, Les Editions de Minuit, 1974.
- GUINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais – morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HALL, Edward T. *Le langage silencieux*. Editions du Seuil. 1984.
- _____. *La dimension cachée*. Editions du Seuil, 1971.
- HASKELL, Francis. *La norme et le caprice (aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914)*. Flammarion, 1993.
- HEINICH, Nathalie. *La sociologie de l'art*. Editions La Découverte, Paris, 2004.
- _____. *La Gloire de Van Gogh*. Editions de Minuit, 1991.
- HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999.
- JAUSS, Hans-Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- KANDINSKY, Wassily. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Denoël, 1989.
- LAHIRE, Bernard (sous la direction de). *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu (dettes et critiques)*, La Découverte, 2001.
- _____. *L'homme pluriel (les ressorts de l'action)*. Nathan, 2001.
- LE BRETON, David. *Du silence (essai)*. Editions Métailié. 1997.
- _____. *Des visages (essai d'anthropologie)*. Editions Métailié, 1992.
- _____. *Anthropologie du corps et modernité*. Quadrige/Puf, 2003.
- LEGER, Fernand. *Fonctions de la peinture*. Editions Denoël, Paris, 1965.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARIN, Louis. Ler um quadro de Poussain. In CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- MOLES, Abraham. *Teoria da informação e percepção estética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.
- MOULIN, Raymond. *L'artiste, l'institution et le marché*. Flammarion, 1997.
- NOVIS, Vera. *Antônio Bandeira, um raro*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

- ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1997. (Coleção Repertórios)
- _____. *Interpretação – autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Vozes.
- PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. *The Spectator: o teatro das luzes – diálogo e imprensa no século XVIII*. São Paulo: HUCITEC, 1995.
- PASSERON, Jean-Claude. *O raciocínio sociológico*. Petrópolis, Vozes, 1995.
- PASSERON, J-C., PEDLER, E. *Le temps donné aux oeuvres*, Marseille, IREMEC.
- PASTOUREAU, Michel. *Bleu: histoire d'une couleur*. Editions du Seuil, 2002.
- RODRIGUES, Kadma M. *Barrica: o gesto que entrelaça história e vida*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: SECULT, 2002.
- SAUVAGEOT, Anne. *Voires et savoirs (esquisse d'une sociologie du regard)*. Puf, 1994.
- SCHAER, Roland. *L'invention des Musées*. Découvertes Gallimard / Réunion des Musées Nationaux. Paris, 1993.
- SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In *A vontade radical: estilos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SOUSA, Eusébio de. *Os monumentos do estado do Ceará*. Fortaleza: Museu do Ceará/SECULT, 2006.
- THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna*. Petrópolis, Vozes, 1995.
- TODOROV, Tzvetan. *Eloge de l'individu (essai sur la peinture flamande de la Renaissance)*. Editions Adam Biro, 2004.
- VASCONCELOS, Regina Ilka Vieira. *Cidades em abstrato – pintura de Antônio Bandeira (1950-1965)*. Dissertação de Mestrado em História, 1998.
- WALTHER, Ingo F. *Vincent Van Gogh: vision et réalité*. Taschen, 2004.
- _____. *Pablo Picasso: o gênio do século*. Taschen, 2000.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Leçons sur l'Esthétique*. In. *Leçons et conversations*. Paris, Foli Essais
- ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: SP, Autores Associados, 1998.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.