



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

**PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM HISTÓRIA**

**A ESCOLA INVISÍVEL:
ARTES PLÁSTICAS EM FORTALEZA
1928 - 1958**

ROBERTO GALVÃO LIMA

FORTALEZA 2004

DISSERTAÇÃO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

CENTRO DE HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**A ESCOLA INVISÍVEL:
ARTES PLÁSTICAS EM FORTALEZA 1928-1958**

ROBERTO GALVÃO LIMA

**FORTALEZA
2004**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

CENTRO DE HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**A ESCOLA INVISÍVEL:
ARTES PLÁSTICAS EM FORTALEZA 1928-1958**

ROBERTO GALVÃO LIMA

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em História da
Universidade Federal do Ceará, para
obtenção do grau de Mestre em História Social,
sob orientação do Professor
Dr. Almir Leal de Oliveira

FORTALEZA


2004

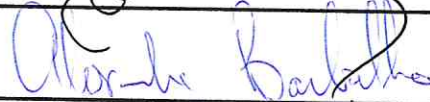
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

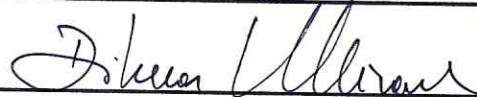
A ESCOLA INVISÍVEL:
ARTES PLÁSTICAS EM FORTALEZA 1928-1958

ROBERTO GALVÃO LIMA

Esta dissertação foi julgada e aprovada,
em sua forma final, pelo orientador e membros
da banca examinadora composta pelos
Professores:







FICHA CATALOGRÁFICA

L732e

Lima, Roberto Galvão

A Escola Invisível: artes plásticas em Fortaleza 1928-1958 / Roberto Galvão Lima.

- Fortaleza, 2004.

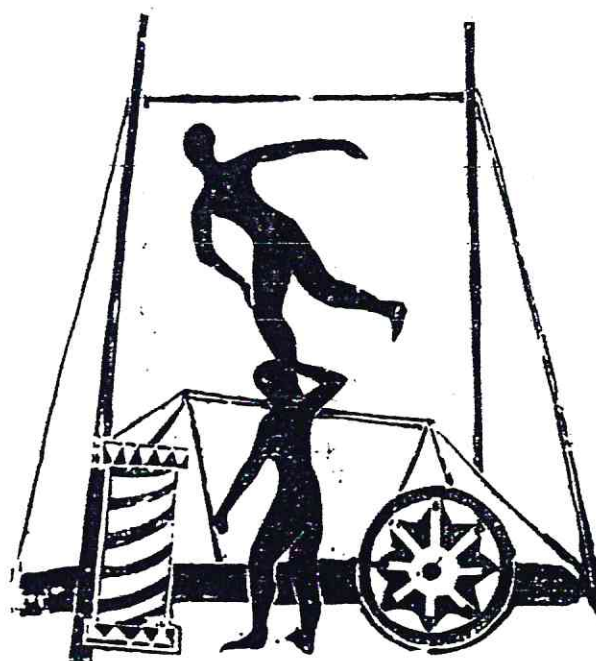
194p

Dissertação (Mestrado) em História Social –
Universidade Federal do Ceará.

Orientador: Almir Leal de Oliveira

1 Artes Plásticas – Fortaleza – 1928-1956 I. Oliveira,
Almir Leal de II. Universidade Federal do Ceará.
Programa de Pós-Graduação em História Social III. Título

Esse trabalho não existiria sem
o incentivo e o apoio de Lúcia,
companheira na luta cotidiana.



Servulo Esmeraldo, Circo, xilogravura de 1954.

AGRADECIMENTOS



A todos os artistas que perdemos no emaranhado
de mediações e contradições da história,
na lembrança do xilógrafo
Raimundo Monteiro,
autor deste retrato de Luiz Carlos Prestes publicado
nas páginas de *O Povo*, em 29 de setembro de 1929.

A todos os professores que,
em diferentes momentos, contribuíram
para o enriquecimento deste estudo e, em especial, a
Almir Leal de Oliveira, meu orientador.

RESUMO

Buscamos, neste estudo, compreender o desenvolvimento da atividade artística em Fortaleza, entre 1928 e 1958, focando algumas das numerosas faces possíveis de como se deu a disseminação dos valores artísticos modernistas na capital cearense. Estudamos a produção dos artistas, tentando perceber os seus olhares, suas leituras da cidade, a formação dos grupos de classe, seus processos de aprendizagem, maneiras de fazer; os temas e os modos de divulgação de seus trabalhos. Os resultados da pesquisa nos conduziram para uma compreensão diferente do que supúnhamos: O autodidatismo não era tão generalizado como esperávamos. Existiram manifestações embrionárias de teor moderno, em Fortaleza, desde as primeiras décadas do século XX, mas que nas artes plásticas, não desabrocharam plenamente.

ABSTRACT

In this study we try to comprehend the development of the Art activity in Fortaleza, between 1928 and 1958, focusing some of the numerous possible ways of how the dissemination of modernist artistic values took place in the capital city of Ceará. We studied the production of artists, trying to perceive their vision, their way of seeing the city, the formation of class groups, their learning processes, their way of doing things, the themes and the disclosure of their works. The results of the research led us to a different comprehension from the one we expected: The self-taught way was not so generalized. There were primary manifestations of modernism since the first decades of the twentieth century, but they were not fully developed in visual Arts.

SUMÁRIO		
	INTRODUÇÃO	10
1	O ESPELHO: REFLEXOS DO MODERNO	17
1.1	Reflexos de um universo cultural	22
	Arte na Europa depois das vanguardas	29
	A intervenção do Estado na cultura	32
	Os grupos de artistas na década de 1930	34
1.2	A cidade como lugar da arte	38
2	A MÁSCARA: AS FACES DA MODERNIDADE	49
	O "fazer-se" dos Núcleos operários	58
	CCBA & SCAP os grupos renovadores	64
	A relação entre pintores e escritores	71
	Guerra e modernidade	75
	Depois da guerra	76
2.1	O entendimento da arte	81
2.2	O despertar do desejo de fazer arte	92
2.3	Olhares e leituras da cidade	119
2.4	Temas e modelos	129
	Cela: O mestre	131
	A produção dos artistas dos Núcleos Operários	137
	A arte nos salões	143
	A permanência e a mudança temática	146
	A influência da Escola de Paris	150
2.5	O desenrolar da vida	147
	As condições de produção	162
2.6	Os canais de comercialização	167
2.7	A política e as relações com o poder	173
	Os jogos de poder	175
3	A ADAGA: A ILUSÃO DO MODERNISMO	183
4	BIBLIOGRAFIA	191

INTRODUÇÃO

"O real é tão imaginado quanto o imaginário".
Clifford Geertz

Por acreditarmos que a arte se dá através dos embates sociais, que é nos encontros e nas divergências que a ela se faz, e que o lugar por excelência dos embates de idéias, dos encontros é a cidade, optamos por estudar a arte e os artistas de Fortaleza, um centro urbano que atrai habitantes de toda a região e para onde convergem prioritariamente os investimentos para a área da cultura e onde se concentram os principais equipamentos culturais do estado do Ceará.

Esse estudo é uma busca para aclarar a atividade artística em Fortaleza; e objetivar algumas das numerosas faces possíveis de como se deram o desenvolvimento e a disseminação dos valores artísticos modernistas na capital cearense, fazendo uma espécie de levantamento das expressões pictóricas e, desse modo, entender a cidade e seu povo.

De início estudamos a produção dos artistas, tentando perceber os seus olhares, suas leituras da cidade, seus processos de aprendizagem e de divulgação de seus trabalhos. Procuramos também perceber o desenrolar de suas vidas, suas posturas políticas, suas relações com o poder, os modos de recepção e as leituras que o público tinha de suas obras.

O recorte temporal que estabelecemos, compreendido entre as décadas de trinta e sessenta do século XX, foi de certo modo arbitrário e não muito rígido. É um recorte que inicia quando, em ambiente cultural predominantemente marcado pelo espírito neo-clássico, surgem as primeiras manifestações artísticas cujas características nos levam a compreendê-las como manifestações modernistas ou portadoras de estilos ou "*maneiras*" de inspiração modernista. O marco final é o encerramento das atividades, em 1958, da Sociedade Cearense de Artes Plásticas - SCAP, instituição que

procurou congregar os artistas locais no sentido do intercâmbio de experiências, promoção de exposições e representação das aspirações da classe.

Mesmo um olhar não muito perscrutador, quando observa os trabalhos de artistas cearenses realizados nesse período, é capaz de perceber a existência de mudanças significativas que podem caracterizar a existência de momentos ou temporalidades que podem ser entendidos autônomos: há uma determinada unidade ou proximidade nas maneiras de fazer pintura entre os artistas nas duas primeiras décadas do intervalo em observação, que se transmuda numa verdadeira polifonia estilística no final do período focado. Passa-se também da total dominância do “realismo” para uma forte presença do “abstracionismo”.

A questão inicial que tínhamos em mente era o que ou quais as forças ou razões que motivaram essas mudanças. A partir daí buscamos perceber os sentidos e, quem sabe, os significados que os embates sociais transmutados em arte adquiriram, fazendo reflexões sobre as práticas da produção artística sob o enfoque da História Social.

Sabíamos que a disseminação de valores estéticos não se dá de modo uniforme. Ela se faz no cotidiano, através de conflitos e tensões no enfrentamento das idéias entre as classes sociais. Sabíamos que as manifestações estéticas podem surgir em algumas regiões, noutras não, e que o processo de disseminação das culturas não é uniforme nem universal. Sabíamos que linguagens podem ser adquiridas espontaneamente ou impostas. Em Fortaleza, como aconteceu o modernismo nas artes plásticas? Como entender a produção estética do período estudado?

Precisávamos compreender as condições de elaboração, a razão dos temas, de sua execução material, tentando perceber a importância dos materiais empregados, dos suportes como elemento ativo na construção da percepção; entender os dizeres embutidos na circulação e na apropriação das obras de arte. Sabíamos que o sentido não está cristalizado na obra, que ele se constitui no encontro com o leitor, que as obras não têm percepção ou recepção estática, universal, fixa. A recepção também inventa, desloca e distorce. As formas e os materiais contribuem na impressão transmitida pelas obras.

Partindo da materialidade dos objetos culturais e de sua participação nos processos sociais, não somente estudando os seus significados, mas também os fenômenos da apropriação, usos e práticas dentro de um determinado contexto social, analisando como são produzidos, expostos e apropriadas as pinturas, por exemplo, podemos compreender as relações de dominação e como algumas obras se tornam expressões desse sistema de dominação ou de resistência.

Precisávamos também buscar entender as questões que diziam respeito à organização dos campos simbólicos e quais foram as lógicas que permitiam à cultura dominante, cumprir a sua função político-ideológica de legitimar e sancionar determinados valores estéticos.

A PESQUISA

Partimos de um cadastro e banco de dados biográficos de artistas atuantes no Estado, coletado na leitura da historiografia, cearense e brasileira, sobre o assunto, catálogos de exposições, dicionários de artistas e publicações de resultados de leilões de artes, que geralmente contêm dados biográficos dos artistas com obras em pregão e jornais. De início, procuramos perceber o fluxo da produção artística, anotando nomes não apenas pelo seu prestígio e reconhecimento, mas pela sua atuação no ambiente sócio-cultural; registrando obras não apenas por seus valores estéticos, mas também por sua significação plástico-formal num contexto historicizado. Fizemos uma revisão bibliográfica de historiadores e memorialistas e uma leitura hemerográfica em busca de referências sobre os acontecimentos artísticos, comentários de exposições e entrevistas com artistas cearenses. Por fim recorremos a entrevistas com as personagens envolvidas no movimento artístico fortalezense, principalmente artistas, bem como a análise da produção artística da época em foco, recorrendo a coleções particulares e públicas. Com esse emaranhado de informações realizamos uma espécie de roteiro simplificado dos acontecimentos que muito ajudou o entendimento mais claro do desenrolar das ações dos artistas no tempo.

O trabalho passou a requerer o estabelecimento de categorias de análise próprias porque, no geral, não conseguíamos apanhar, apreender

através de conceitos empregados em outras realidades o universo que estávamos trabalhando. Tínhamos que estabelecer categorias que guardassem relações mais esclarecedoras com o que realmente aconteceu em Fortaleza. Essa atitude exigiu compromisso ético e aceitação de um possível novo. Falar de academismo, impressionismo, construtivismo no Ceará não tinha muito sentido. Mas falar de que outro modo? Com que palavras e categorias?

A solução foi, sem ignorar a existência das categorias de domínio mais geral, lançar os olhos sobre a realidade evitando, na medida do possível, os filtros condicionantes que as culturas hegemônicas nos impõem, e buscar entender as manifestações artísticas ocorridas em Fortaleza nas décadas de 30, 40 e 50 do século XX, aparentemente modernas, simplesmente como elas se deram, talvez até explicitando as suas dubiedades. Se os artistas de Fortaleza produziam rigorosamente dentro dos modelos modernistas europeus, isso não nos era importante. O que nos importava não era se o artista local seguia cânones e sim como ele fazia o seu trabalho. O que desejávamos perceber era como se deu a produção dos artistas no período definido.

Mas, se a intenção primeira era buscar um possível entendimento de como se desenvolveram as artes modernistas em Fortaleza, não seria correto, entre tantas definições de moderno, modernidade e modernismo, e tantas faces artísticas que se nos apresentavam como tal, e tão forte convívio e presença de valores tradicionais em meio aos novos, fugir e fingir que essas categorias não existiam para nós.

Na verdade elas existiam em profusão e de modo perturbador. O que forçou o estabelecimento de qual era o nosso entendimento destas idéias. O que era moderno, modernidade, modernismo em Fortaleza? Essas categorias se apresentavam dúbias, suas definições são movediças, sem fronteira fixas e palpáveis, reais. E os artistas? Como entende-los, como classificá-los? Se as posições também eram cambiantes?

A solução que encontramos foi, a partir de nossas observações, estabelecer algumas categorias temporais: **Núcleos operários** – grupos informais de artistas trabalhadores que se reuniam nas horas de folga e nos fins de semana para debates e sessões de pintura coletiva, geralmente em excursões aos subúrbios em busca de cenários, no período compreendido entre o fim dos anos de 1920 e o início da década 1940, quando apareceram

as primeiras manifestações que podem ser entendidas como modernistas; **movimento scapiano** – artistas de várias categorias sociais (originários dos Núcleos operários, novos artistas e intelectuais ligados a imprensa e, principalmente, ao grupo Clã de literatura¹), que, no início da década de 1940, nas artes plásticas praticavam uma arte de inspiração pós-impressionista, se reuniram sem manifesto em grupos mais formalizados (CCBA, SCAP, ARTJS²) com sedes estabelecidas e ação política mais definida para desenvolver uma destacada atuação por toda a década; **segundo momento scapiano** – artistas, geralmente oriundos das classes médias, formados artisticamente no movimento scapiano e sintonizados com os movimentos das vanguardas européias, que aderiram aos grupo artísticos existentes, depois da metade da década de 1940 até o final da década de 1950; **pós-scapianos** – composta por artistas que despontam após o fechamento da instituição, desenvolvem atividade artística dispersa, mas foram orientados por ex-integrante da Scap, entre o fim da década de 1950 e o final da década seguinte; e **geração Raimundo Cela** - artistas que se reúnem no Centro de Artes Visuais - Casa de Raimundo Cela, no final da década de 1960, com fortes aspirações profissionais e, por esse motivo, de ligações com a burguesia emergente. As duas últimas categorias não são objeto de análise neste estudo em virtude de somente virem a desabrochar plenamente na década de setenta e com aspirações totalmente desligadas das aspirações das gerações anteriores.

Estabelecidos esses pontos, tomamos como referencial a movimentação em torno das instituições associativas de classe, em especial da SCAP, instituição que congregou durante quase todo o período estudado a maioria dos artistas plásticos fortalezenses, e dos salões e exposições realizadas pelos artistas, em especial o Salão de Abril, mostra que, bem ou mal, desde 1944, serve de referencial estético para a cidade e cujo acompanhamento na imprensa da cidade tomamos como instrumento para apreensão da percepção da crítica sobre a produção de nossos artistas, ano a

¹ Em princípio a denominação do grupo Clã era Clube de Literatura e Arte, posteriormente foi incorporada a idéia de clã.

² As denominações de CCBA, SCAP são respectivamente Centro Cearense de Belas Artes e Sociedade Cearense de Artes Plásticas. Já sobre o ARTJS não temos referências precisas.

ano, principalmente, através dos textos do artista plástico Estrigas – Nilo Firmesa³, verdadeiro guardião da memória artística da época em estudo.

Acredito que não poderia deixar de citar, pelas implicações que isso pode ter, a minha vivência pessoal de quarenta anos com o mundo artístico fortalezense e a convivência de muitos anos com grande parte das personalidades envolvidas nessa pesquisa o que, de certa forma, transforma esse trabalho numa pesquisa participativa, por um lado, talvez, retirando o “afastamento” ideal do pesquisador que poderia intervir na “objetividade” necessária para um trabalho acadêmico, e por outro, possibilitando um olhar aproximado e, por vezes, com bom nível de intimidade e confiança.

A nossa pesquisa nos permitiu escrever esse texto, onde são abordados alguns ângulos do tema que nos propomos investigar. O primeiro capítulo, O ESPELHO: REFLEXOS DO MODERNO, onde estabelecemos o nosso entendimento de moderno, modernidade e modernismo, e pretendemos mostrar a visão do universo cultural que ambienta as ações dos artistas de Fortaleza, as primeiras manifestações modernistas, a intervenção do Estado na cultura, os principais grupos de artistas nos centros culturais brasileiros e fazer um retrato da cidade.

No segundo capítulo, A MÁSCARA: AS FACES DA MODERNIDADE, procuramos perceber as redes de ligações existentes, explicitando os embates para a formação dos grupos de classe e os modos de engajamento dos artistas; estabelecendo o que se entende por arte entre os artistas e observadores críticos, buscando perceber os detalhes de produção, suas categorias, assuntos e maneiras de fazer; tentando também esclarecer os porquês do afloramento de certos temas e da absorção de certos modelos estéticos. Falamos também dos processos de aprendizagem e formação dos artistas, do percurso de inserção social dos artistas atuantes em Fortaleza, buscando mostrar seus olhares e leituras da cidade, tentando perceber o desenrolar de suas vidas, as condições de produção, os canais de distribuição,

³ Fontes privilegiadas para se estudar a chegada do modernismo e o desenvolvimento dos Salões de Arte em Fortaleza são os estudos de Estrigas – *A Fase Renovadora na Arte Cearense* e *O Salão de Abril*. No primeiro Estrigas reúne todos os dados que conseguiu coletar para registrar o período da história vivido pelo autor, principalmente dados e fatos ligados a SCAP e ao CCBA. No segundo, reúne dados sobre todas as edições da tradicional mostra competitiva e, inclusive, comentários críticos veiculados na imprensa.

os instrumentos de reconhecimento, as relações com o poder, suas posturas políticas.

No terceiro capítulo, A ADAGA: A ILUSÃO DO MODERNISMO, a intenção foi desenvolver a visão crítica sobre o período em estudo, tentando perceber as suas lógicas.

Ao término da pesquisa tomamos consciência de sua incompletude. Reconhecemos que mesmo nos atendo quase apenas a pintura, porque a escultura, a gravura e outras técnicas foram praticadas muito esporadicamente no período analisado, não cobrimos toda a abrangência desta arte em sua efetiva riqueza, na pluralidade dos grupos sociais da cidade. Mesmo tentando buscar o registro de visões de grupos não hegemônicos, não ficando somente na produção das elites intelectuais, procurando situar o nosso trabalho num contexto mais amplo, aprendemos que a visão sempre será parcial.

Por fim, deve-se compreender esse texto como tentativa de apresentar um balanço das várias leituras e reflexões que foram tornadas possíveis no percurso da pesquisa sobre o movimento das artes plásticas em Fortaleza. Mas, apesar das limitações, temos a convicção de que o olhar da história a que nos propusemos, pode revelar visões e despertar olhares que ajudarão a entender melhor a produção cultural do período em questão e a fazer novas conjecturas e relações com os fazeres artísticos atuais.

1. primeiro capítulo:

O ESPELHO: REFLEXOS DO MODERNO

"O mar tem seu deus e as nuvens predizem o futuro"

Jorge Luis Borges

Sabe-se que o uso do adjetivo moderno, para estabelecer a distinção entre o momento presente e o anterior, remonta ao fim da Antigüidade. Se consultarmos o dicionário veremos que "moderno" seria o que está próximo de nós no tempo; "modernidade" a qualidade de moderno e "modernismo" a preferência, o gosto pelo moderno. Mas o problema não está nesta conceituação simples. Está na dificuldade de se compreender as diferenças entre as várias temporalidades que receberam essa adjetivação na história. É preciso entender os tempos modernos como um fluxo de temporalidades, cuja existência é profundamente marcada pela mudança ininterrupta, constante em todos os níveis da experiência social (AVELINO, 1999: 19).

Esse problema não é novo. Faz mais de cem anos que Baudelaire nos ensinou que cada tempo tem a sua qualidade de moderno e a sua idéia de modernidade: "*A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo (. . .)*"(BAUDELAIRE, 1996: 25).

Hans Ulrich Gumbrecht, na obra *Modernização dos Sentidos*, fala de uma cascata dinâmica de quatro estágios de modernidades: (1) o início da modernidade, marcada pelos grandes descobrimentos, pela invenção da imprensa, mas principalmente, pela emergência do homem como sujeito na produção do saber; (2) a modernidade epistemológica, cuja característica essencial, que faz diferir esse estágio do anterior, é a confiança cega no conhecimento produzido pelo homem, enquanto observador de primeira ordem; (3) a alta modernidade, o momento dominado pelas vanguardas históricas; e

(4) a pós-modernidade, o momento presente que “desfaz, neutraliza e transforma os efeitos acumulados dessas modernidades que tem se seguido umas às outras desde o século XV”(GUNBRECHET, 1998: 21).

Se observarmos pelas lentes das artes plásticas, não é complexo se perceber a existência de permanências de comportamentos e atitudes que compõem o ideário de moderno desde o fim da Idade Média até meados do século XX e, com um pouco de benevolência, até os dias atuais. Desde os primórdios do humanismo, estão sendo elaboradas e reafirmadas idéias onde podem ser percebidas as preocupações com a racionalidade formal, a fé no poder da razão e do progresso, e outras características do que, hoje, vemos como sinais do moderno. Exemplo disso é a existência de preocupações estético-formais, verdadeiras leis canônicas, próprias do renascimento que ainda são aceitas por artistas, consumidores de arte e, principalmente, pelo sistema de ensino, como valores basilares para a produção artística atual. “Arte é uma coisa mental”, já dizia Leonardo Da Vinci (1452-1519), no século XVI.

Em apoio às essas percepções, temos as palavras do arte-educador e crítico inglês Herbert Read (1981: 39): “A arte tradicional da Renascença, a arte do Humanismo, apesar de todas as suas mudanças periódicas, permanece uma tradição até as escalas impressionistas e mesmo pós-impressionistas”. Realmente, apenas depois da manifestação do pós-impressionismo é que se inicia o processo de questionamento dos valores que se tornaram hegemônicos no Renascimento. Embora aparente contradição, os estilos modernistas que fazem a alta modernidade, a verdadeira avalanche de “ismos” que compõe o que alguns críticos denominam por “vanguardas históricas”, são apenas etapas do permanente processo de desconstrução e construção do moderno nas artes plásticas.

Na tentativa de obter maior clareza, podemos dizer que entendemos o tempo moderno como um tempo que tem como características essenciais: 1) a racionalidade formal; 2) a fé no poder da razão e do progresso; 3) a permanente busca pelo novo, 4) o apelo ao consumo e 5) a violência como atitude, entre outras qualidades. Qualidades essas que são, de certo modo, comuns em quase toda a produção artística dos últimos quinhentos anos na cultura ocidental.

Por modernismo compreendemos a série de movimentos artísticos que, nos tempos modernos, iniciaram o questionamento dos seus próprios valores estéticos. Assim, o expressionismo, o cubismo, o abstracionismo, etc, são movimentos artísticos que se enquadram entre os movimentos modernistas.

Então, os tempos modernos devem ser compreendidos não como uma coisa única, uniforme, mas como um somatório de temporalidades, cada qual contendo em seu bojo características que lhe são próprias e características que são comuns a todas outras temporalidades que compõem o todo, características essas marcadas pela modernidade.

A partir destas colocações acreditamos que podemos compreender a história da arte do século XX como a história de um somatório de movimentos estéticos que têm oscilado entre, "o efêmero e fugidio e o eterno e imutável", muitas vezes dando impressão de seguir num sentido até se voltar para a direção oposta (HARVEY, 1993: 21), tornando, talvez, mais compreensíveis as contradições que marcam esse período de aparente domínio dos estilos modernistas: a angústia da luta em busca do novo, a necessidade da ruptura com o estabelecido e, ao mesmo tempo, a existência de permanências que parecem eternas.

Ainda em Harvey, temos uma citação de Berman (1982: 15) que também pode ser bastante esclarecedora acerca da unidade paradoxal da modernidade:

"Ser moderno é encontrar-se num ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de si e do mundo e, ao mesmo tempo, que ameaça destruir tudo que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. Os ambientes e experiências modernos cruzam todas as fronteiras da geografia e da etnicidade, da classe e da nacionalidade, da religião e da ideologia; nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une toda a humanidade. Mas trata-se de uma unidade paradoxal, uma unidade da desunidade; ela nos arroja num redemoinho de perpétua desintegração e renovação, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é ser parte de um universo em que, como disse Marx, "tudo o que é sólido desmancha no ar" (BERMAN apud HARVEY, 1993: 21).

Se observarmos o campo das artes, estas características tornam o somatório dos movimentos artísticos da primeira metade do século, XX um

fenômeno cultural dos mais originais e intensos na história das artes. Surgido em algumas cidades da Europa, depois de meados do século XIX até meados do século XX, esse feixe de movimentos artísticos, muito provavelmente, foi deflagrado pela ambiência cultural provocada pela industrialização e, principalmente, pelo desenvolvimento tecnológico que podemos materializar na popularização da apreensão de imagens feitas através das máquinas fotográficas.

A tecnologia, as máquinas, as fábricas, os novos produtos, os ritmos do tempo, o controle e a disciplina que são engendradas e se auto-impõem à sociedade nesse período mudam as condições de vida das pessoas e, portanto, o seu modo de ver, ser, estar e abordar o mundo, levando-os a um novo papel social e político e, aos artistas, a novos modos de conceber e construir suas artes.

Deve-se também levar em conta nesse processo o vertiginoso desenvolvimento nos sistemas comunicacionais ocorridos nesse período que permitiram uma cosmopolitização e um encontro de culturas distintas numa velocidade e pluralidade nunca antes obtidos. Nessa época, a percepção das artes não européias serviram como centelhas que iluminaram novos caminhos para novas criações artísticas. O olhar de alguns artistas europeus para as gravuras japonesas, para as esculturas africanas, para as culturas do Pacífico e do mundo islâmico muito contribuíram para a formatação das artes classificadas como modernistas. Esses precursores perceberam que a arte poderia ser algo diferente do ato de apenas reproduzir o mundo, deixando de ser uma imitação da Natureza, levando-os a procurarem o que estava embaixo das camadas das simples aparências.

Os artistas desse período imprimiram nas suas obras a busca da liberdade, a rebelião e o inconformismo que domina todos os movimentos artísticos do período. Aí percebeu-se a força e a importâncias das artes "primitivas". Foi uma verdadeira enxurrada de movimentos artísticos, todos violentamente questionadores do que estava posto. O impressionismo introduziu a rapidez e a fugacidade nos fazeres pictóricos; o expressionismo libertou o "modelato" do desenho; o fauvismo revigorou a cor; o cubismo fez perceber a relatividade do olhar; o futurismo buscou a apreensão do

movimento; o surrealismo jogou a representação para fora do real; o abstracionismo é o golpe fatal na representação nas artes.

O modernismo, através dos movimentos que o compõem, foi um verdadeiro processo de discussão dos valores tradicionais. As artes modernistas, nesse sentido, foram movimentos de luta, embates de atualização e ruptura com as forças, conteúdos e valores cristalizados nas tradições artísticas da própria modernidade.

Agora, ciente de que o moderno se deu em várias temporalidades e que os estilos modernistas têm múltiplas faces, temos que estabelecer qual a abordagem que será empregada para se buscar entender melhor como aconteceram os estilos modernistas nas artes plásticas, em Fortaleza.

Tomando por apoio o pensamento de Baudelaire, Gumbrecht, Berman e outros pensadores, reforçamos a nossa concepção da idéia de moderno e percebemos a sua capacidade de penetrar todos os espaços e vencer todas as fronteiras (geográficas, étnicas, classistas, nacionais, religiosas e ideológicas). Através da ideologia do moderno, os poderes hegemônicos tentam unir a humanidade através dos desejos de crescimento, transformação, consumo e destruição.

Mas, numa cidade como Fortaleza, o moderno é presente ou onipresente apenas como virtualidade fugidia. É uma miragem que os povos subdesenvolvidos ou periféricos, vêem e imaginam que podem atingi-la; correm na busca por alcançá-la, mas jamais terão condições reais de fazê-lo, enquanto os seus lugares de viver não possuírem um sistema cultural autônomo, capaz de trocar energias com o seu próprio ambiente, sem que as teias das decisões e o controle das ações estejam alienados.

O que é moderno está sob o controle dos poderes que lutam por presidir à ordenação do sistema ideológico internacional, que, numa situação imperialista (entendendo imperialismo como uma maneira de relacionamento de dominação e sujeição), disseminam-no de forma controlada, transmitindo ideologias através da educação e da formação geral dos indivíduos, de modo que o sentimento de autoconfiança e autonomia estabelece-se nos centros, enquanto os sentimentos de dependência percorrem as periferias ou lugares pouco promissores como geradores de matrizes culturais, como historicamente o caso de Fortaleza.

No processo de dependência que se estabelece, os valores modernos são vinculadas às classes que estão ligadas e comprometidas aos interesses centrais, metropolitanos, e condicionado pela aceitação das hegemonias imperialistas. Por esse motivo, do mesmo modo que são ilusórias as idéias da universalidade da arte e do desenvolvimento linear da história da arte, são mitos as possibilidades de modernidade real nas zonas, regiões ou cidades periféricas.

1.1 - REFLEXOS DE UM UNIVERSO CULTURAL

É consenso citar as exposições de Lazar Segal, em 1913, e a de Anita Malfatti, em 1917, como marcos deflagradores das manifestações que vão desaguar na Semana de Arte Moderna, de 1922, esta propiciando o clima necessário à eclosão do Modernismo no Brasil. Mas, de fato, o motivo que propiciou o “clima necessário” não foi a exposição ou o impacto das obras de Malfatti. Foi o ambiente polêmico, modulado pelo comentário negativo de Monteiro Lobato sobre a mostra que despertou a reação de Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e outros intelectuais.

Se a Semana foi o marco ou não, se foi ou não a exposição de Segal ou Malfatti, não vemos centralidade para a análise do fenômeno em questão. Devemos atentar, creio, para o adensamento do debate intelectual na segunda e terceira décadas do século XX quando houve uma significativa emergência de acontecimentos marcantes para a história das artes modernas brasileiras; configurando um cenário de “atualização” e “redescoberta de raízes”. Frederico de Moraes, na tentativa de reconstituição do cenário, é esclarecedor:

... “houve uma avalanche de manifestos: os dois de Oswald de Andrade, os mais importantes, sobre a Poesia Pau-Brasil, 1924, e o Antropofágico, 1928, o da arquitetura funcionalista, de Gregori Warchavchik, 1925, o dos mineiros (Aos cétricos, 1925), o dos pernambucanos, 1926, e o do Grupo Anta (Nhengaçu Verde-Amarelo, 1929), entre muitos outros, sem esquecer o da revista Klaxon, que é de 1922. Mas não foi só: em 1924, acompanhado do poeta Blaise Cendrars, o grupo modernista viajou a Minas, onde Tarsila iria descobrir as cores de fundo de baú, caipiras. No final da década de 1920, Mário publica Macunaíma (1928), Tarsila pinta telas definitivas como Abaporu (1928), e Antropofagia (1929), Di Cavalcanti, Rego Monteiro e Goeldi produziram outras tantas

pinturas e gravuras de muita personalidade. Foi, portanto, uma década de polêmicas, provocações, invenções, brigas estéticas, enfim, uma farra que parecia inesgotável, levando Mário a afirmar que os oito anos que se seguiram à “festa” do Teatro Municipal foram “a maior orgia intelectual que a história artística registra”. Mas este comportamento “destrutivo” deve ser entendido em seu sentido correto, vale dizer, como um esforço simultâneo de *aggiornamento* e de redescoberta de nossas raízes culturais.

Há no Modernismo brasileiro uma tensão permanente entre forças antagônicas: entre atualizar e interiorizar, entre ruptura e continuidade, entre exportar e importar. Ação pendular” (MORAIS, 1993).

Nas primeiras décadas do século XX, Fortaleza, capital do estado do Ceará, adquiria novos contornos e uma nova feição sócio-urbana foi evidenciada. Pequena, a capital cearense era uma cidade pobre, com um ar eclético e a predominância da influência neo-clássica de inspiração afrancesada presente em tudo: nas lojas e empórios, nos sabores e odores, no falar e atitudes, e, principalmente, nas arquiteturas praticadas pelos poucos ricos e nos “boulevares”, assim também nas formas de habitar, vestir e organizar os signos de urbanidade dos grupos sociais de médios recursos.

Apenas no final da terceira década do século XX, iniciam-se a erupção de várias manifestações estéticas que, por certo, sinalizavam a existência de mudanças de ordem, nas estruturas sociais, políticas, econômicas e culturais da cidade. Mas deve-se perceber também que esse afloramento de manifestações novas não significou a pronta eliminação ou desmoronamento do ambiente marcado pelo espírito neo-clássico¹.

Uma obra que poderíamos estabelecer como marco simbólico embrionário das novas manifestações plásticas, em Fortaleza, é o monumento a José de Alencar, da autoria do artista paulista Humberto Cozzo, erigido na praça Marquês de Herval. Posteriormente, essa praça recebera o nome do autor de *Iracema*.

Numa leitura atual, poderíamos afirmar que o monumento possui influência de vários movimentos. É simples em sua estrutura arquitetônica com

¹ Temos que reconhecer que, mesmo ao longo dos anos trinta e até nas décadas seguintes, ainda permanecem, no Ceará, as aspirações por uma estética dominada por valores acadêmicos. Se não por valores neoclássicos que nos foram deixados pelos professores da Missão Francesa, por valores semelhantes aos professados pelo Grupo Grimm, com fortes influências da pintura inglesa de paisagens que fazia um contraponto à tirania do Neoclassicismo, mas que, com o tempo, também foi absorvida pelos acadêmicos brasileiros através de Antônio Parreiras.

influência construtiva do art déco; ao mesmo tempo, lembra de algum modo, no acabamento geométrico obtido através da lapidação das figuras que compõem o suporte da escultura em granito, uma leitura superficial do cubismo; e, por fim, na parte modelada e fundida em bronze, tem um certo toque que lembra as esculturas impressionistas do artista francês Rodin. Em resumo o monumento a Alencar é obra que mantém uma pluralidade de estilos como comum ao ecletismo, agora com a participação de elementos inspirados nos movimentos modernistas europeus. Mas essa é uma leitura atual. Como se deu a recepção do monumento na época de sua inauguração?



Monumento à Alencar

O monumento a Alencar despertou polêmica na cidade. O escritor Edgar de Alencar, em carta publicada no jornal *O Povo*, fez ironia afirmando que “o povo, em geral, terá de decidir, talvez por plebiscito, se a estátua é de S. Paulo ou de Moisés. De José de Alencar é que não pode ser”². Gustavo

² Jornal *O Povo* 21/05/1929.

Barroso comentou, na Bahia,³ que os cearenses não se agradaram do “estilo novo”, de linhas retas da estátua de Alencar. Numa visão publicada também no jornal *O Povo*, Elias Malmann disse que o monumento era “*um misto de contrafação de Miguel Ângelo, pintura bíblica e futurismo às avessas e que não merece ser comentado como obra de arte, tal a concepção que lhe imprimiu Cozzo*”⁴.

O monumento foi o resultado de concurso público para a comemoração do primeiro centenário de nascimento do escritor cearense, iniciativa da Associação Cearense de Imprensa, presidida então por Gilberto Câmara. A escolha do vencedor foi feita no Rio de Janeiro por júri composto por José Mariano Filho, Gustavo Barroso, Ronald Carvalho e Nogueira Filho. Participaram do concurso quinze maquetes, sendo premiados, além de Cozzo - o grande vencedor, os artistas Dante Croce, José Rangel (cearense) e Paes Leme.



Detalhe do Monumento à Alencar.

³ Noticiado em *O Povo* 14/05/1929.

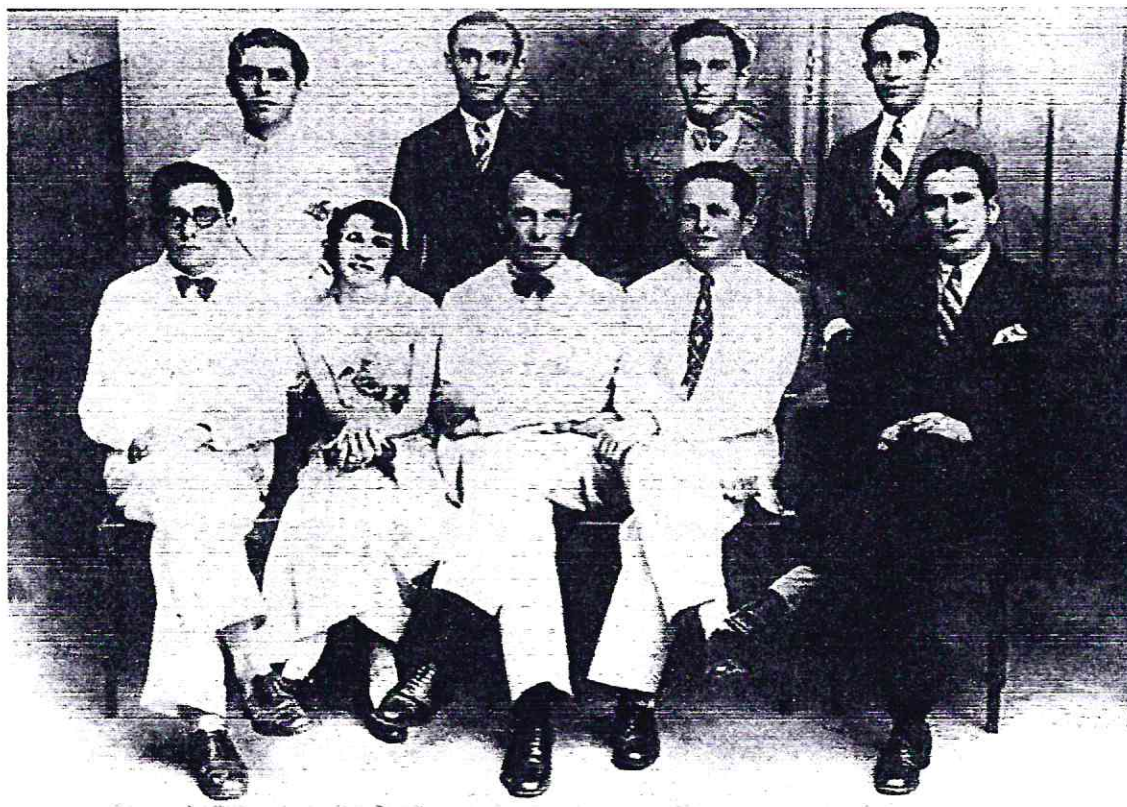
⁴ *Jornal O Povo* 09/07/1929.

O monumento a Alencar talvez tenha sido a primeira manifestação artística com características novas que aparecia em Fortaleza em muitas décadas, mas logo outras manifestações, de influência *Déco* marcariam a arquitetura da cidade. Aliás, aprendemos com Liberal de Castro, que a modernização na arquitetura no Ceará, assim como em quase todo o Brasil, seria buscada pela via da estética *Art Déco*, “o mais das vezes assimilada como uma espécie de variante nova do ecletismo arquitetônico das décadas anteriores” (CASTRO, 1989). Essa influência se manifesta no prédio, já demolido, do Quartel do Batalhão de Segurança, depois transformado em Centro de Saúde, na Praça José de Alencar, de 1932; na Coluna da Hora, de 1933, também demolida; e no prédio, ainda de pé, da sede dos Correios e Telégrafos, de 1934. Nessa época, também havia manifestações de influência *Déco* no mobiliário e nas artes gráficas, como destaca Liberal de Castro:

“Na ocasião, entraram em moda os móveis de aparência pesada, capeados por laminados de imbuia, procedentes de Santa Catarina, mas logo produzidos na cidade pela fábrica de Otoch & Cia. Sobresaiam guarda-roupas, cristaleiras e, principalmente, as poltronas estufadas de veludo, com braços feitos de caixa oca de madeira compensada. A imbuia escura e moderna, vinha substituir a macacaúba vermelha dos móveis art nouveau, da década anterior. Também encontraram eceitação as cadeiras pesadas e nada confortáveis, feitas com largas tábuas lisas, interpenetradas com cortes angulares. Eram versões populares das realização do grupo holandês de *Stijl*, criadas por Gerrit Rietveld, artista neoplástico. . .” (CASTRO, 189)

Apesar da existência de manifestações de inspiração modernista, como a palestra realizada por Guilherme de Almeida sobre o tema, organizada por Gilberto Câmara num dos cinemas da capital cearense, em 1925; da edição, dois anos depois, em 1927, de *O Canto Novo da Raça*, de Jäder de Carvalho, Sidney Neto, Franklin Nascimento e Mozart Firmeza, segundo o crítico Sânzio de Azevedo, o livro inaugural do modernismo na cidade; ou da publicação, em 1929; do suplemento *Maracajá*, do jornal *O Povo*, com textos de Jader de Carvalho, Mario de Andrade, Sydney Neto, Filgueiras Lima, Rachel de Queiroz, Mozart Firmeza e outros, pode-se dizer que essas manifestações foram influências superficiais, não aprofundada do modernismo. Demócrito Rocha,

um dos líderes do movimento literário local e editor de *Maracajá*, definiu, em 1929, a sua visão de modernismo: “O modernismo que eu entendo é esse que nós fazemos: modernismo nacional, saturado de tudo quanto é nosso, original, sugestivo, impressionante. . .”(Apud AZEVEDO, 2002: 218). Na opinião de Sâncio de Azevedo (2002: 210), nessa época é evidente que “estamos ainda longe do verdadeiro modernismo”.



Grupo Maracajá recebe a visita do modernista Raul Bopp.

Também somos levados a crer que não havia, por parte dos fortalezenses, mesmo se dizendo futuristas e sentados em cadeiras copiadas de Gerrit Retveld⁵, um entendimento aprofundado das idéias futuristas ou construtivistas. Se havia algum nível de informação mais consistente sobre as manifestações modernistas, estas estavam apenas nas mentes dos intelectuais mais antenados do estado, principalmente os escritores. De resto, apoiados em Liberal, acreditamos que tudo era apenas exteriorizações do espírito eclético

⁵ Desenhadas em 1918, as cadeiras de Gerrit Retveld é um dos marcos criativos do grupo holandês De Stijl.

que procurava apreender todos os estilos num jogo estético, sem base conceitual mais substancial.

Nas artes plásticas, como não havia galeria, os artistas se utilizavam das vitrines das lojas, saguões de clubes, teatros e cinemas para exibirem suas obras. Em vinte e seis de abril de 1928, o jornal *O Povo* noticiava que na “*vitrine da Casa Almeida, acha-se em exposição uma original tela a óleo de Pereira Junior⁶, em que o apreciado artista retrata o nosso colega de imprensa Mozart Firmeza - que não é outro senão o próprio Pereira Junior. O referido trabalho prima pelo exotismo com que foram lançadas as tintas em **chocante disposição futurista**, pouco conhecida em nossa capital*”. No mesmo ano, Maria Laura Teixeira Mendes⁷ expôs na casa de modas Amadeu, na Praça do Ferreira, uma pintura de sua autoria e divulga que, em breve, fará exposição de todos os seus trabalhos “*em óleo, aquarela, sépia, sangüínea, estanho, altos e baixos relevos, assim como lindas paisagens de Quixadá e Pacatuba e outras pinturas moderno-futuristas⁸*”.

Estas são as primeiras referências em páginas de jornais fortalezenses de manifestações modernistas nas artes plásticas, como o próprio redator da nota diz, “*pouco conhecidas*” em Fortaleza.

Vale lembrar que a palavra “futurista”, na época, em nosso país, possuía uma forte carga das idéias de extravagância, irreverência, questionamento, desespero, de liberdade total e de luta contra as tradições, talvez até maior que a de filiação ao movimento capitaneado por Marinetti. A palavra futurismo incorporava todas as idéias que se tinha das vanguarda européias, ele era, no imaginário da época, a própria radicalização modernista. Note-se que entre os poetas do primeiro livro modernista (1927) encontra-se Pereira Júnior, o autor do primeiro quadro (1928) em “*chocante disposição futurista*”.

⁶ **Pereira Júnior** é o pseudônimo que **Mozart Firmeza** (1906-19???) utilizava em suas pinturas. Enquanto escritor Mozart Firmeza publicou, além de *O Canto Novo da Raça*, considerado por Tristão de Ataíde como “o primeiro fruto do Modernismo no Ceará”, *Cartas do Rio*, *Meteoros* e *A Vida é um Gozo*. Como jornalista atuou em *O Povo*, de Fortaleza, e *Correio de São Paulo*, na capital paulista.

⁷ Pintora, Maria Laura nasceu em Fortaleza, em 1910. Entre as mostras que participou destacam-se *Pinturas de Guerra* e do *II Salão de Abril*. Individualmente expôs em 1925, 1933 e 1934, todas em Fortaleza.

⁸ Jornal *O Povo*, em 17 de setembro de 1928.

Na década de trinta, época em que recrudescia o domínio do Estado fortemente centralizado, a atuação dos artistas tinha um espírito renovador e sinalizava uma sintonia, talvez pela própria condição social, com os ideais proletários, embora de modo não explícito e não organizado. Os temas de suas pinturas eram, prioritariamente, humildes cenários, praias com casebres, ruas perdidas de subúrbios, margens de riachos, carnaubais. Acreditamos que, se hoje, a temática que era abordada por esses artistas está de algum modo banalizada pelo uso excessivo e pelo oportunismo comercial de alguns artistas menores, isso em nada desmerece a qualidade das obras e a importância do trabalho desses pioneiros. Eles tiveram uma percepção do Ceará e souberam dar forma e comunicar as suas visões construindo um olhar sobre nós mesmos.

ARTE NA EUROPA DEPOIS DAS VANGUARDAS

Passado o momento de ebulição e euforia, das vanguardas históricas, no final dos anos de 1920, talvez motivado pela crise que assolava as estruturas capitalistas, a produção artística europeia parece entrar em momento de suave refluxo ou de planura nas propostas dos artistas plásticos. Principalmente na Itália e Alemanha, reapareceram alguns movimentos ou tendências que aspiravam uma espécie de retorno a ordem (*rétour à l'ordre*), geralmente de inspiração clássica ou, no mínimo, de caráter realista⁹. E muitos artistas antes ligados às experimentações e radicalidades das vanguardas modernistas, como Fernand Leger (1881-1955), André Derain (1880-1954), Pierre Bonnard (1867-1947), na França; Giorgio De Chirico (1888-1978), Carlo Carrà (1888- 1966), na Itália; Max Beckmann (1884-1950), Otto Dix (1891-1969), na Alemanha; Kasimir Malevich (1878-1935), na Rússia; sem esquecer o espanhol Pablo Picasso (1881-1973), parecem se adequar a uma pintura figurativa, mais comportada, retomando os valores do *métier* de ateliê mais ligados à tradição clássica, de gosto mais acessível ao público e, de certo

⁹ Pode-se incluir nestas propostas o *Novecento*, movimento italiano que se propunha a contrariar o "falso antigo" e o "horroroso moderno"; a *Valori Plastici*, revista editada em Roma onde De Chirico e Carlo Carrà formulavam suas teorias que faziam frente ao Futurismo; a *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade), movimento surgido na Alemanha que utiliza técnicas dos grandes mestres para retratar a "decadência" da sociedade burguesa. O artista mais exemplar desse movimento é Otto Dix.

modo, divergente do que haviam produzido em suas fases ou períodos de ruptura.

Não só na Europa parece ocorrer o refluxo. Em vários pontos do planeta, onde os estilos modernistas haviam se manifestado, como no Brasil, as posturas de vanguarda também parecem perder força.

No México, estimulados pelo governo, os artistas iniciaram um movimento de arte com intenções sociais que tinham como elementos de trabalho a representação das tradições e cultura populares. Os resultados obtidos pelos artistas mexicanos, onde é possível destacar as obras de José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) e David Siqueiros (1896-1974), influenciaram todo o continente. Na experiência mexicana os artistas organizaram-se em sindicatos e obtiveram apoio financeiro para a realização de incontáveis obras de caráter público, conseguindo, de certo modo, alguma autonomia do mercado consumidor burguês.

Inspirado no exemplo mexicano, no início da década de 1930 o governo dos Estados Unidos, em momento de sérios problemas sociais provocados pela crise na Bolsa de Nova Iorque de 1929, implantou uma série de programas com o objetivo de oferecer trabalho aos artistas em troca de *“um salário padrão de 21 dólares”*, por semana. Os artistas eram contratados para realizarem obras para escolas, hospitais e outras instituições públicas. No geral, eram incentivados os estilos *“naturalistas”* e *“realistas”*, e muitas das obras realizadas sob orientação destes programas compartilham elementos estilísticos muito aproximados do realismo socialista desenvolvido, na mesma época, na URSS. Tanto nos EEUU como na URSS a iconografia do trabalhador, da máquina, da lavoura e da indústria eram utilizados como retórica para as suas intenções ideológicas, embora divergentes no campo das idéias políticas. Esse fato talvez possa ser explicado pelo forte envolvimento de alguns artistas americanos como Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman, Robert Motherwell, Philip Guston com as idéias socialistas e mesmo com a política de esquerda, através do Sindicato dos Artistas, no período anterior a Segunda Guerra. (HARRIS, 1998: 10).

Nas artes plásticas do Brasil, também passado o chamado *“período heróico”* de Anita Malfatti e Lazar Segall da década de 1910 e a *“orgia*

intelectual"¹⁰ dos anos de 1920, temos, na década de 1930, como já assinalamos, um período mais calmo e mais proletário.

"Aumentam, entre nós, os atritos de uma economia agrária cambaleante, com a ascensão dos setores comercial, financeiro e industrial. Nas capitais, subitamente inchadas de gente, cresce a classe média e forma-se o operariado urbano, ambos pressionando o setor cultural e exigindo novos enfoques da realidade brasileira em suas manifestações artísticas" (MORAIS, 1982: 15).

Diferentemente dos modernistas paulistas de 1922, que eram em grande maioria oriundos das classes sociais da elite econômica, os artistas que capitaneiam a movimentação artística nos anos de 1930 eram provenientes de categorias sociais bem mais humildes.

"Enquanto Oswald de Andrade se permitia constantes viagens à Europa, em busca das modas vanguardistas, os artistas que começavam a atuar nos anos 30, humildes, sem cultura livresca, limitavam-se a pequenos passeios nos fins de semana",

comenta Frederico de Moraes (1982: 17).

Mais ou menos com essas características de possuírem ligações populares; de ter origem nas classes trabalhadoras; e mesmo não sendo operários, de virem de categorias de poucos recursos econômicos e educacionais, surgiam vários grupos artísticos em vários pontos do país: Núcleo Bernardelli, no Rio de Janeiro; o Grupo Santa Helena e a Família Artística Paulista, em São Paulo; Centro Cultural Belas Artes, Sociedade Cearense de Artes Plásticas e o Artjs, em Fortaleza; o Movimento Vanguardista, em Salvador; A Sociedade de Arte Moderna e o Ateliê Coletivo, em Recife; o Clube da Gravura, em Porto Alegre.

Pode-se inferir nestas ocorrências alguma influência política de caráter socialista e o estímulo dos bons resultados obtidos pela experiência mexicana. Nota-se, entretanto, que diferentemente do México e Estados Unidos, no Brasil aparentemente inexistia apoio governamental explícito para essas iniciativas.

¹⁰ Mário de Andrade, em palestra proferida na Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores, no Rio de Janeiro, em 1942, diz que os anos que se seguiram a Semana de Arte Moderna de 1922, foram de "orgia intelectual".

A INTERVENÇÃO DO ESTADO NA CULTURA

O Brasil viveu um período perturbado em termos políticos que se manifestou na Revolução Tenentista de 30; na Revolução Constitucionalista de São Paulo, em 1932; na Insurreição Comunista, em 1935; e na implantação do Estado-Novo, em 1937. O mesmo, pode-se dizer, acontecia no meio cultural. Foi nessa época, após a “Revolução de 30”, que aconteceram os primeiros movimentos de intervenção do Estado brasileiro na produção cultural e artística no Brasil. Existia um sentimento de “brasilidade” e o meio de controle e canalização dessa energia se deu através das instituições estatais da educação e da cultura, muitas criadas nesse momento: Ministério da Educação, ainda em 1930, Serviço Nacional do Teatro, Instituto Nacional do Livro, Instituto Nacional do Cinema Educativo, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, universidades (de São Paulo e do Rio de Janeiro, em 1934 e 1936, respectivamente), bibliotecas e museus. Além dessa rede institucional o governo passou a apoiar alguns artistas cuja produção esteja em sintonia com os seus ideais para a arte brasileira. Villa – Lobos e Candido Portinari são exemplos evidentes.

Segundo Alexandre Barbalho:

“Naquele momento, era interesse do Estado romper com a leitura dominante de orientação racista e que denegria o mestiço, grande maioria da população, qualificando-o de preguiçoso, insolente e pouco capacitado. Qualidades que não correspondiam às exigências impostas pelas transformações que o capitalismo brasileiro ansiava.

Por sua vez, os “revolucionários de 30” precisavam manter uma certa continuidade com o passado, com a tradição. A modernidade não podia romper radicalmente com o velho. .”(BARBALHO, 1998: 19).

O próprio Barbalho explica que, por conta da correlação de forças no campo cultural, “o Estado promove, ao mesmo tempo, um pensamento moderno e crítico e outro marcado pelo nacionalismo conservador”(BARBALHO, 1998: 18), sendo a dubiedade a marca dessa intervenção estatal.

Essa dubiedade ideológica do Estado talvez possa ser reflexo da própria luta interna que era travada entre os intelectuais. Um exemplo foi a

disputa entre acadêmicos e modernistas que pode ser observada com a nomeação, em 1931, de Lúcio Costa para a direção da Escola Nacional de Belas Artes, quando o novo diretor propôs a modernização no ensino e convidou para o Salão Nacional uma série de artistas ligados ao movimento modernista como Tarcila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Portinari, Guignard, Cícero Dias e Ismael Nery, realizando a mostra que ficou conhecida com "Salão Revolucionário". Por esse motivo os acadêmicos afastaram-se do Salão e, logo depois, por pressão dos alunos, Lúcio Costa foi obrigado a se demitir.

Um outro momento dessa luta, desta feita vencida pelos modernistas, foi o da contratação do arquiteto francês Le Corbusier, para realizar o projeto da sede do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro. O vencedor do concurso foi o arquiteto cearense Arquimedes Memória, então diretor da Escola Nacional de Belas-Artes, que foi preterido pelo ministro Gustavo Capanema.

Para Barbalho, a vitória dos modernistas resultou, entre outras causas *"da sua superioridade técnica"* (1998: 32) em relação aos tradicionalistas. Na sua opinião, a visão destes últimos, destacando o também cearense Gustavo Barroso, *"é moralista e de um patriotismo nostálgico"*(1998: 33). Já os modernos, *"possuem uma concepção do nacional alicerçada em estudos pormenorizados e especializados sobre amplos setores da cultura brasileira, resultando num projeto mais amplo e sofisticado de nação. E que, acima de tudo, aponta para o futuro"*.(1998: 33)

Deve ser observada a estreita ligação dos intelectuais com a política, ocupando, em alguns momentos, cargos chaves na estrutura de governo por homens como Gustavo Capanema e Rodrigo Mello Franco de Andrade, que foram assessorados por intelectuais de envergadura como Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo, Cândido Portinari, Lúcio Costa, Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Barbalho afirma a existência de uma tentativa de se criar uma "cultura de consenso" em torno da elites brasileiras e que o projeto de uma "cultura nacionalista" era "o espaço para aproximar parcelas da intelectualidade, mesmo aquela não alinhada diretamente ao regime". Os intelectuais que não confrontavam o regime assumiam cargos burocráticos ou recebiam apoio para projetos particulares. Os que não participavam do governo

eram marginalizados. Os que tinham ligação direta com as classes subalternas eram reprimidos (BARBALHO, 1998: 37).

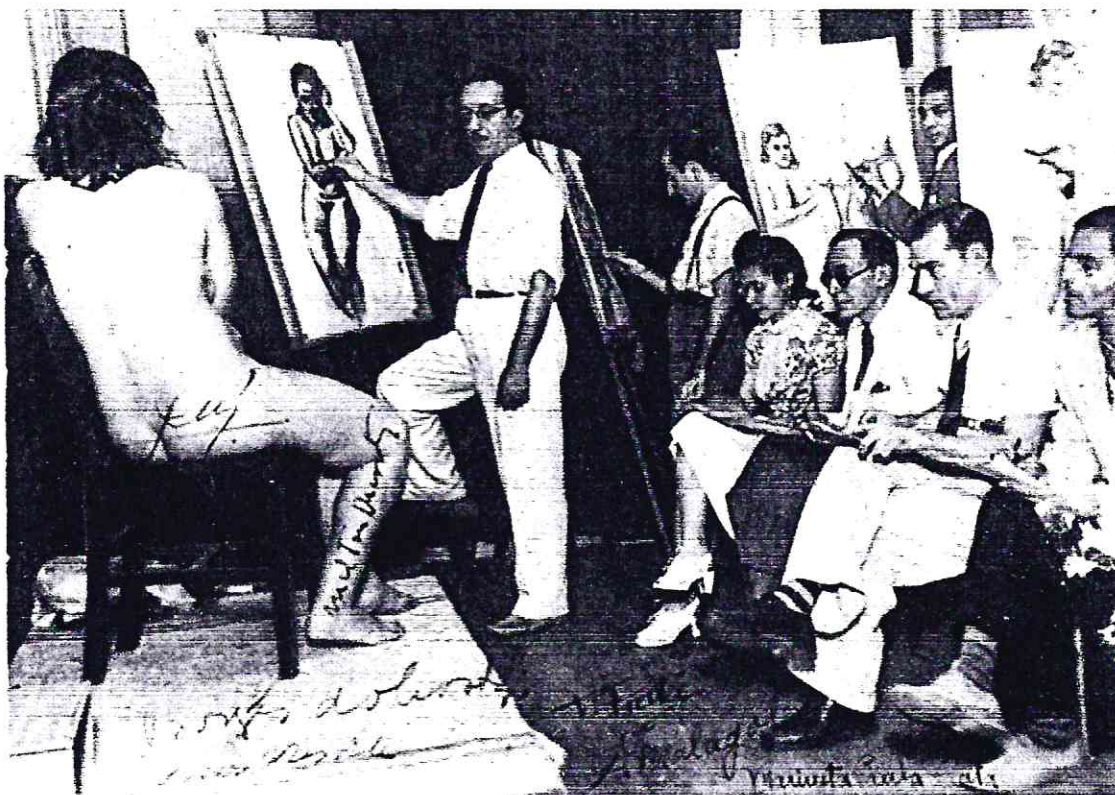
Também não pode passar despercebida a cosmopolitização da vida cultural brasileira nas primeiras décadas do século XX, com a visita ao Brasil de significativos intelectuais estrangeiros que, por certo, deram efetiva contribuição a cultura brasileira: John Graz, Lasar Segall, Gregori Warchavchik, Theodor Heuberger, Le Corbusier, Franck Lloyd Wright, Emílio Goeldi, Guignard, Levy-Straus, Roger Bastide, Bruno Lechowski, Geza Heller, Emeric Marcier, Kaminagai, Arpad Szenes, Marie Helena Vieira da Silva, Caribé e, no Ceará, de Jean Pierre Chabloz.

OS GRUPOS DE ARTISTAS NO BRASIL NA DÉCADA DE 1930

Foi no Rio de Janeiro, ainda o grande centro cultural do país na década de trinta, onde surgiu o primeiro dos grupos comunitário de artistas no Brasil, denominado de Núcleo Bernardelli em homenagem aos irmãos Henrique e Rodolfo Bernardelli que defendiam a necessidade de uma reforma nos métodos de ensino na Escola Nacional de Belas Artes, onde eram professores. Apesar de, oficialmente, constituído apenas em 1931, a idéia surgiu em 1930 *“nos cafés onde se reuniam alunos da Escola de Belas Artes, boêmios e intelectuais”* (MORAIS, 1982: 29) A intenção primeira do Núcleo era a criação de um local de encontro onde jovens artistas interessados em ampliar os seus conhecimentos técnicos, tivessem aulas livres de desenho e pintura, com modelo vivo e, aos domingos, excursões ao campo. Funcionando inicialmente nos porões da Escola de Belas Artes, com entrada autônoma pela rua México, sob forma de ateliê livre, com orientação de artistas experientes como Manuel Santiago, Bruno Lechowsky e Quirino Campofiorito. As aulas eram, prioritariamente, noturnas, em virtude da necessidade que tinham os artistas de desenvolverem atividade profissional paralela ou ensino de arte como atividade de sobrevivência. Os nucleanos tiveram que deixar esta sede em 1935, em virtude do clima de acirramento ideológico que se implantou entre os

participantes do Núcleo e os alunos da Escola de Belas Artes, incitados pelo reacionário diretor da Escola, o arquiteto cearense Archimedes Memória¹¹.

O Núcleo realizou, entre 1932 e 1935, quatro salões. Exibiu um conjunto de obras de seus integrantes no Studio Eros Volusia (1933), além de comparecer à Exposição Internacional da Feira de Amostras, promovida pela Sociedade Brasileira de Belas-Artes (1934).



Aula com modelo vivo no Núcleo Bernardelli.

Apesar de haver obtido grande repercussão popular, sendo até assunto de charges de jornais e revistas de grande circulação e, em suas exposições, ser visitado por autoridades nacionais como o próprio presidente Getúlio Vargas, depois da saída dos porões da Escola de Belas Artes, mesmo com várias tentativas de re-soerguimento, mudanças de sede e presidentes, na verdade, o Núcleo praticamente deixou de existir, até encerrar definitivamente suas atividades em 1942.

¹¹ Grande amigo do pintor cearense Raimundo Cela no período em que ambos estudaram na Escola de Belas Artes, também aquarelista. Foi quem contratou Cela para professor de gravura, quando diretor da EMBA.

Integravam o grupo os artistas: Ado Malagoli (1908-1994) Bráulio Polava (1911-), Bruno Lechowsky (1887-1941), Bustamante Sá (1907-1988), Edson Mota (1910-1981), Eugênio Sigaud (1892-1979), Expedito Camargo Freire (1908-1991), João Rescala (1910-1986), Joaquim Tenreiro (1906-1992), José Pancetti (1904-1958), José Gómez Correia (1915-), Manuel Santiago (1897-1987), Martinho de Haro (1907-1985), Milton da Costa (1915-1988), Quirino Campofiorito (1902-1993), Yoshya Takaoca (1909-1978), Yuji Tamaki (1916-1979). A quase totalidade dos integrantes do Núcleo era de origem humilde, com histórias de dificuldades econômicas, sacrifícios e miséria, que podem ser encontradas nas biografias de quase todos. *“A penúria dos integrantes do Núcleo era tão aguda que alguns, devido a fome, contraíram tuberculose e foram parar no Sanatório de Campos do Jordão”*, comenta Frederico de Moraes (1982: 68).

Nas obras de quase todos os nucleanos pode-se perceber uma certa sofisticação e rigor compositivo e um colorido maduro, certamente de influência pós-impressionista. Nos temas abordados durante a existência do Núcleo, embora tenha sofrido variações posteriores, predominam as paisagens, os nus e os retratos, e, mais raramente a pintura de temática social. Perceba-se que essa preferência reflete a própria ambiência ideológica e a situação social dos artistas.

Mas não se resumiu no Rio de Janeiro a aparição de comunidades de artistas. Em São Paulo, podemos destacar o surgimento do Grupo Santa Helena, aparecido na década de 1930 e bastante diferenciado de outras associações de artistas e intelectuais da época, como o Clube de Arte Moderna, criado por Flávio de Carvalho, em 1932, de caráter debochado e experimental, como a realização de exposição de pintores psicopatas; a Sociedade Pró Arte Moderna, liderada por Lasar Segall, que realizou dois bailes de carnaval e duas exposições coletivas reunindo obras de artistas da Escola de Paris, pertencentes a colecionadores paulistas, e modernistas brasileiros: Tarsila, Brecheret, John Grazz, Di Cavalcanti, Ismael Nery, Guignard, Portinari, etc. Ambas iniciativas efêmeras. A primeira durando menos de um ano e a segunda não completando dois anos de existência. Ainda na década de trinta, vale também fazer referência aos esforços dos artistas paulistas pela realização do Salão de Maio que sobreviveu por três versões,

liderados por Flávio de Carvalho, entre outros; e da Família Artística Paulista que também realizou três edições do seu salão, em 1937, 1939, em São Paulo e, em 1940, no Rio de Janeiro, todas edições contando com a participação integral dos membros do Grupo Santa Helena.

O Grupo Santa Helena foi assim denominado em virtude do nome do prédio onde vários artistas que compunham o grupo mantinham ateliê: Palacete Santa Helena, um velho edifício localizado na Praça da Sé, no centro da capital paulista.

O referido grupo congregou os seguintes artistas: Aldo Bonadei (1906-1974), Alfredo Rullo Rizzotti (1909-1972), Alfredo Volpi (1896-1988), Clóvis Graciano (1907-1988), Francisco Rebolo Gonzáles (1903-1980), Fúlvio Pennacchi (1905-1992), Humberto Rosa (1908-1948), Manoel Martins (1911-1979) e Mário Zanini (1907-1971). Quase todos com origem social modesta, geralmente filhos de imigrantes ou, como Volpi e Pennacchi, imigrantes, e formação anterior no Liceu de Artes e Ofícios.

No tempo em que desenvolveram convívio mais aproximado, seus trabalhos apresentavam características comuns: o apuro técnico, a preocupação com o lado artesanal do ofício, a fixação no registro de temas suburbanos e das questões relativas ao universo visual das cidades, o predomínio das paisagens e uma visível influência da pintura italiana novecentista e uma certa inspiração pós-impressionista à maneira de Cézanne.

Sem nenhuma intenção no sentido de criarem uma associação ou organizar movimento, os santelenistas, como os denomina Walter Zanini, foram se acercando naturalmente uns aos outros,

“identificados pela origem social e não raras semelhanças de formação artesanal e artística”,(. . .) “pelas tarefas que boa parte deles desempenhava na pintura de paredes e na decoração residencial, por partilharem convicções estéticas e pela necessidade de intercambiar experiências que lhes assegurassem melhor afirmação profissional” (ZANINI, 1992: 90), “salas simples e apertadas, situadas nos corredores mal iluminados da parte posterior do edifício”. “Dividiam o espaço entre si, determando-se horários, discutindo pintura, decidindo muitas vezes em conjunto a remessa de obras aos salões, reunindo-se à noite para desenhar com modelo vivo, recebendo alguns colegas e a clientela que vinha encomendar decorações de casas, o que garantia o sustento da maioria” (1992:101).

Além da decoração de casas, profissão da maioria, os artistas do Santa Helena tinham outras ocupações "*próprias da condição proletária ou da burguesia de poucos recursos*": marceneiro, entalhador, encadernador, jogador de futebol, letrista, decorador floral, cartazista, torneiro, professor de desenho, relojoeiro, guarda livros, diz Zanini (1992: 99-100).

Embora o movimento do Grupo Santa Helena tenha claras diferenças do Núcleo Bernardelli (que podem ser logo notadas nas causas de seus aparecimentos), o Bernardelli surge do questionamento dos métodos de ensino no meio universitário, entre professores e alunos. O Santa Helena se forma pelo encontro de artistas proletários no desejo de ampliação do domínio do ofício; pode-se perceber algumas influências dos dois grupos nos movimentos artísticos que surgem no Ceará na década de trinta.

A semelhança no modo de funcionamento, com exercícios livres de desenho e pintura, com modelo vivo e, nos fins de semana, excursões ao campo, podem ser justificadas, além da repercussão obtida na imprensa nacional, através das relações estabelecidas entre artistas do Núcleo Bernardelli e do Grupo Santa Helena com os artistas cearenses, dando-lhes idéias e referências para as ações dos grupos de Fortaleza.

1.2 - A CIDADE COMO LUGAR DA ARTE

Antes de qualquer análise da movimentação nas artes plásticas em Fortaleza é necessário fazer-se uma apresentação, mesmo que sucinta, do lugar onde se desenrolaram essas atividades que, pelos embates, trocas de saberes, possíveis imposições estéticas, foram, ao mesmo tempo, culturais e sociais.

Fortaleza, como qualquer cidade viva, pode ser entendida como um estabelecimento humano de criação coletiva onde cada habitante ou grupos de habitantes colaboram na sua configuração. Não deve ser entendida apenas através da condição física resultante dessa ação (ruas, prédios, praças, monumentos) ou da relação desta produção com a paisagem natural. Uma cidade é e se faz também nas relações dos seus habitantes, nos seus modos de se aglomerarem, deslocarem-se, vestirem-se, brincar e amar. Uma cidade

se dá nas relações de um povo, com a sua cultura, com os seus espaços edificados e com a natureza, num tempo e num lugar. Uma cidade, além de prédios e paisagem, é a sua população no seu jeito de ser.

O primeiro ponto para entender Fortaleza no período analisado é perceber que, apesar do lugar ser habitado por europeus há mais de quatrocentos anos, pode-se dizer que ela é uma cidade nova. No início do século XIX, contava apenas com poucos milhares de habitantes. A partir de 1860, houve a dinamização comercial através das exportações de algodão, que possibilitou efetivas mudanças sócio-econômicas: instalação da Santa Casa de Misericórdia (1861); linhas de navios, a vapor, para outras cidades brasileiras e Europa (1866); sistema de água canalizada (1867); Biblioteca Pública (1867); etc. Em 1875, com o plano urbanístico de Adolfo Herbster, de influência Haussmaniana, se criou uma disciplinarização da malha urbana, numa tentativa de racionalização e embelezamento da zona central da cidade. Ainda na década de 1870 foi instalada uma linha ferroviária ligando Fortaleza ao sertão central, dinamizando a circulação de mercadorias e a comunicação da capital com o interior. Na década de 1880 a cidade ganhou transporte coletivo de bondes por tração animal da Companhia Ferro Carril (1880), telégrafo e cabo submarino para a Europa (1882), serviço telefônico (1883), fábrica de tecidos (1883) e uma atividade cultural expressiva que pode ser percebida pela criação da Academia Cearense de Letras, a primeira do país, em 1884, implantação do Instituto Histórico, em 1887, e pela formação de grupos como a Padaria Espiritual, no início da década seguinte.

Com a Proclamação da República, em 1889, quase nada muda na província do Ceará e, poucos anos depois, o poder já estava novamente nas mãos da mesma elite de sempre. Em 1892, Nogueira Accioly, que já havia sido Vice-Presidente de Província e indicado senador no Império, assumiu o mandato de senador da República. Aí, com a atuação política e relações adquiridas na capital da República, estavam lançadas as bases para a implantação da oligarquia Accioly, uma das mais poderosas e duradouras da história do Estado do Ceará, que mantêm a sua hegemonia na política estadual de 1906 a 1912.

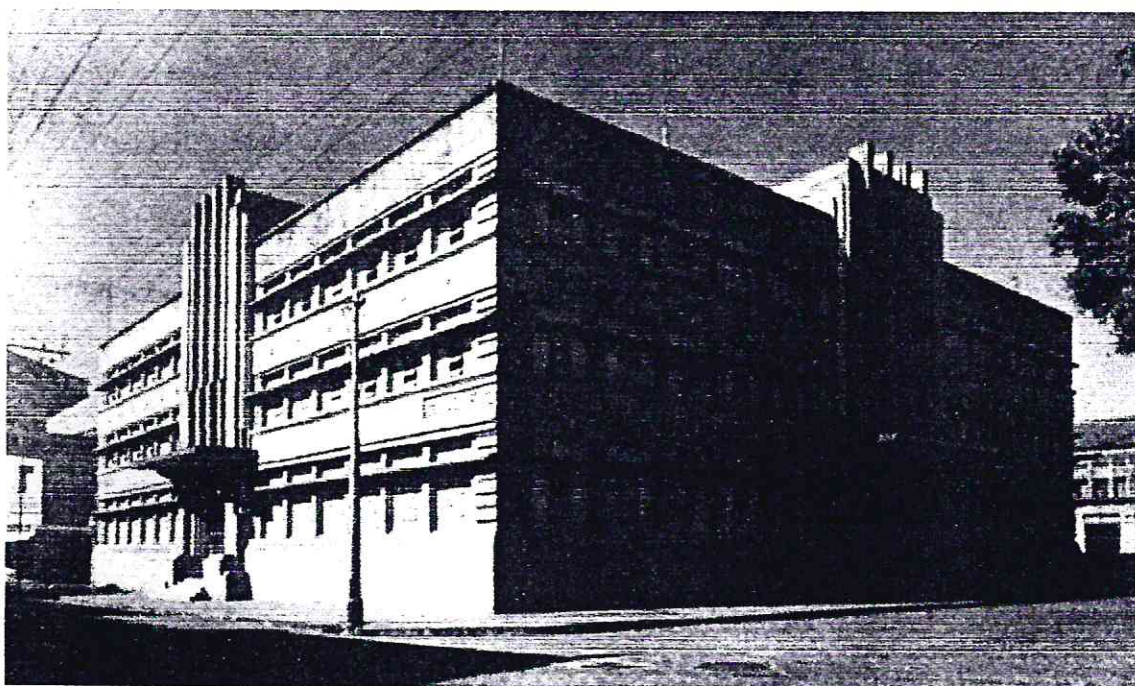
Na vigência da oligarquia Accioly implantou-se uma política de embelezamento e melhoria física e sanitária da cidade. Foi inaugurado um

amplo e moderno Mercado de Ferro (1897); praças públicas foram reformadas, com canteiros de flores, passeios, estátuas, pavilhões para ginástica e, em 1893, fez vigorar o Código de Posturas.

O historiador Sebastião Rogério Ponte comenta:

“Paralelas às obras erguidas pelos poderes públicos e pelo capital, as camadas afluentes fizeram surgir novas lojas, hotéis, clubes, mansões e chácaras. Prevaleceu nestas construções o “ecletismo arquitetônico”, estilo de arquitetura dominante na Europa desde meados do século XIX e então em voga no Brasil republicano”. (PONTE, 1999: 39) ¹

Acreditamos que as obras públicas, o Código de Posturas e o ideário que permeavam as mentes das elites na época, estabeleceram as condições que permitiram a formação de um coeso conjunto urbano, de harmonia eclética simples, mas de notável unidade formal, que, a partir de 1930 pela chegada de um novo espírito estético, começa gradativamente a ser erodido, mas que, atualmente, ainda tem significativos vestígios no centro da cidade e arredores.



O Prédio dos Correios, em estilo Art Déco, construído em 1932.

Como em todo o Brasil, a suave brisa dos ventos da modernidade começou a soprar mais fortes, em Fortaleza, por volta da década de 20. As

classes operárias faziam as suas primeiras greves e organizavam o Partido Socialista, a Associação Gráfica do Ceará e a Federação das Classes Trabalhadoras, entre 1917 e 1921. Já iniciara a tempos a era do cinema: “O Politeama funcionava desde 1910, o Magestic fora inaugurado em 1917 e o Moderno pouco tempo depois”, informa Mozart Soriano Aderaldo, no catálogo da mostra Fortaleza Tempos de Guerra¹². Ainda na década de 20 se inaugurava o serviço de abastecimento de água e esgoto. A cidade se expandia, se faz melhorias na *Ponte Metálica* que funcionava como porto, formavam-se os primeiros bairros ricos e, na década seguinte, quando a população atingiu cem mil habitantes, iniciava-se um crescimento vertiginoso e desordenado, principalmente a partir da seca de 1932, quando os subúrbios foram ocupados de forma espontânea, com edificações precárias, dando início a aglomerações miseráveis, sem a mínima estrutura urbana, sanitária e de serviços. Foi mais ou menos nesse período que a cidade começou a desenvolver manifestações culturais de feições modernas.



Praça do Ferreira em 1933.

¹² Exposição promovida pela Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, em 1998, no Palácio da Abolição, que mostrava um panorama da cultura fortalezense na década de 1940, com curadoria de Roberto Galvão.

A verdade é que o mundo, na segunda metade da década de trinta, do século XX, passou por muitas mutações sociais, políticas e econômicas. No início dos anos quarenta, no entendimento de Jean Pierre Chabloz, Fortaleza era “enérgica, inteligente, de espírito vivo e ávido de conhecer” (1993: 32). O ensino superior era ministrado por quatro faculdades: Direito e Ciências Sociais, Ciências Econômicas, Odontologia, Farmácia. O curso de Medicina foi implantado no final da década. O ensino secundário era ministrado por cerca de 30 escolas oficiais e particulares. O ensino profissional tinha três escolas: Escola dos Aprendizes Artífices, Escola de Comércio da Fênix Caixeiral e Escola Doméstica de Fortaleza. E mais, a Escola Preparatória de Cadetes, Escola de Aprendizes Marinheiros, Conservatório Carlos Gomes e Conservatório Alberto Nepomuceno. Escolas de desenho, arquitetura, artes plásticas, desenho gráfico ou mesmo decorativo não havia, ausência que, como se percebe, não impedia o exercício de atividades artísticas na cidade.



Ponte Metálica vista por Paulo Pamplona, em 1948.

Vendo-se de hoje, percebe-se que nessa década as entidades culturais mais atuantes na cidade eram o Instituto Histórico do Ceará, fundado em 1887; a Academia Cearense de Letras, criada em 1884; a Casa de Juvenal Galeno, criada ainda nos anos vinte; o Centro Acadêmico Clóvis Beviláqua; o Centro Estudantil Cearense, criado em 1931; a Sociedade de Cultura Artística, de 1931; o Instituto Brasil – Estados Unidos, de 1942; a Associação Cultural Franco-Brasileira, de 1943; a Sociedade Cearense de Artes Plásticas - SCAP, de 1944; a Sociedade Pró-Arte, criada 1948, e o Grupo Clã, de Literatura e Arte, que apesar de significativa atuação nos anos quarenta, cinquenta e sessenta nunca foi efetivamente institucionalizado. Em termos de comunicação, a cidade possuía seis jornais diários: *Unitário*, *Correio do Ceará*, *O Estado*, *O Povo*, *O Nordeste* e a *Gazeta de Notícias*. Havia também a *Revista Contemporânea*, edição mensal; várias tipografias, destacando-se a Tipografia Minerva; e a emissora Ceará Rádio Clube, inaugurada em 1933.

Fundada em 1930 por João Dummar, a Ceará Rádio Clube, PRE-9, ocupava solitária o espaço da cultura radiofônica. Um exemplo dessa ocupação é que eles estavam até nos espaços públicos como nos cafés, que havia muitos no centro da cidade, como conta Otacílio Colares:

“lá estavam os pequenos rádio-receptores, todos em mogno, geralmente com caixas em forma ogival, em cantoneiras no geral de mármore ao alcance apenas da sintonia do proprietário, na transmissão das vozes, então máximo, de Vicente Celestino, Sílvio Vieira, Augusto Calheiros, Alberto Peroni, Gastão Formenti: valsas, canções, cançonetas, foxes bem marcados, sambas de Noel e choros de Pixinguinha e Benedito Lacerda. Isto sem esquecer Carmen e Aurora Miranda que despontavam gloriosamente” (COLARES apud CAMPOS, 1984: 09).

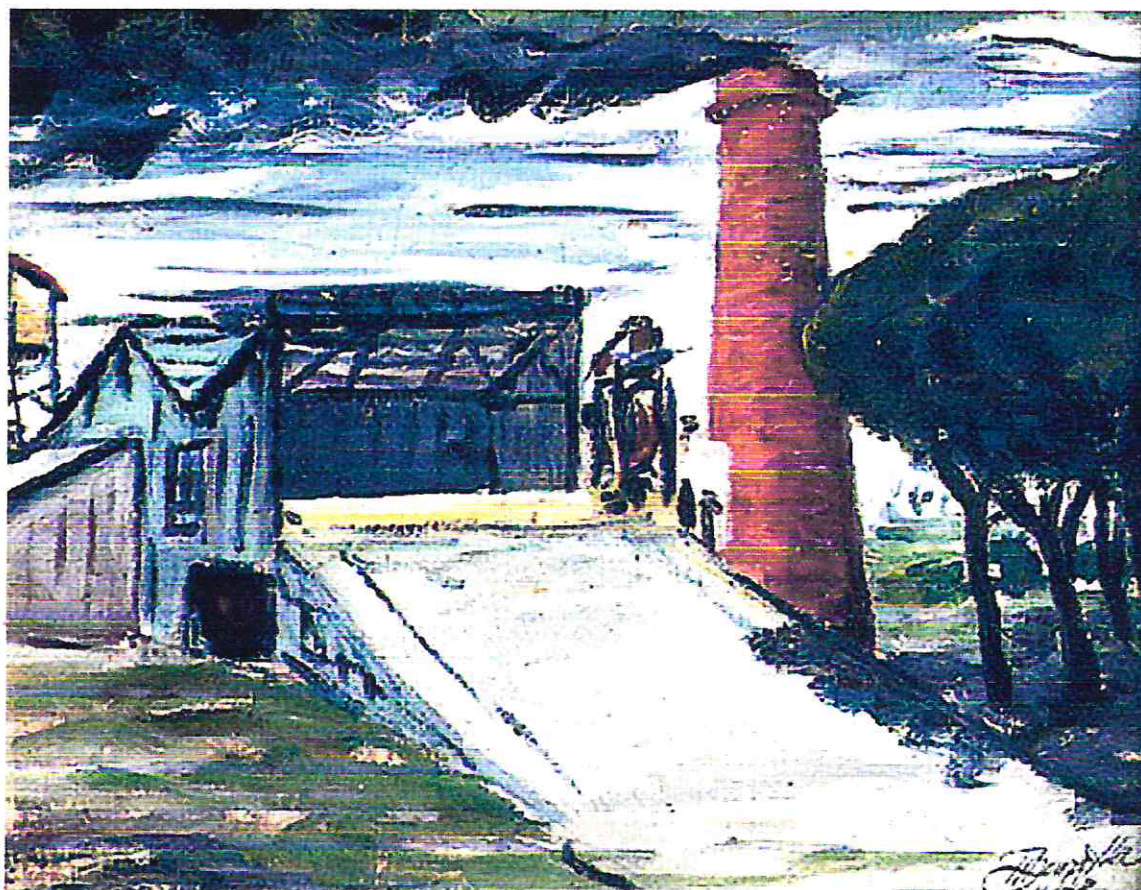
Por volta de 1940, também nos conta Colares, “alguns cafés circundantes da Praça do Ferreira davam-se ao luxo de manter em funcionamento eletrolas, tocando Ave-Maria no Morro, na voz de Dalva de Oliveira. Depois da incorporação da PRE 9 pela rede nacional de Assis Chateaubriand, em janeiro de 1944, sucederam-se “temporadas” de artistas famosos como: Linda e Dircinha Batista, Manezinho Araújo, Milu Melo, entre outros. Coincidindo com a inauguração da Livraria Aequitas, inicia-se o rádio

teatro no horário nobre. A transmissão de jogos de futebol também era novidade. O maestro Mozart Brandão regia as orquestras. As notícias vinham pelo Matutino Prenove e pelo Noticiário Relâmpago, sob patrocínio da Casa das Máquinas.

Também dessa época é um dos grandes sucessos teatrais de Fortaleza: *A Valsa Proibida*, de Silvano Serra, com música de Paurilo Barroso. Estreou em 1941, no Teatro José de Alencar, sendo remontada em 1943 e 1947.

Jean Pierre Chabloz também informa sobre o período:

“No centro da cidade, diversas livrarias apresentam, em suas vitrinas e prateleiras, um conjunto de livros variados, brasileiros e estrangeiros, que se renovam com a chegada de cada navio proveniente do Sul. As livrarias Aequitas, Edésio e Alaor, ao lado da Praça do Ferreira, são pontos de reunião e de encontro dos intelectuais cearenses”(CHABLOZ,1993: 44)



Usina da Light em pintura de Mário Baratta, de 1948.

É importante também informar que durante a Segunda Grande Guerra, Fortaleza recebeu, em fins de 1943, a instalação de uma Base Aérea das Forças Aliadas, que trouxe à cidade milhares de soldados norte-americanos e foi implantado o Serviço Especial de Mobilização de trabalhadores para a Amazônia – SENTA, cuja tarefa era arregimentar homens válidos, levando-os para a Amazônia, com o objetivo de aumentar a coleta de látex vegetal com o intuito de ampliar a produção de borracha para pneus, com fins bélicos. Era o Exército da Borracha.

Todavia, economicamente a situação do Ceará não era boa. A agricultura e a pecuária estavam abaladas tanto pela seca de 1942, como pelo deslocamento de homens para Força Expedicionária Brasileira, criada em 1944, e para o Exército da Borracha. Em Fortaleza, os problemas eram sérios pela pequenez e obsolescência do setor fabril, escassez de matéria-prima e pela crise energética provocada pela ineficiência e desinteresse em fazer investimentos na Usina da cidade, pela concessionária *The Ceará Light, Tramway and Power Co. Ltd.*, cuja eletricidade ainda era produzida pela queima de madeira. Havia também escassez de petróleo, gasolina e querosene que eram racionados, causando a paralisação de alguns veículos. Surgia combustíveis alternativos como o gasogênio.

Na arquitetura cearense do período, como nos alertou Liberal de Castro, o que pode ser comprovado pela análise dos projetos de época, não havia compromisso com nenhum estilo arquitetônico. Várias eram escolas estéticas em que os projetistas se apoiavam para realizar os seus projetos, inclusive estilos modernistas, principalmente o *Art Déco*, como melhor explica Castro no texto *O Visual da Cidade*, publicado no catálogo da mostra *Fortaleza Tempos de Guerra*:

“o grosso das tentativas de modernização da arquitetura apoiava-se quase somente nas soluções Art Déco, resolvidas consoante visões pessoais dos projetistas. Essas variações amplamente aceitas, inclusive pelas camadas populares, conduziram ao florescimento de um ciclo de reformas edificatórias, feita com maior ênfase em pequenos prédios ou casas antigas do centro da cidade” (CASTRO, 1989).

Mas nem tudo era *Art Déco*, as revistas de arquitetura que chegavam a Fortaleza, com *A Casa*, editado no Rio de Janeiro, embora interessada na estética *Déco*, também trazia projetos de outras correntes (neocolonial, missões, normando, italiano, germânico), que eram consumidos pelos projetistas, ao gosto do proprietário. O estilo “missões”, inspirado nos conventos franciscanos californianos, também obteve grande sucesso.



Barrica registra ruas sem pavimentação e o posteamto precário.

Ainda seguindo Castro, ele nos indica que não podemos esquecer alguns eventos que influíram na mutação da imagem da cidade: os primeiros arranha-céus; os *bungalows*; a arborização das ruas centrais; o ajardinamento de praças; a introdução de fios de pedra, a pavimentação das ruas com paralelepípedos e concreto, a iluminação elétrica das ruas; a construção do porto do Mucuripe; a demolição da Sé; o desmonte do mercado de ferro; a expansão da Aldeota e o aparecimento de grupos de construções residenciais

de segmentos da população mais pobre, marcadas pela improvisação, precariedade dos materiais e total falta de infraestrutura sanitária.

Um outro momento marcante do movimento cultural brasileiro da época em estudo foi a implantação da Bienal de São Paulo, em 1951. Na época não havia praticamente museus de arte no país e o intercâmbio artístico era profundamente incipiente. A Bienal provocou um forte impacto. O Brasil vivia um tempo de turbulência sócio-político-econômica, havia ausência de liberdade no país, livros como *O mundo da Paz*, de Jorge Amado eram apreendidos e o arquiteto Oscar Niemeyer impedido de ensinar em universidades brasileiras, segundo Leonor Amarante (1987:16), no livro *As Bienais de São Paulo*.

Leonor Amarante evidencia também as polêmicas ideológicas provocadas pela Bienal comentando que sua realização e impacto “de certa forma serviu de pretexto para que alguns intelectuais se manifestassem contra certas atitudes do governo, especialmente aquelas que restringiam a liberdade”. Para uns, como o arquiteto Vilanova Artigas, a Bienal seria a “expressão da decadência burguesa”(AMARANTE, 1987: 17); para outros, como o crítico Mário Pedrosa, a Bienal era uma oportunidade de se criar um fórum sobre as questões da arte moderna que, até àquele momento, não tinham sido analisadas em profundidade. “Pedrosa recordava que todo o movimento moderno, sobretudo o abstracionismo, foi sempre de inspiração não somente funcional como revolucionária, no sentido da reorganização da ordem social em termos racionais, harmônicos e científicos” (AMARANTE, 1987: 17).

Na primeira Bienal, que é marcada pelo construtivismo, alguns críticos, entre eles Mário Pedrosa¹³, constata que os nossos pintores e escultores estavam parados na década de 20. Na segunda edição da Bienal, a mostra foi uma espécie de abertura das comemorações do IV Centenário da capital paulista. Grandes nomes podiam ser vistos: Pablo Picasso, então pouco divulgado no Brasil, ainda não era, em termos populares, a grande estrela das artes que se tornou; Paul Klee, Georges Braque, Sônia e Robert Delaunay, Fernando Leger, Juan Gris, Francis Picabia, Marcel Duchamps, Oskar Kokoschka, Piet Mondrian, Umberto Boccioni, Henry Moore, Alexander Calder, Constantin Brancusi, Rufino Tamayo – grande prêmio de pintura, Giorgio

¹³ Segundo Leonor AMARANTE. *As Bienais*. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1989. p. 28.

Marandi – prêmio de gravura, e, em especial, Walter Gropius, colocando o público brasileiro, pela primeira vez, em contato com a Bauhaus.¹⁴

O país parecia virar uma página de sua história. Fortaleza ampliou-se nos anos 50. Surgiram os bairros de Fátima e da Estância, com uma arquitetura que bem refletia a modernidade da cidade: apenas as fachadas eram modernas, copiadas de revistas estrangeiras, ou inspiradas nas formas dos principais prédios projetados por Oscar Niemeyer, para a Pampúlia ou Brasília.

Embora o grande veículo de comunicação ainda fosse o rádio, a TV ultrapassava, em São Paulo a casa de um milhão de espectadores; com o tempo passando Vinicius encontrava Jobim; surge Paulo Freire; o filme *Orfeu Negro*, com roteiro de Vinicius, obtém a Palma de Ouro, em Cannes; Jorge Amado lança *Gabriela, Cravo e Canela*; Flávio de Carvalho propõe um novo look para o verão; João Gilberto canta bossa-nova; Jackson do Pandeiro *Chiclete com Banana*; Juscelino Kubitschek, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer construíam Brasília e as ruas começavam a ser ocupadas por automóveis que em breve seriam Volkswagens, Willys, Simcas, FNMs e GMs.

Nesse ponto, temos a sensação de que, nesse momento, inicia-se um deslocamento nos pólos ou centros geradores de influências sobre as atividades culturais brasileiras. É perceptível a diminuição das ligações culturais e influências européias na produção de bens materiais e simbólicos. Amplia-se mais e mais o interesse pela cultura estadunidense.

Em Fortaleza, pode-se perceber que a cidade, apesar de provinciana e pobre, no final dos anos cinquenta, possuía uma infraestrutura que permitia o desenvolvimento de alguma atividade cultural em sintonia com a produção internacional. Fortaleza não era uma ilha perdida. Possuía um sistema de comunicação e uma base institucional no setor cultural, talvez, em termos relativos, até mais significativo que hoje, por não ser atrelado a máquina de governo, como agora.

¹⁴Para que se tenha uma perspectiva da repercussão da Bienal, ela, em sua segunda edição, foi vista por 180 mil visitantes.

2. segundo capítulo:

A MÁSCARA: AS FACES DA MODERNIDADE

“A página era estranha. Não era uma descrição da batalha, era a batalha”.

Jorge Luis Borges

Uma boa fonte para informar sobre a arte em Fortaleza e os seus artistas, no início do século XX, é o livro do escritor memorialista, poeta e pintor autodidata Otacílio de Azevedo¹ (1896-1978), *Fortaleza Descalça*, onde delinea os traços biográficos de vários artistas cearenses: Júlio de Azevedo² (1890-1967), Lucas Nascimento³ (1890-1923), Mário Dias (????-1941), Milton Rodrigues⁴ (1881-1936), J. Carvalho, Clóvis Costa, Gerson Farias (1889-1943), Raimundo Cela⁵ (1890-1954), Raimundo Siebra⁶, Vicente Leite (1900-1941) e

¹ Escritor, poeta, desenhista e pintor, **Otacílio de Azevedo** nasceu em Redenção - Ce, em 1896. Em 1910, transfere-se para Fortaleza. Começou pintando tabuletas de cinema e letreiros de lojas. Em 1925, inicia-se na pintura de paisagens. Fundou com Gerson Faria, Pretextato Bezerra e Clovis Costa, o primeiro atelier de pintura de Fortaleza, em 1934. Participou de poucas mostras de pintura, mas mesmo assim, é citado por Carlos Rubens em *Artes Plásticas no Brasil* e por Teodoro Braga em *Artistas Pintores no Brasil*. É autor de *Fortaleza Descalça*, livro de memórias onde delinea traços biográficos dos artistas cearenses seus contemporâneos. Faleceu em 1978, em Fortaleza.

² **Júlio de Azevedo** nasceu em Redenção, em 1890. Fotógrafo, escultor e pintor é autor, na igreja Matriz de Cascavel, de uma Nossa senhora da Conceição. Transferiu-se para Pernambuco em 1919. Faleceu em Recife, em 1967.

³ Pintor **Lucas Nascimento** nasceu em Fortaleza, em 1890, faleceu na mesma cidade em 1923.

⁴ Desenhista e pintor **Milton Rodrigues** trabalhou no atelier de seu pai Antonio Rodrigues. Participava do grupo de artistas que freqüentava o atelier de Clóvis Costa.

⁵ **Raimundo Cela** nasceu em Sobral, em 1890. Desenhista, pintor e gravador. Estudou na Escola Nacional de Belas Arte com Zeferino da Costa, Eliseu Visconti e Batista da Costa. GANHOU Medalha de Prata, em 1916, e no ano seguinte, 1917, é laureado com o Prêmio de Viagem ao Exterior do Salão Nacional de Belas Artes. Em Paris, participou do Salão dos Artistas Franceses, 1922, despertando interesse da crítica. Regressando ao Brasil fixou-se no Ceará, em Comocim, onde residiu até 1938, transferindo-se para Fortaleza e depois para o Rio de Janeiro, em 1945. Também foi premiado no Salão Paulista (1943), no Salão Fluminense (1947?) e, novamente, no Salão Nacional de Belas Artes (1947). Individualmente, expôs em 1941 e 1944, em Fortaleza, e, em 1945 e 1947, no Rio de Janeiro. Exerceu de 1951 a 1954, quando faleceu, o ensino de gravura na Escola Nacional

Walter Severiano (1894-1943), de sua geração, e de José Irineu de Souza⁷ (1852-1925), Antônio Rodrigues⁸ (1867-1915), José de Paula Barros⁹ (????-1919) e Raimundo Ramos¹⁰ (1871-1916) pertencentes a gerações anteriores, mas todos seus contemporâneos.

Azevedo apresenta ainda duas notas biográficas fora da lista dos artistas: Carlos Severo, entre os poetas, e Francisco Bembém¹¹, entre os tipos populares da cidade. Alguns outros artistas atuantes em Fortaleza no período também são citados, entretanto sem merecerem uma crônica, compondo um total de trinta nomes. Otacílio de Azevedo legou-nos um importante instrumento para a compreensão do período.

Apesar de Bembém não ter sido incluído entre os artistas e sim entre os "tipos populares", Azevedo informa certas "loucuras" que ele fazia, como

de Belas Artes. Estrigas dedicou-lhe o livro *Contribuição ao Re-Conhecimento de Raimundo Cella*, publicado em 1988. Faleceu em Niterói, em 1954.

⁶ **Raimundo Siebra** nasceu em Pacoti no final do século XIX. Desenhista e pintor ativo em Fortaleza nas primeiras décadas do século XX. Recebeu bolsa de estudos do Governo do Estado, em 1917, juntamente com Gerson Faria, Vicente Leite, Simeão, Mário Dias e José Rangel, para freqüentar a Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, onde faleceu em acidente automobilístico quando ainda era estudante.

⁷ **José Irineu de Souza** (Fortaleza 1850 - 1925) - Segundo Theodoro Braga, em *Artistas Pintores no Brasil*, pág 68, é citado no *Dicionário do Inst. Hist. e Geográfico Brasileiro*, pág 1608, na *História da Arte*, de Pais Barreto, e na *História das Artes Plásticas no Brasil*, de Argeu Guimarães, publicada na *Revista do Inst. Hist. e Geográfico Brasileiro* de 1922. É citado ainda no *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, de Roberto Pontual, no *Dicionário Bio-Bibliográfico*, do Barão de Studart, e na *Fortaleza Descalça*, de Otacílio de Azevedo.

⁸ **Antônio Rodrigues** (Fortaleza 1867 - 1915) - Segundo Theodoro Braga, em *Artistas Pintores no Brasil*, pág 39, é citado no *Dicionário do Inst. Hist. e Geográfico Brasileiro*, pág 1608, na *História da Arte* de Pais Barreto e na *História das Artes Plásticas no Brasil* de Argeu Guimarães, publicada na *Revista do Inst. Hist. e Geográfico Brasileiro* de 1922. É citado também no *Dicionário Bio-Bibliográfico* do Barão de Studart e na *Fortaleza Descalça* nas páginas 282 e 283.

⁹ **José Paula Barros** (Fortaleza 1850 - 1925). Possui as mesmas referências bibliográficas de Antônio Rodrigues.

¹⁰ **Ramos Cotoco** (Fortaleza 1871 - 1916). Foi responsável pela publicação, em 1895, em Fortaleza, do jornalzinho de caricaturas denominado *O Lápis*. Como poeta nos deixou o livro *Cantares Boêmios*. É citado no *História da Caricatura no Brasil*, de Herman Lima, em *A Modinha Cearense*, de Edgar de Alencar, no *Dicionário Bio-Bibliográfico* do Barão de Studart, e na *Fortaleza Descalça*, de Otacílio de Azevedo. Além possuir as mesmas referências dadas por Theodoro Braga para Antônio Rodrigues e Paula Barros.

¹¹ **Francisco Bembém** foi artista ativo em Fortaleza no início do século XX. Segundo Eusébio de Sousa no ensaio *Monumentos do Estado do Ceará*, publicado na *Revista do Instituto do Ceará*, 1932, pág 67, foi o responsável pela execução, em 1919, das figuras simbólicas colocadas junto ao pedestal da herma de J. da Penha. Um jornal da época comentou: "vive modestamente no seu atelier, quase desconhecido, e no entanto os trabalhos expostos ao lado da herma do Capitão J. da Penha, revelam perfeitamente o seu valor artístico e o seu merecimento".

pendurar no teto de sua bodega diversas cabeças de velhos e velhas feitas de coco, onde aproveitava os orifícios para fazer os olhos e as buchas para fazer o cabelo, barbas e os bigodes. Na época estes “arranjos estéticos” não eram vistos como manifestações artísticas. Hoje, seria diferente, pode-se perfeitamente apreender sentidos artísticos nas propostas de Bembém. Vejamos outra descrição de Azevedo:

“Anos depois, o garapeiro meteu-se a escultor e fez uma espalhafatosa estátua de Iracema, tendo à cabeça o devido cocar e na cintura a tanga, ambos feitos de palha de coqueiro e pintadas de tinta de várias cores. Na perna direita da estátua enfiou um prego caibral e nele pendurou uma espada arranjada não se sabe onde.

Num busto que fez de Dom Pedro II, não conseguindo fazer-lhe as barbas – que ficavam muito duras, arranjou-se com três espanadores, que enfiou no queixo do imperador, pintando-os, em seguida, com cal. No lugar das dragonas do uniforme colocou duas latas vazias de manteiga “Lepelletier” (AZEVEDO, 1980: 154-156).

Noutro momento do mesmo texto Otacílio narra um almoço oferecido pelo artista para ele e Gerson Faria¹². Hoje, o que foi visto por Azevedo apenas com um “grande logro” pregado por Bembém nos amigos pode ser entendido como arte:

“Certa vez convidou-nos a mim e ao Gerson Faria para o almoço em sua casa. Ao entrarmos na sala de jantar, já estava a mesa posta. Só depois de me sentar e pegar os talheres é que descobri o grande logro que Bembém pregara; feijão, carne, arroz, verdura, ovos estrelados, tudo era artificial, mas apresentado de forma tão natural que até víamos as volutas de fumaça”(AZEVEDO, 1980: 155).

É claro que perceber as ações de Bembém como arte hoje talvez seja simples, mas na ambiência cultural de Fortaleza nas décadas iniciais do século XX, talvez necessitasse de informações e vivências que Azevedo não possuía.

¹² Pintor e cenógrafo autodidata, **Gerson Faria** (Fortaleza 1889 - 1943) chegou a receber bolsa de estudos, em 1917, oferecida pelo Governador João Tomé de Sabóia, juntamente com Mário Dias, Raimundo Siebra, Simeão, Vicente Leite e José Rangel, para realizar estudos no Rio de Janeiro mas desistiu ainda no caminho. Participou de exposição coletiva organizada por Walter Severiano em Fortaleza, em 1924. Em 1934, fundou com Otacílio de Azevedo, Pretextato Bezerra e Clovis Costa, o primeiro atelier de pintura de Fortaleza. Foi, em 1941, um dos principais animadores do Centro Cultural de Belas Artes, primeiro movimento ambicioso de artes plásticas no Ceará.

De qualquer modo, é importante perceber que entre os artistas do início do século passado, em Fortaleza, consciente ou inconscientemente, apenas como irreverência ou brincadeira, havia manifestações que sinalizavam a presença de um espírito de modernidade, mesmo que apenas como realidade fugidia num ambiente inóspito.

Outro que poderia ter a sua obra reinterpretada é Walter Severiano¹³, artista que, em 1924, organizou exposição reunindo pinturas de Gerson Faria, Otacílio de Azevedo, Clóvis Costa¹⁴, Pacheco de Queiroz¹⁵, Barbosa¹⁶, Katunda¹⁷, Sá Roriz¹⁸, Mário Dias¹⁹, Emme Guilherme²⁰ e dele próprio.

¹³ Fotógrafo, desenhista e pintor **Walter Severiano** (Fortaleza 1894 - 1943) é citado por Otacílio de Azevedo em *Fortaleza Descalça* e por Barboza Leite em *Esquema da Pintura no Ceará*.

¹⁴ Desenhista ativo em Fortaleza nas primeiras décadas do século XX. Pouco se sabe sobre a vida de **Clóvis Costa**, além das informações dadas por Otacílio de Azevedo, na *Fortaleza Descalça*, pág 308, 309 e 310. Estudou desenho com Antonio Rodrigues.

¹⁵ Artista ativo em Fortaleza no início do século. Sabe-se apenas que Pacheco de Queiroz participou da exposição organizada por Walter Severiano, em 1924. Segundo Barboza Leite, no *Esquema da Pintura no Ceará*, pág 7, "absorvido por outros interesses abandonou a pintura". É citado também por Estrigas, em *Artes Plásticas no Ceará*, pág 30. e em *Barrica - O Alquimistas da Arte*, pág. 22, sem fornecer maiores informações sobre o seu trabalho ou dados biográficos além de que freqüentava, aos domingos a casa de Gerson Faria, em companhia de TX, Barrica e Jaime Silva.

¹⁶ João Sabóia **Barbosa** (Fortaleza-1886 - Rio de Janeiro-1972). Segundo Liberal de Castro, foi educado na Inglaterra, para onde se dirigiu aos 14 anos de idade, diplomando-se em Engenharia. Concomitantemente, fez vários cursos de desenho e pintura, artes que eram a sua paixão. Credenciava-se como exímio aquarelista, habilidade que se pode comprovar por inúmeros trabalhos conservados no arquivo da Escola de Arquitetura da UFC. Foi professor de desenho na Escola de Agronomia (1918), no Colégio Militar e no Liceu do Ceará. Transfere-se para o Rio em 1928, onde assumiu a função de engenheiro na Diretoria de Obras e lecionou desenho no Colégio Pedro II, por concurso onde defendeu a tese *Luz e Sombra*. É citado no *Fortaleza Descalça* de Otacílio de Azevedo, pág 320.

¹⁷ Mário Mesquita **Katunda**, artista ativo em Fortaleza no início do século XX. A única referência obtida da atuação artística de Katunda é a participação na mostra coletiva organizada por Walter Severiano, em 1924. É citado no *Fortaleza Descalça* de Otacílio de Azevedo, pág 320.

¹⁸ José de **Sá Roriz** (Curaça 1887 - Rio de Janeiro 19??). Mostrando enorme vocação para o desenho desde os dez anos, o pai com grande sacrifício manda-o estudar em Salvador. Em 1900, matricula-se na Escola de Belas Artes. No ano seguinte, sem prejuízo dos estudos na Belas Artes, matricula-se também no Ginásio da Bahia, onde se bacharelou em 1907. Ingressou na Escola Politécnica da Bahia. Em 1910, ainda no terceiro ano, transfere-se para o Rio de Janeiro, onde consegue com o Ministro de Obras e Viação, Francisco Sá, o emprego de Desenhista na Inspetoria de Obras Contra as Secas, podendo assim terminar o seu curso de Engenheiro. Depois de percorrer vários estados nordestinos, fixa-se em Fortaleza como chefe da secção de ačudagem da Inspetoria. Dedicou-se também ao magistério, tendo sido fundador da Escola de Agronomia do Ceará. Em 1908 já havia publicado com certa freqüência algumas caricaturas em *O Malho* e, depois de 1917, teve uma atuação destacada no *Dom Quixote*. Transfere-se para o Rio de Janeiro e, em 1926, faz concurso para catedrático do Colégio Pedro II, sendo aprovado e nomeado. Depois foi professor da Escola Nacional de Engenharia. Em 1953 ganhou Menção Honrosa e, no ano

Pelos temas abordados por Severiano, visões de paisagens industriais decadentes, como as descritas por Azevedo (“dois enormes cilindros de ferro, pintados de zarcão e semicorroídos pela ferrugem; ao redor, colunas onde descansavam grandes anéis oxidados pelos anos e presos por carcomidos parafusos” e “um velho barco remendado sob um toldo de estopa”), poderíamos classificá-lo também como um dos precursores do modernismo no Ceará. Mas definir origens não é a questão a que nos propomos. O que interessaria efetivamente saber quando inicia o moderno em Fortaleza se a gênese de uma ação está sempre contida numa ação anterior?

O importante é perceber que, desde o início do século XX, já apareciam, em Fortaleza, condições econômicas e sociais que permitiam o surgimento de manifestações artísticas que poderiam ser lidas como modernistas.

Outras atividades artísticas questionadoras das tradições artísticas hegemônicas em Fortaleza, nas primeiras décadas do século XX, encontramos na atuação de escritores, nas páginas do jornal *O Povo* (a partir de 1928) e no seu suplemento *Maracajá* (1929), que trazia o subtítulo “*Folha modernista do Ceará*”.

Numa demonstração da sintonia e das ligações dos escritores cearenses com o movimento modernista nacional, vários dos textos publicados em *Maracajá* foram transcritos na *Revista de Antropofagia*, de São Paulo, ainda em 1929.

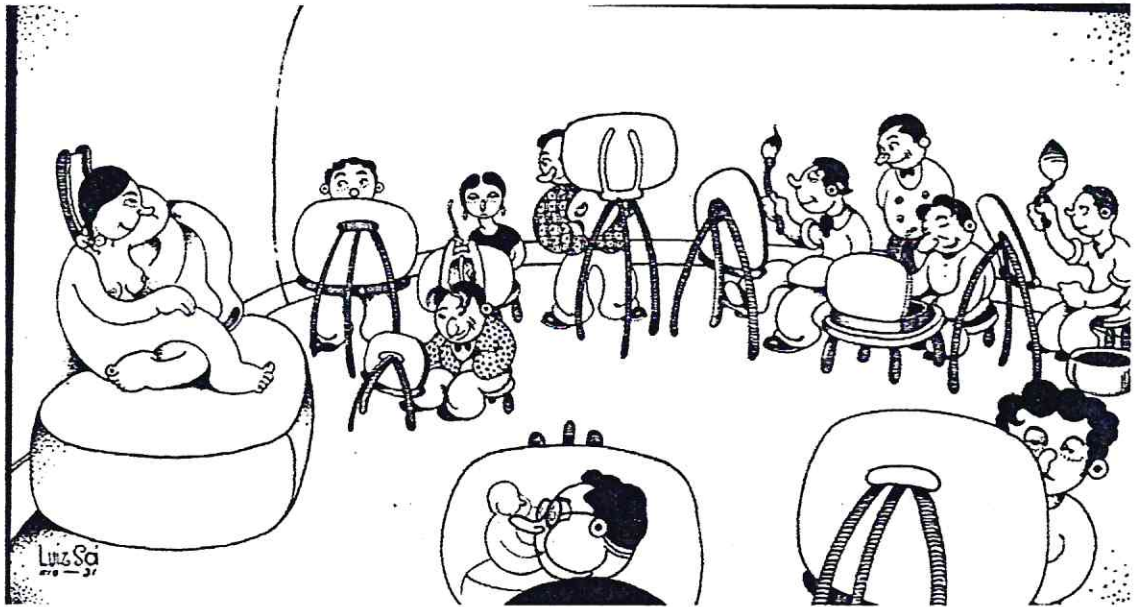
Se não levarmos em conta as relações e influências de origem literárias, a hipótese mais plausível que podemos encampar para entender a ocorrência de um adensamento de manifestações com maior teor de novidade nas artes plásticas no Ceará no final dos anos vinte e início dos anos trinta,

seguinte, Medalha de Prata no Salão Nacional de Artes Plásticas. É citado por Herman Lima, na *História da Caricatura no Brasil*, e por Otacílio de Azevedo em *Fortaleza Descalça*., pág 301 e 320.

¹⁹ Desenhista e litógrafo, **Mário Dias**, foi agraciado com bolsa pelo Governo do Estado, em 1917, para, no Rio de Janeiro, estudar na Escola Nacional de Belas Artes. Não se adaptando ao ensino acadêmico, em 1922, retorna a Fortaleza. É citado por Otacílio de Azevedo na *Fortaleza Descalça*, pág 300, 301 e 302.

²⁰ Desenhista ativo em Fortaleza no início do século XX. Além da participação na mostra promovida por Severiano, sabe-se que **Emme Guilherme** criou a capa do livro de Nicademus Araújo “Município de Acaraú - apontamentos para a sua história”, em 1940.

seria uma possível influência das ações do Núcleo Bernardelli²¹. Como se sabe, o Núcleo Bernardelli era um grupo de alunos do Curso Livre da Escola Nacional de Belas Artes que, em sociedade, mantiveram um ateliê onde exercitavam o desenho com modelo vivo, aulas de pintura e, nos fins de semana, excursões para realizar pinturas no campo.



Desenho de Luiz Sá registrando atividade do Núcleo Bernardelli, em 1931.

Uma comprovação da existência de contatos dos nucleanos com artistas cearenses foi a participação dos desenhistas cearenses Luiz Sá²² e Mário Mendez²³ na exposição comemorativa do primeiro ano de existência do Núcleo Bernardelli, em 1932, e, nesta mesma mostra, a existência de um depoimento de Mozart Firmeza sobre o grupo carioca no catálogo da exposição; e, mais uma, na terceira mostra do Núcleo, realizada em 1934,

²¹ O Núcleo Bernardelli atuou entre os anos de 1931 e 1942. Fundado por "jovens, pobres, românticos e inconformistas", segundo Edson Mota, primeiro presidente do Núcleo. A intenção era intensificar o estudo, o aperfeiçoamento técnico, o exercício com modelos vivos e aulas livres, aos domingos, no campo.

²² **Luiz Sá** foi desenhista cearense que obteve projeção nacional através dos seus personagens Azeitona, Reco-Reco e Bolão, publicados em revistas de grande circulação, a Careta, em especial.

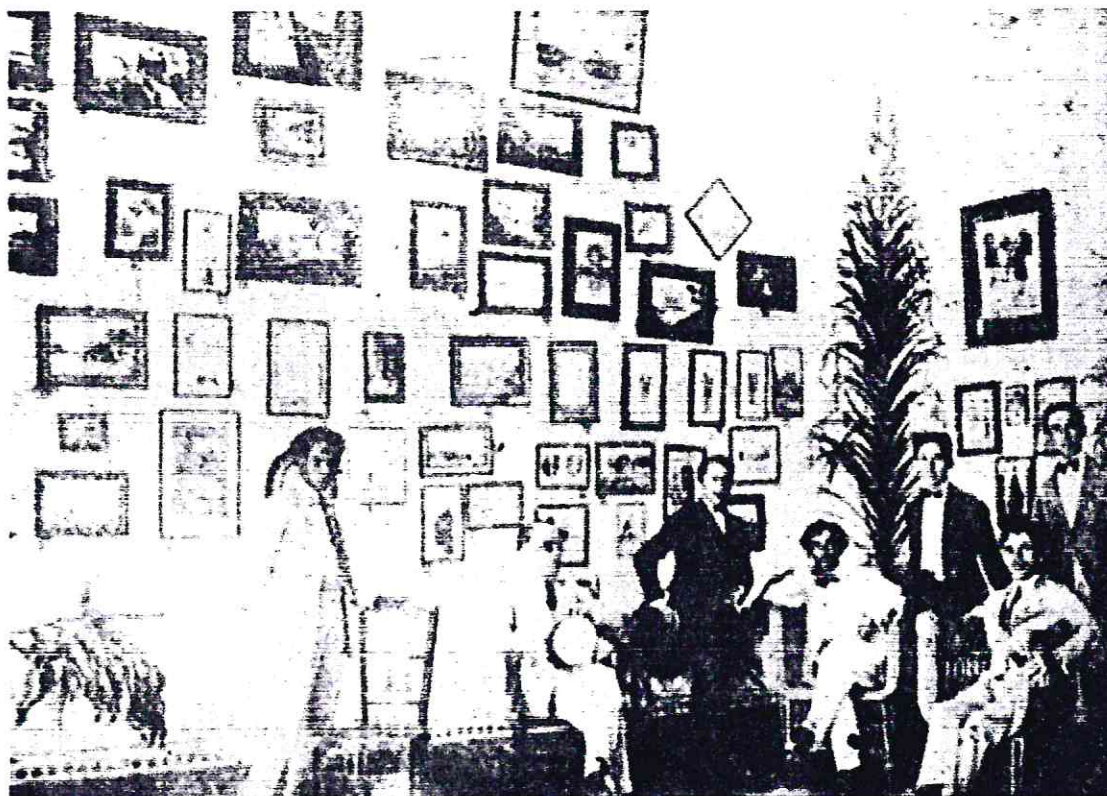
²³ **Mário Mendez** foi Caricaturista de projeção nacional nos anos de 1930 e 1940.

encontrarmos entre os participantes o nome de Vicente Leite²⁴. Mesmo residindo no Rio, Luiz Sá, Mendez, Mozart Firmeza e Vicente Leite, mantinham laços com o Ceará: Mendez mostrou seus desenhos no *hall* do Cine Moderno, em agosto de 1934 (*O Povo*: 10/08, 11/08, 18/09/1934); Luiz Sá realizou exposição de pinturas de motivos regionais, em fevereiro de 1938, no *hall* do Cine Moderno, inclusive com mais da metade das obras adquiridas pelos cearenses (*O Povo*: 04/02, 17/02, 14/03/1938); Mozart Firmeza, segundo depoimento do irmão Nilo Firmesa, e Vicente Leite regularmente passavam férias em Fortaleza, como pode observado nos noticiosos de época, este aproveitando para realizar exposições na cidade em 1930 (*O Povo*: 27/05, 03/06, 15/06, 19/06, 23/06/1930) e 1937 (*O Povo*: 18/06/1937).

Existia, também, uma relação dos artistas cearenses com os artistas paulistas que é mais explícita que a relação com os artistas do Núcleo Bernardelli, posto que, em 1937, a convite da Sociedade de Cultura Artística²⁵ (entidade que desenvolve atividade de animação cultural na época) o pintor paraense Valdemar da Costa, radicado em São Paulo, traz a Fortaleza a *Primeira Exposição Paulista de Pintura*. Participam da mostra Alfredo Volpi, Rebôlo Gonçalves, Leoncio Nery, Mário Zanine, Humberto Rosa, Tomoo Handa, Roquete Chiaro, Torquato Rossi, Helios Solinger, Tobias, Ilda Elsenior Campo Fiorita, Margarida Soutelo e Valdemar da Costa, artistas ligados aos núcleos artísticos operários paulistas, principalmente do grupo Santa Helena.

²⁴ **Vicente Leite** (Crato 1900 - Rio de Janeiro 1941) foi aluno de Rodolfo Chamberland, João batista da Costa e Lucílio de Albuquerque no curso livre da Escola Nacional de Belas Artes de 1920 a 1926. Recebeu, no Salão Nacional de Belas Artes, Menção Honrosa em 1924, Medalha de Bronze, em 1926, de Prata, em 1929, e Prêmio de Viagem ao País, em 1935, e ao Estrangeiro, em 1940, o qual não chegou a cumprir por inesperada e prematura morte. Foi premiado ainda no Salão Paulista de Belas Artes obtendo medalha de Bronze em 1938 e de Prata em 1939 e no Salão de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul, obtendo medalha de Prata em 1939. No exterior, participou do Salão do Rosário, Argentina em 1929, e do Salão de Arte Contemporânea do Hemisfério Ocidental, em Nova York, em 1941. Individualmente expôs em São Paulo e no Rio de Janeiro, ambas em 1937. Figura nos acervos do Museu Nacional de Belas Artes, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado do Ceará e Museu de Arte da UFC. É citado em *A pintura no Brasil*, de José Maria dos Reis Jr., em *Artistas Pintores no Brasil*, de Teodoro Braga, no *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, de Roberto Pontual, e em *Fortaleza Descalça*, de Otacílio de Azevedo.

²⁵ A Sociedade de Cultura Artística era promotora de concertos de artistas célebres, como Andrés Segóvia e Guiomar Novais; peças teatrais e, esporadicamente, exposições de artes plásticas.



Exposição da Pintura Cearense, de 1924, no estúdio de Walter Severiano.

Paralelamente a essa mostra, a própria Sociedade de Cultura Artística “resolveu organizar uma grande exposição preparatória de pintura em nossa terra”, segundo *O Povo* de 22 de março de 1937. Em 02 de abril, a mostra denominada *Primeira Exposição da Pintura Cearense*²⁶, onde puderam concorrer artistas amadores e profissionais, aconteceu à Praça do Ferreira, número 526, e foi julgada por uma comissão formada por Emílio Hinko, Alberto Jacques Klein, Valdemar da Costa e José Barros Maia (*O Povo* 02/04/1937). Infelizmente não se conhecem os vencedores, além da medalha de prata obtida por Afonso Bruno²⁷. Sabe-se também que Gerson Faria, Clidenor

²⁶ Essa mostra é denominada equivocadamente por Estrigas, no *A Fase Renovadora na Arte Cearense* página 12, como *Exposição Preparatória da Pintura Cearense*.

²⁷ **Afonso Bruno** nasceu em Fortaleza, em 1914. Iniciou-se na pintura, em 1931, com J. Carvalho. Expôs no I Salão Cearense de Pintura promovido pela Sociedade de Cultura Artística, em 1937, onde obteve medalha de prata. Participou ainda dos três Salões promovidos pelo CCBA, do I Salão de Abril e da mostra *Pintura de Guerra*, promovida pela Scap, em 1944. Individualmente expôs em Aracati, em 1935, paisagem jaguaribanas.

Capibaribe – Barrica²⁸ e Pretextato Bezerra – TX²⁹, participaram com obras, mas não concorreram a premiação.

Valdemar da Costa, segundo Estrigas (1983:12), em entrevista a Mozart Firmesa para o jornal *Correio de S. Paulo*, além de afirmar que foi elevado o número de visitantes à exposição e de ressaltar os trabalhos de Gerson Faria, Clóvis Costa, TX (Pretextato Bezerra), Afonso Bruno e Barrica, cita que os artistas cearenses possuíam conhecimento acerca das obras de artistas como Cândido Portinari, Lazar Segal, Flávio de Carvalho e outros destaques da arte nacional.

As manifestações artísticas de Bembém (c.1920), as pinturas de Walter Severiano (c.1924), o monumento do centenário de Alencar (1928), textos em *O Povo*(1928), a revista *Maracajá*(1929), textos cearenses na *Revista Antropofagia*(1929), a arquiteta Art Déco (1932), a Coluna da Hora (1933), artistas cearenses nas mostras do Núcleo Bernadelli (1932/34), exposição de paulistas em Fortaleza (1937), a *Primeira Exposição Cearense de Pintura* (1937), o conhecimento entre os artistas locais das obras de Lazer Segall e Flávio de Carvalho, são sinais do estabelecimento de uma rede de relações que vão estruturando um adensamento, ponto a ponto, de uma face cultural de inspiração modernista.

Outro aspecto a considerar neste fazer-se do movimento artístico cearense, foi a presença em Fortaleza, de João Rescala, um dos líderes do Núcleo Bernardelli, por ocasião da exposição inaugural do primeiro grupo cearense de artistas plásticos, o Centro Cultural de Belas Artes - CCBA, em 1941. Barrica (apud Estrigas, 1983: 74) narrou em poucas linhas uma excursão

²⁸ Pintor e ceramista Clidenor Capibaribe - **Barrica** nasceu no Cariri, em 1913. Teve o primeiro contato com a pintura através de Carlos Cavalcante. Esteve entre os fundadores do Centro Cultural de Belas Artes e da Sociedade Cearense de Artes Plásticas - SCAP. Participou de inúmeras exposições coletivas e individuais em diversas cidades brasileiras. É citado no Dicionário de Artes Plásticas do Brasil, de Roberto Pontual. Foi premiado no Salão de Abril de 1947. Faleceu em Fortaleza em 1993.

²⁹ Pintor **Pretextado Bezerra** - TX fundou com Gerson Faria, Otacílio de Azevedo e Clovis Costa, o primeiro atelier de pintura de Fortaleza, em 1934. É citado por Barboza Leite no Esquema da Pintura no Ceará e por Estrigas no Artes Plásticas no Ceará. No jornal *O Povo*, de 22/12/1928, aparece comentário de Filgueiras Lima sobre o artista: "Já não é um iniciante: inúmeros trabalhos que lhe saíram silenciosamente do atelier, sem zumbaias e alaridos de reclame, consagram-no já um pincel verdadeiramente admirável".

a Caucaia em busca de paisagens para pintar, onde Rescala pintou um canal que presenteou a Mário Baratta; Baratta afirmou em depoimento publicado no *A Fase Renovadora da Arte Cearense* (Estrigas, 1983: 82) que Rescala “muito serviu para consolidar a união da turma”.

Outra ponte que pode ser ter sido estabelecida entre o Núcleo Bernardelli e os artistas cearenses pode ter acontecido através de Inimá de Paula³⁰, artista mineiro que gravitou pelo Núcleo e residia em Fortaleza por ocasião da criação da Sociedade Cearense de Artes Plásticas - SCAP, participando da mostra *Pintura de Guerra*, em 1944, época que o Núcleo carioca já havia se desfeito.

O “FAZER-SE” DOS NÚCLEOS OPERÁRIOS

Com influência ou não dos grupos operários do sul do país, o certo é que se pode notar, na década de 1930, em Fortaleza, o adensamento das manifestações artísticas. Apareceram grupos de artistas que se reuniam nos fins de semana, nas folgas do trabalho, para realizarem excursões aos subúrbios da cidade em busca de temas e assuntos para realizarem pinturas ou discutirem assuntos ligados às artes e às técnicas artísticas, da mesma forma que do Núcleo Bernardelli, no Rio de Janeiro, e o Santa Helena, em São Paulo. Os núcleos cearenses surgiram a partir dos ateliês de pintores de placas e cartazes, como os de Clóvis Costa, Santos Dumont, George Miranda, Delfino Silva³¹ e Francisco Ávila³², e de oficinas de serviços fotográficos como as de O. Nilsen (Niel Olsen) e Miranda Relvas³³.

³⁰ **Inimá de Paula** nasceu em Itanhomi (MG), em 1918. Pintor e desenhista estudou no núcleo Antonio Parreiras, no RJ. Transferiu-se para o Ceará, no início da década de 40, tendo participação da Scap. De volta ao Rio, em 1945, estudou com Portinari e Kaminagai. Em 1948 foi premiado no IV Salão de Abril, em Fortaleza, e, em 1952, foi o primeiro pintor moderno a conquistar o prêmio de viagem ao exterior no Salão Nacional. Em Paris, estudou com André Lhote. Faleceu em Belo Horizonte, em 1999.

³¹ Pintor, **Delfino Silva** nasceu em Maranguape, em 1906. Estudou com Gerson Faria. Participou do I Salão Cearense de Pintura, da Sociedade de Cultura Artística, em 1937, e dos quatro salões promovidos pelo CCBA, na mostra Pinturas de Guerra e, segundo consta no catálogo da mostra Pinturas de Guerra, do I Salão de Abril. É citado por Barbosa Leite, no Esquema da Pintura do Ceará. Não temos informações sobre a data do seu falecimento.

³² Apesar de muito citado, são poucas as referências sobre **Francisco Ávila**. Sabe-se que foi membro da diretoria provisória na fundação do CCBA. É citado por Estrigas no *A Fase*

Um exemplo foi o grupo que se reunia no ateliê de fazer letreiros de Delfino Silva, na rua Pedro Pereira, um pequeno espaço onde já havia sido ateliê de J. Carvalho³⁴ antes deste artista se transferir para o Rio de Janeiro. Todas as tarde, depois das 4 da tarde, quando a calçada já estava na sombra, chegavam muitos artistas que, desviando-se dos vidros dos letreiros que Delfino estava pintando e evitando se sujar de tinta, sentavam-se em tamboretas e caixotes para conversar sobre arte. "Num verdadeiro clima de camaradagem, ali, os pintores criticavam-se reciprocamente" (Afonso Bruno apud Estrigas, 1983: 78) e comentavam os livros que adquiriam, geralmente biografias de artistas como Cézanne, Picasso, Klee, Braque e mesmo mais antigos como El Greco. No mais das vezes os livros vinham da Argentina³⁵ já que, nessa época, o Brasil não tinha editoras de livros de arte ou, se havia, esses livros não eram distribuídos normalmente para Fortaleza. Aldemir Martins³⁶ comentou com o autor que quando aparecia um livro em alguma das livrarias da cidade, logo todos sabiam e se algum do grupo o comprava sempre o emprestava para os colegas.

Renovadora na Arte Cearense, e por Barboza Leite no *Esquema da Pintura no Ceará*, e em depoimentos de vários artistas (Barrica, Barboza Leite, Afonso Bruno, Aldemir Martins) sobre a época, sempre como participante. Sobre o seu trabalho não encontramos referências mais objetivas.

³³ **Miranda Relvas** se dedicava a ampliação de retratos a pastel. Nesse atelier trabalharam Barboza Leite, Barrica e Expedito Branco.

³⁴ **J. Carvalho** foi pintor ativo em Fortaleza nas primeiras décadas do século XX, posteriormente transferindo-se para o Rio de Janeiro. É citado em *Fortaleza Descalça* de Otacílio de Azevedo, pág 306 e 307, onde afirma: "Não havia alpendre, barbearia ou mesmo reles botequim que não ostentasse, na parede, uma pintura sua". Theodoro Braga, em *Artistas Pintores no Brasil*, informa a existência de referências sobre o artista no catálogo do XLVII Salão Nacional de Belas Artes, de 1941, que reúne informações sobre todos artistas já premiados no referido salão. Informa ainda que o artista realizou individuais em São Paulo, em 1928, e no Rio de Janeiro, em 1931. Afonso Bruno e Raimundo Garcia foram seus auxiliares.

³⁵ Em depoimento publicado por Estrigas (1983: 92), Barboza Leite diz que era difícil aos artistas disporem de livros e que chegavam a encomenda-los da Argentina por reembolso postal. Aldemir Martins também reafirmou este procedimento em conversa informal com o autor.

³⁶ Pintor, desenhista e gravador, **Aldemir Martins** nasceu em Ingazeiras, Ceará, em 1922. Em 1947 transfere-se para São Paulo. No ano de 1955, obteve o prêmio de 'Melhor Desenhista Nacional'. Em 1959, obteve o prêmio de 'Viagem ao Estrangeiro do Salão Nacional de Arte Moderna', no Rio de Janeiro. Em 1956, recebe o 1º prêmio em Desenho na 'Bienal Internacional de Veneza' e, em 1972, o '1º Prêmio da Bienal dos Esportes', em Barcelona. Suas obras se encontram em museus e coleções no Brasil e no exterior.

Foi em um desses encontros em ateliês de pinturas publicitárias que Mário Baratta³⁷ convocou os artistas ali presentes a formarem uma sociedade realmente estruturada, que tivesse uma sede onde pudessem se encontrar em melhores condições. “Assim não dá. O atelier do Delfino só cabe as placas” – Disse o Baratta, segundo depoimento de Barboza Leite³⁸ ao Museu da Imagem e Som, em 1982³⁹. “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”. Disse Baratta em depoimento publicado no livro *A Fase Renovadora da Arte Cearense*, de Estrigas (1984:82). A estrutura sonhada pelos artistas era, pode-se deduzir lendo as finalidades da agremiação na ata de fundação do CCBA, datada de 30 de junho de 1941, não muito ambiciosa: a aproximação de todos os artistas pintores; a criação de uma escola de desenho e pintura, mantida e dirigida pelos associados; a realização de salões anuais; a instalação de uma galeria permanente onde todos pudessem expor, entre outras aspirações.

Note-se que a estrutura organizacional que recebeu o movimento artístico fortalezense, no início dos anos 40, em grande parte, foi construída graças ao apoio e esforços de artistas não proletários, como Mário Baratta, que além de artista era funcionário do DNOCS e advogado; Jean Pierre Chabloz⁴⁰,

³⁷ Pintor, **Mário Baratta** nasceu no Rio de Janeiro, em 1914. Premiada no Salão de Abril de 1946, participou de várias coletivas em Fortaleza e do Salão Paulista de 1943 e do III Salão de Abril, em 1946. Individualmente, expôs na Galeria Ignez Fiúza, em Fortaleza. É citado no Dicionário de Artes Plásticas do Brasil, de Roberto Pontual. Foi presidente da SCAP em 1946. Faleceu em Fortaleza, em 1983.

³⁸ Desenhista, pintor e gravador, **Barboza Leite** nasceu em Uruoca, em 1920. Foi um dos fundadores da Sociedade Cearense de Artes Plásticas. Estudou gravura com Henrique Oswald e Goeldi. Participou de diversas mostras coletivas e salões oficiais, obtendo premiação no III Salão de Abril (Pequena Medalha de Ouro); IV Salão de Abril (2º Prêmio de pintura); V Salão de Abril (Grande Medalha de Ouro); Salão de Arte Moderna de Recife (Menção de Louvor); Salão Municipal do Antigo Distrito Federal (Menção Honrosa e Medalha de Bronze); Salão do Servidor Público (Medalha de Bronze) e recebeu Medalha de Ouro conferida pelo Grupo Americanistas de Intelectuales y Artistas de Montevideo. Entre as suas individuais, destacam-se as do Museu Nacional de Belas Artes (1951), no Rio de Janeiro, e a da Casa de Cultura Raimundo Cella (1982) em Fortaleza. Foi premiado no Salão de Abril em 1946/47/48/49. Faleceu em Campos, em 1996.

³⁹ Entrevista realizada por Roberto Galvão.

⁴⁰ Pintor, desenhista e crítico de arte **Jean Pierre Chabloz** nasceu em Lousanne (Suíça), em 1910. Estudou na Escola de Belas Artes de Genebra e na Academia Brera de Milão. Apresentou seus trabalhos na Itália, Suíça e, no Brasil, em São Paulo e Rio de Janeiro. Em 1943, reside em Fortaleza onde “descobre” o talento de Chico da Silva. Faleceu em Fortaleza, em 1984.

artista estrangeiro e de um conjunto de jovens universitários, escritores e poetas de inspiração também modernista ligados ao grupo Clã de literatura⁴¹, como Antônio Girão Barroso, Aluizio Medeiros, Artur Eduardo Benevides, Cláudio Martins, Eduardo Campos, Fran Martins e Otacílio Colares, entre outros. Era uma aproximação dos trabalhadores das artes a outros intelectuais mais aquinhoados em termos do que poderíamos chamar de capital social. Com essa aproximação, a estrutura do grupo dos pintores de Fortaleza sofreu mudanças. Estabeleceram-se lideranças que, por vezes, vinham de fora dos quadros do grupo dos artistas plásticos⁴².

Com a institucionalização adquirida através da organização formal foi possível o estabelecimento de laços de ligação com os poderes governantes. E, principalmente, com a penetração junto à mídia adquirida através da influência dos novos colaboradores do Grupo Clã, e com outros instrumentos de conferir reconhecimento social, como o estabelecimento de Salões regulares, os grupos dos anos quarenta foram muito eficazes nos objetivos que se propuseram: representar a classe artística.

Em princípio, a institucionalização em nada atrapalha na manutenção do espírito comunitário que era uma característica do grupo em seu início, conseguindo inclusive uma aparente superação das diferenças sociais que existia entre os novos e antigos membros. Unidos em torno de objetivos como a realização de Salões e da luta pela implantação de uma Escola de Artes, os artistas pareciam ignorar as eternas adversidades econômicas. Eles tinham uma auto-estima elevada e conseguiam conviver com o diverso. Um bom exemplo foi o convívio entre artistas mais acadêmicos e os de orientação modernista.

⁴¹ Clã foi um grupo informal de escritores que publicavam seus textos através da Revista Clã. Muitos de seus membros desenvolveram fortes laços de amizade com os pintores do Movimento Scapiano e muito contribuíram, através de artigos para jornal, para a divulgação dos artistas da Scap. No início do Grupo Clã vários foram os artistas da Scap que contribuíram na Revista, com ilustrações.

⁴² A SCAP, nos seus doze anos de existência, foi dirigida por quinze presidentes: nove artistas (Mário Barrata, em 1946; João Maria Siqueira, 1949; Paulo Pamplona, 1951; Hermógenes Gomes da Silva, em 1952; Estrigas, 1953; Zenon Barreto, 1956; Honor Torres, 1957; J. Figueirêdo e Barrica, ambos em 1958) e seis não artistas plásticos (Manuel de Melo Machado, em 1944 e 1945; Antônio Girão Barroso, em 1947 e 1948; Miranda Henriques, em 1949; Artur Eduardo Benevides, 1954; Cláudio Martins, 1955; José Roberto Vilar, 1956).

Nascidos em porões, sótãos, salas pequenas e inadequadas quanto a ventilação, as sociedades e grupos comunitários de artistas de Fortaleza, de modo semelhante ao que ocorreu em várias outras capitais brasileiras, sofreram com despejos e expulsões de suas sedes por dificuldades financeiras. Os problemas não faltaram para os associados do CCBA e SCAP. Os sócios de CCBA se reuniam inicialmente na sede do Centro Estudantal Cearense⁴³, onde ocorreu a sua reunião formal de fundação.

A primeira sede e ateliê foi no Benfica, no porão de uma residência, próximo da Fundação Cearense. Daí se mudou, por falta de recursos para pagamento de aluguel, para os altos da Rotisserie, no prédio onde atualmente funciona a Caixa Econômica da Praça do Ferreira, que na época tinha para aluguel pequenos espaços divididos por improvisadas divisórias de madeira. Daí se mudou para o prédio da Intendência, onde dos seus salões, “com janelas aos quatro lados, se descortinava o panorama lindo da Praça do Ferreira jardinada de verdura e flores, ao lado norte a imensidade de telhados daqueles prédios mais baixos vendo-se o panorama da nossa bela cidade”, como contou Barrica (apud ESTRIGAS, 1983: 73) e a instituição, quase moribunda, teve os pertences resgatados por Barrica como ele mesmo conta no mesmo depoimento:

“Os últimos acontecimentos deste prédio foi a instalação completa do CCBA com móveis, biblioteca, mesas, cadeiras e alguns utensílios de pintura e desenho. Dirigido por alguns pintores comandados por alguns poetas e jornalistas que finalmente não foi avante. Ameaçado pela demolição e o pouco interesse dos associados, o CCBA caiu e finalmente não havia mais nenhuma condição de existir; infelizmente todos os pertences eram de propriedade da prefeitura; o prédio tornou-se desabitado. Ao lado da porta a cadeira de engraxate do Joca, o mudo, aquele mudo muito típico bodejando para a sua clientela, conversando com os dedos, fazendo gestos e contando histórias. O trânsito era interrompido na calçada; ninguém', penetrava para subir as escadas porque as portas eram cerradas e tinha um vigia que morava em cima. Este vigia era um corcunda baixo e gordo, responsável por todos os móveis existentes no prédio. Certamente estes móveis seriam divididos para outras repartições do Estado. Acontece que, certa manhã, surpreendido por dois ladrões, um deles disfarçados em presidente

⁴³ O Centro Estudantal Cearense era uma associação de estudantes fundada em 1931.

do CCBA, atacaram o vigia e fizeram descer tudo que existia no prédio, móveis, cortinas, mesas, estantes, utensílios de desenho, máquina de escrever, relógio de parede, biblioteca, enfim vasculharam tudo, deixando apenas o vigia sozinho sem compreender e pálido de espanto. Lá em baixo três carroceiros com três carroças puxadas a burro transportaram a bagagem toda para um ignorado local esquina da Praça José de Alencar, altos do Bar Americano. Neste local o CCBA se transformou em SCAP e os dois ladrões até hoje não foram procurados”.

Na pitoresca narrativa de Barrica fica evidente a confusão que existia entre CCBA e SCAP. O prédio da Intendência foi a última sede do CCBA e a primeira da SCAP. Esse fato do “roubo dos móveis” ocorreu em 1945, quando a instituição que congregava o movimento artístico fortalezense já era a SCAP. A transformação do CCBA em SCAP se dera em 27 de agosto de 1944 com a criação da segunda instituição.



Prédio da Intendência, sede do CCBA e SACP em desenho de J. Siqueira de 1943.

A mudança trouxe um curto período de melhoria para o movimento artístico com a implantação de uma sala de exposições na própria Intendência, onde ocorreram, ainda no mesmo ano a mostra *Pintura de Guerra*, em setembro, e a *Exposição Permanente de Artes Plásticas do Ceará*, em novembro; a conferência de Alúcio Medeiros sobre “A arte moderna e o povo”, por ocasião da abertura da *Exposição Permanente*; e o curso *Intensivo de Figura*, ministrado por Jean Pierre Chabloz, em janeiro e fevereiro de 1945. Todavia, segundo a opinião de Baratta, em artigo publicado no jornal O Estado, no início de maio⁴⁴, havia um “arrefecimento no movimento artístico cearense” motivado, primeiro, pela não identificação da diretoria com os artistas; segundo, pela inexistência de um ateliê coletivo onde os artistas pudessem realizar seções de estudo com modelo vivo e criticar mutuamente suas obras. Barboza Leite via como motivo para a situação em que, em 1945, se encontrava a SCAP os “problemas que absorviam seus dirigentes em outras atividades” (1949:14). Realmente, na diretoria da época, todos eram ou médicos ou advogados, não havia nenhum profissional da pintura.

Com a transferência dos pertences da SCAP para rua Guilherme Rocha, foi escolhida uma nova diretoria novamente de artistas e o movimento prosseguiu suas atividades, sempre com dificuldades e, por vezes, com problemas financeiros. “As mudanças de sede, e os despejos, eram uma constante que rondava a SCAP, desde as origens, seguindo-lhes os passos até o fim”, comenta Estrigas (1983: 41).

CCBA & SCAP: OS GRUPOS RENOVADORES

Barboza Leite, no *Esquema da Pintura no Ceará*, de 1949, já dizia que a organização do movimento de artistas cearenses se iniciou no ateliê de Delfino Silva, “um quartinho morno e apertado da rua Pedro Pereira”, onde diariamente reuniam-se jovens artistas e que, nesses encontros foi se constituindo “inconscientemente” o embrião do movimento que, “mais tarde” seria liderado por Mário Baratta. O próprio Baratta, como veremos mais

⁴⁴ Em 06/06/1945.

adiante, diz que foi no ateliê de Francisco Ávila. O que se pode deduzir é que o desejo de organização deveria percorrer as discussões em todos os ateliês e locais de encontros de artistas.

O Centro Cultural de Belas Artes foi criado, em junho de 1941, com a participação de Afonso Bruno, Antônio Bandeira⁴⁵, Barboza Leite, Clidenor Capibaribe, Delfino Silva, Expedito Branco⁴⁶, Francisco Ávila, George Miranda⁴⁷, Gerson Faria, João Siqueira⁴⁸, Luiz Índio Cordeiro⁴⁹, Mario Baratta, Otacílio de Azevedo, Raimundo Garcia⁵⁰, Raimundo Kampos⁵¹, Rolnei Correia⁵² e Rubens de Azevedo⁵³, e, segundo Barboza Leite(1949:8), “com o apoio moral do Mestre Raimundo Cela”.

⁴⁵ Pintor, desenhista e gravador **Antônio Bandeira** nasceu em Fortaleza em 1922. Começou a desenhar ainda criança no Colégio Cearense. Um pouco mais tarde trabalhou sob orientação de D. Mundica. Foi um dos fundadores do Centro Cultural de Belas Artes, posteriormente denominado de Sociedade Cearense de Artes Plásticas - SCAP. Em 1945, transfere-se para o Rio de Janeiro e, depois de ter exposto individualmente no Instituto de Arquitetos do Brasil, foi distinguido com uma bolsa de estudos pelo Governo Francês. Em Paris, desenha no atelier do Professor Narbené e grava no do Professor Galanis, cursando a École Nationale Supérieure des Beaux Arts. Liga-se a Wols e Bryen, formando o “BANBRYOLS”. Até 1950, vive completamente integrado aos pintores da “Escola de Paris”. Volta ao Brasil onde ganha o “Prêmio de Viagem ao País”, no Salão de Arte Moderna. Regressa à Europa com o “Prêmio Internazionale Fiat de Torino”, obtido na II Bienal de São Paulo. Viaja por toda Itália, mas instala-se definitivamente em Paris, apesar de curtas temporadas em Londres e Bruxelas. Em 1959, volta ao Brasil. Em 1960, inaugura, com individual, o Museu de Arte Moderna da Bahia e integra a delegação brasileira à Bienal de Veneza. Em 1961, inaugura, também com individual, o Museu de Arte da Universidade do Ceará. Bandeira participou de importantes mostras coletivas internacionais, estando sua obra espalhada em Museus, Galerias e coleções particulares européias e americanas. Faleceu em 1967, na cidade de Paris.

⁴⁶ Pouco sabemos sobre **Expedito Branco**, além de ser um dos fundadores do CCBA e de participar dos dois primeiros Salões Cearenses de Pinturas, promovidos pela instituição em 1941 e 1942.

⁴⁷ Poucas são as referências sobre **George Miranda** além de ser um dos fundadores do CCBA. Baratta o denomina Mestre Georgemir.

⁴⁸ Desenhista e pintor autodidata **João Maria Siqueira** nasceu em Pacatuba, em 1917. Participou de várias mostras coletivas, destacando-se: o III Salão Cearense de Pintura, onde obteve o Primeiro Prêmio de Desenho. Foi um dos fundadores do Centro Cultural de Belas Artes e da Sociedade Cearense de Artes plásticas, sendo, em 1950, presidente da SCAP. De 1975 até 1978, dirigiu a Casa de Cultura Raimundo Cela, em Fortaleza. Faleceu em Fortaleza, em 1997.

⁴⁹ **Luis Índio Cordeiro** era desenhista do DNCS.

⁵⁰ **Raimundo Garcia**, desenhista e pintor nasceu em 1914. Iniciou-se na pintura através de J. Carvalho. Participou dos dois primeiros salões do CCBA, em 1941 e 1942. Foi premiado no Salão de Abril em 1951 e 1953.

⁵¹ Desenhista e pintor **Raimundo Kampos** nasceu em Fortaleza, em 1918. Participou de todos os salões do CCBA. Foi premiado no Salão de Abril, em 1946 e 1947. Faleceu em 1979.

⁵² **Rolnei Correia** foi escultor de méritos, mas de mínima produção.

⁵³ **Rubens de Azevedo**, desenhista e pintor. Participou do 1º Salão de Abril e foi premiado na mesma mostra em 1973.

A versão de Baratta é que tudo começou quando ele, que normalmente fazia o percurso à pé, da Travessa Ipú, em frente a casa do Alfredo Salgado⁵⁴, onde residia, até a praça do Ferreira pela rua São Paulo, onde havia algumas oficinas de pinturas, parou no ateliê de Francisco Ávila, como sempre fazia, para conversar e observar a produção de paisagens de Raimundo Kampos, que trabalhava na oficina. Baratta dava opinião, fazia críticas. Nesse debate ou troca de idéias sobre arte, um dia, surgiu idéia de que os artistas deveriam unir-se para montar um grupo.

Mário Baratta, efetivamente o líder dos artistas dessa época, fez as articulações e realizou a primeira reunião na sede do Centro Estudantal, que era no início da rua Floriano Peixoto, como ele mesmo contou:

Eu reuni, meia dúzia, ou pouco mais de operários, quase todos operários. O Ávila, o Delfino, o Santos Dumont, o Jaime Silva, que hoje é aposentado da Inspetoria de Secas, o Matos que é da Inspetoria de Secas, era desenhista nas secas, mais alguns que trabalhavam no atelier do Miranda Relvas; reuni esse grupo e começamos a trabalhar, começamos, fizemos sociedade, e o negócio foi andando; Raimundo Garcia também, Barbosa Leite, Hermógenes Silva, Clodomiro Miranda, reuni e fui movimentando.

Baratta diz que se valia no processo dos seus amigos intelectuais. Do Fran Martins, do Eduardo Campos, do Artur Eduardo Benevides, do Antônio Girão Barroso e do Orlando Mota⁵⁵. Esses intelectuais ajudavam dando notícias nos meios de comunicação:

“me valia do Orlando Mota que trabalhava no correio, o Orlando nos ajudou muito, o Fran, o Eduardo Campos, Artur Eduardo Benevides, Antônio Girão, essa turma toda ajudava a gente”.

A coisa foi tomando corpo e Baratta, por ser o melhor situado economicamente do grupo, aluga o primeiro ateliê para grupo.

⁵⁴ **Alfredo Salgado** foi um dos líderes da abolição dos escravos no Ceará e proprietário de uma casa de arquitetura marcante, já demolida.

⁵⁵ Com exceção de Orlando Mota, todos pertencentes ao Grupo Clã de Literatura.

“eu era o sujeito mais folgado da turma, porque eu trabalhava como desenhista, na sala técnica do DNOCS e tinha uns trabalhos por fora também, lecionava e tinha uma certa base econômica mais ou menos, eu aluguei aquele porão da Liga Paraense no Benfica, foi o nosso primeiro atelier”.

O ateliê do grupo já estava montado quando chegou a Fortaleza, cumprindo Prêmio de Viagem ao País, obtido no Salão Nacional de Belas Artes, o artista baiano João Rescala, um dos líderes do Núcleo Bernardelli, grupo de artistas carioca que, nesse momento, vivia seus últimos dias de existência. Rescala pintou no ateliê e participou de excursões ao campo com os artistas locais. “Nós fizemos uma ligação muito boa”, diz Baratta. “Nós nos entrosamos, ele trabalhou no ateliê. Aqueles vaqueiros que hoje estão no Museu, na Casa de Raimundo Cela⁵⁶, foram pintados lá no ateliê, no nosso ateliê”⁵⁷.

Atuantes, os participantes do movimento artístico de Fortaleza (através do CCBA e posteriormente da SCAP) desenvolveram ações que poderíamos classificar como agressivas em termos organizacionais, criando salões, estruturas mais efetivas para fazer frente às adversidades econômicas, facilitando a transposição dos limites sociais. Nesse momento os artistas do movimento aparentam tomar consciência de sua posição de vanguarda não apenas em termos estéticos. Curiosamente, não eram radicais, não tomavam posições contrárias aos artistas de outras correntes, não tinham preconceitos com o que vinha de outros centros, mas sabiam manter as suas autonomias.

O Centro Cultural de Belas Artes que, como vimos, funcionou inicialmente nos porões de uma residência no Benfica, de onde, à mingua de recursos, muda-se para uma sala nos altos da Rotisserie, sendo também, posteriormente, despejado. Novamente sem sede, após alguns meses

⁵⁶ O Centro de Arte Visuais – Casa de Raimundo Cela foi criada em 1967, pelo governo estadual para coordenar as atividades culturais ligadas às artes plásticas em Fortaleza. Dirigida por Heloísa Juaçaba e Hilma Montenegro possibilitou o surgimento de uma nova geração de artistas cearenses nos anos de 1970.

⁵⁷ Depoimento de Mário Baratta a Roberto Galvão, em 15 de julho de 1981. Entrevista em depósito no MIS.

dispersos, os pintores voltam a se encontrar no ateliê de propriedade de Mário Baratta e João Maria Siqueira, denominado Artjs⁵⁸.

O Artjs, que funcionava no edifício Araken, era um ambiente modesto, de pequenas proporções e acolhedor, tornou-se então o ponto de encontro dos artistas e intelectuais da cidade. Depois das concorridas sessões de desenho com modelo vivo, aconteciam debates invariavelmente sobre pintura, estética, poesia e, por vezes, sobre sociologia. Existe a versão de que foi numa destas reuniões que pela primeira vez teve contato com os artistas cearenses o pintor Jean Pierre Chabloz.

Chabloz, no seu livro *Revelação do Ceará*, comenta:

“Minúsculo, o Atelier Artjs⁵⁹ não era nem muito freqüentado, nem muito ativo. Lá se reuniam, trabalhavam e discutiam alguns jovens cearenses que o demônio da expressão plástica havia mordido: Antônio Bandeira, Raimundo Campos, Aldemir Martins, Angélica de Souza, para citar somente os “satélites” mais assíduos

⁵⁸ Segundo Jean Pierre Chabbloz, no seu livro *Revelação do Ceará*: “Os fundadores do Atelier Artjs eram radicalmente diferentes. Pequeno e mal-vestido, de aspecto muito europeu, Baratta tinha a tez colorida e o cabelo castanho. Siqueira era esguio e mesmo elegante. Rosto comprido, de traços enérgicos, olhos em brasa, os cabelos preto-graúna, tinha um tipo pernambucano muito acentuado e, de fato, se me lembro bem, era originário da Venezuela brasileira.

Universitário, bem-humorado, freqüentemente malicioso, Baratta tinha o espírito vivo e versátil. Possuía vasta cultura geral e um conhecimento aprofundado dos problemas da pintura e das outras artes plásticas, embora, às vezes, tivesse sobre eles opiniões um tanto fantasistas e paradoxais, que defendia com convicção. Menos brilhante, porém mais profundo, Siqueira, à custa de leituras pacientes e constantes pesquisas, tinha adquirido também uma sólida cultura filosófica e artística. Mas, ao contrário de Baratta que, embora pintasse muito e com o maior entusiasmo, não deixava de ser um intelectual. Siqueira era, antes de tudo, um artesão, um técnico. Excelente desenhista, tinha pelo retrato uma predileção igual a minha e essa predileção comum foi o ponto de partida para uma bela amizade que logo nos ligou um ao outro.

Além de seus retratos extraordinários, executados na maioria das vezes com um lápis de carvão que ele manjava com elegância, João Maria Siqueira produzia excelentes aquarelas e, há bem pouco tempo, lentamente, se iniciara nos mistérios da pintura a óleo. Siqueira era, realmente, um artista, mas por maior e mais pura que fosse sua paixão artística, só podia dedicar-se a ela algumas horas por semana. Como muitos outros jovens pintores locais, Siqueira ganhava a vida com dificuldades, retocando e colorindo, durante todo o dia, ampliações horríveis de retratos fotográficos. E o milagre é que essa tarefa detestável não corrompeu o gosto, nem destruiu o belo talento, felizmente muito resistente, de meu colega João Maria. O milagre dessa preservação, aliás, não atingia só ele, como pude verificar mais tarde numa visita inesquecível à “fábrica” onde meu amigo pintava: a grande maioria de seus “irmãos no retoque” resistia vitoriosamente aos perigos artisticamente mortais de seu obscuro trabalho cotidiano”.

⁵⁹ - O nome do atelier na edição da UFC está grafado como Artis. Barboza Leite e Estrigas grafam Artjs.

que gravitavam, em torno dos dois padrões: Baratta e Siqueira”(1993: 125).

Como era de se esperar, as atividades do Artjs e os sucessos obtidos em algumas exposições realizadas na cidade pelos artistas componentes do grupo atraíam outros jovens artistas. Em pouco tempo o pequeno atelier não comportava mais o número de freqüentadores, como comenta Chabloz:

“Logo ficou constatado que o pequeno Atelier Artjs tornara-se insuficiente para continuar a desempenhar, de modo correto, seu papel de quartel-general, mostrando que se precisava de locais mais amplos, à altura do novo ritmo crescente da vida artística cearense. Foram feitas buscas difíceis e pacientes: cessaram finalmente, e no decorrer do ano de 1944 o grupo Artjs transportava seus penates para duas amplas, pitorescas e... desconfortáveis mansardas do nº 457 da Rua Guilherme Rocha, bem próximo ao Teatro José de Alencar” (1993:137,138).

Apesar da movimentação em torno do Artjs. Percebe-se que o ateliê era apenas um ponto de encontro, de debate. Não era uma instituição, uma sociedade de artistas. Era um ateliê particular de dois artistas, não possuía infraestrutura ou uma organização sistemática de grupo, não havia uma direção explícita, apenas a liderança, o carisma e a generosidade de Mário Barata.

Para suprir essa lacuna institucional, algo que reunisse o grupo de intelectuais e artistas cearenses, de certa forma dispersos desde o despejo do Edifício da *Rotisserie*, foi reestruturado o movimento organizado dos artistas, sob a denominação de Sociedade Cearense de Artes Plásticas – SCAP, desta feita congregando além dos pintores outros amantes das artes: escritores, professores, advogados, médicos e até sacerdotes.

É interessante perceber que com a criação da Scap ou melhor, com a re-organização representativa do movimento artístico de Fortaleza, o Artjs não parou as suas atividades:

“sempre ativo, continuavam, como no passado, sessões de pintura, encontro e discussões animadas, cada um levando por si e resolvendo da melhor maneira possível seus problemas pessoais, materiais e morais”

conta Chabloz (1993:139), informando ainda que vários artistas novos continuavam sendo atraídos pelo Artjs e que estes, estimulados pelos mais velhos, “esforçavam-se em desenvolver suas técnicas e amadurecer suas qualidades artísticas”(Idem).



Barboza Leite, Baratta, Siqueira, Inimá, R. Kampos e Aldemir no CCBA, em 1942.

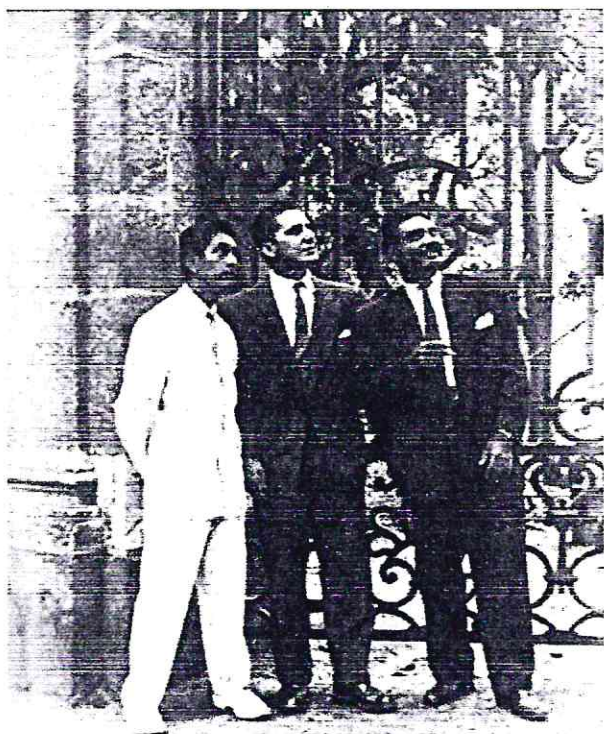
Pode-se perceber que a SCAP não era apenas mais um grupo ou sociedade de artistas. A intenção era mais abrangente. Ela era uma espécie de confederação de artistas que reunia todas as correntes, todos os ateliês e mesmo todos os esforços individuais. Nas suas ações também prevalecia o sentido de amizade e de ajuda mútua, as aulas com modelo - vivo e as excursões ao campo que caracterizavam os núcleos de artistas operários mas, pelo seu estatuto, ela tinha objetivos bem mais amplos: elevar o nível cultural artístico do Estado, realizando salões, montando galeria permanente, mantendo escolas e cursos de desenho artístico e aplicado, pintura e escultura; além de manter ateliê, biblioteca, centro de palestras e estabelecer intercâmbio com artistas ou sociedades do país e do estrangeiro, entre outras atividades. Embora sem vínculos partidários explícitos, efetivamente, a intenção da SCAP tem algo de organização de defesa ou representação dos interesses da classe artística.

Pode-se dizer que a atuação da SCAP foi profícua. Tomou de pulso a representação dos interesses dos artistas e, principalmente, durante os anos de sua existência lutou e conseguiu congregiar os artistas em torno da realização do Salão de Abril, transformando-o no instrumento de reconhecimento dos artistas pela sociedade, no canal de diálogo entre os produtores e seu público. Isso sem falar no esforço permanente de promover o estabelecimento de mecanismos de transmissão e difusão dos conhecimentos artísticos, tanto na formação de novos artistas como na criação de platéias.

A RELAÇÃO ENTRE PINTORES E ESCRITORES

O movimento cultural dos anos quarenta foi marcado pela atividade conjunta de pintores e escritores. Antônio Girão Barroso diz na *Revista Clã* nº 27, que os poetas locais contaram com a ajuda dos pintores Bandeira, Baratta, Aldemir, Barboza Leite, etc., para a realização do Congresso de Poesia de Fortaleza, em 1942. Ainda em depoimento de Girão, sabe-se que na escolha da palavra Clã para nomear o grupo literário foi importante a participação de Mário Baratta. E no famoso “regabofe”, que segundo Eduardo Campos marca o

início das atividades de Clã, realizado em Mondubim em 26 de outubro de 1942, estavam presentes, entre os escritores Antônio Girão, Eduardo Campos, Mario Sobreira de Andrade, Artur Eduardo Benevides, Aluízio Medeiros, os pintores Antônio Bandeira, Aldemir Martins e Estrigas⁶⁰, este ainda apenas amante das artes. A primeira publicação de Clã foi ilustrada por Bandeira. Era, no início, intenção do clube literário a implantação, além de uma editora, de teatro e ateliê.



Aldemir e Bandeira com Eduardo Campos no Rio de Janeiro, em 1945.

Como se pode perceber, Clã não era apenas um grupo de poetas e ficcionistas, como afirmava Mozart Soriano Aderaldo (1981: 13), era algo mais amplo congregava outros artistas, sociólogos, ensaístas, críticos. Sem jamais

⁶⁰ Pintor **Estrigas** nasceu em Fortaleza, em 1919. Iniciou no Curso Livre de Desenho e Pintura da SCAP, em 1950. Tomou parte de várias mostras individuais e coletivas, destacando-se o X Salão de Abril (1954) e o 8º. Salão Paulista (1959), onde obteve premiação. Como crítico, tem atuando em muitas comissões de seleção e premiação de vários salões oficiais e desenvolveu atividades em jornais e revistas de Fortaleza. Publicou vários livros sobre a história das artes no Ceará, onde destacamos *A Fase Renovadora da Arte Cearense* (1983), fundamental para esse estudo. Foi presidente da SCAP em 1953.

ter possuído sede, estatuto ou regimento, o Clã reunia-se em cafés e, na opinião do contista Moreira Campos (1981: 12), destruíam ídolos, promoviam congressos e discutiam Proust, Gide, Camus, Sartre e Joyce, “mesmo sem os ter lido”. Milton Dias (1981: 18) fala que desde 1937 ou 1938, já os escritores, então estudantes universitários, sentavam-se nos bancos da Praça do Ferreira para conversar sobre literatura, “trocando comentários sobre autores que estavam na crista da onda, pondo-nos em dia com as novidades literárias de que nos davam notícia os jornais do Rio”.

Baratta (1981: 26) informa que se lia Joyce, D. H. Lawrence, Virgínia Wolf, Waldo Franck e as revistas *Nosotros* e *Sur*, onde se falava de outros importantes intelectuais. Informa ainda que se podia comprar fiado na Livraria Edésio. “Discutia-se Manuel Bandeira, Portinari e os “Imigrantes” de Segall. Ao Menotti e Guilherme de Almeida preferíamos Drummond, Neruda e Malraux”. Quando estive em Fortaleza, Jean Pierre Chablos participava do grupo falando da cultura européia e tocando violino, ainda segundo Baratta.

Já Fran Martins, dizia-se espantado toda vez que ouvia falar de Grupo Clã ou mesmo de movimento Clã ou outras denominações que se pretenda dar a essa ocorrência cultural:

“Na verdade, se grupo ouve, foi à margem das nossas idéias ou atitudes, grupo nascido espontaneamente e que se caracteriza talvez pelo fato de, em determinado momento, termos existido, conversado, discutido, escrito, feito uma revista, um clube de arte, um ou dois congressos tratando de interesses gerais (...)” (1981: 15).

Fran conta que todas as tardinhas havia encontros nos cafés Globo, do Comércio ou Éden, e despreocupados, falando alto, inclusive, às vezes, com a participação dos garçons e proprietários do estabelecimento, discutia-se assuntos de interesse comum: política, administração, problemas econômicos, dificuldades do mundo. Falava-se em fazer revistas, montar livrarias, editar jornais, criar associações para defender os interesses dos escritores, “inclusive obrigando aos jornais ao pagamento de direitos de publicação de nossos artigos, ou contos, ou poesias”.

“Não éramos, na verdade, criadores de movimentos: éramos movimento, isto é, agíamos espontaneamente, inconformados, com ou sem razão, rebeldes, mesmo sem uma causa aparente para a rebeldia, sobretudo libertos de preconceitos ideológicos e literários, cada um trabalhando em seu ofício segundo suas próprias tendências, sem que o fato de, juntos, fazermos uma revista ou compormos uma associação nos obrigasse a adotar atitudes que contrariassem, pelo mais mínimo que fosse, as nossas intenções” (Idem).

Fran diz ainda que nestas reuniões havia de tudo: comunistas e católicos praticantes, poetas e anti-poetas, silenciosos e exuberantes. Poderíamos incluir pintores, artistas e amantes das artes, modernos e acadêmicos. Esse descomprometimento ideológico é reafirmado por muitos dos envolvidos com o movimento cultural da época. Artur Eduardo Benevides (1981:11) confirma que Aluizio Medeiros, na época comunista, dava-se bem com Mozart Soriano Aderaldo, “católico praticante”. Milton Dias (1981: 19) reafirma que “malgrado as correntes em que os integrantes se situavam, guardam na amizade um denominador comum”.

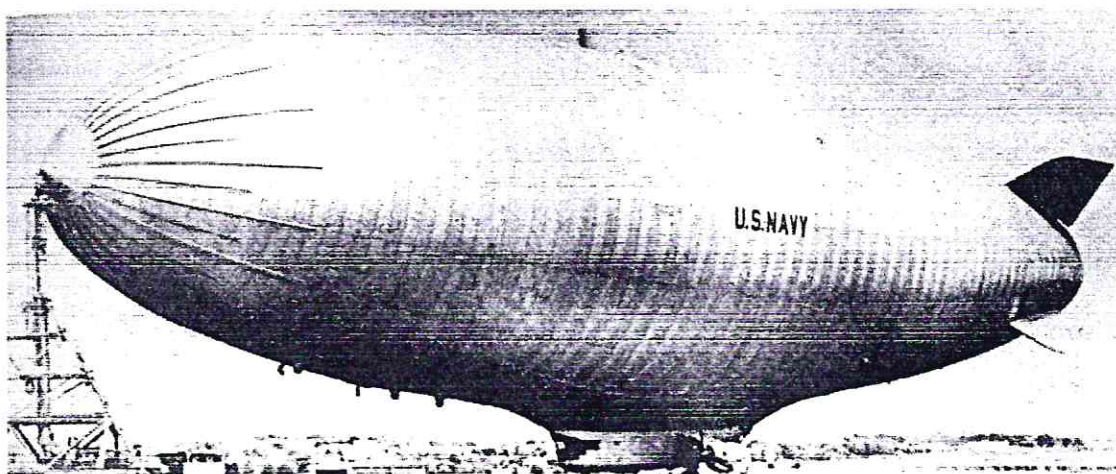
Foi na ambiência desse debate, em torno das mesas dos cafés da cidade, discutindo problemas e posturas intelectuais, sem muita rigidez ideológica, é que se estabeleceu o cenário onde se desenrolam as atividades culturais que mudaram ou acordaram os olhares provincianos para uma nova realidade que se manifestava no mundo. O diálogo que, naquele momento, foi possível entre escritores e pintores, trouxe uma contribuição inquestionável para a produção intelectual fortalezense e implantação efetiva dos valores artísticos mais abrangentes. Foi um encontro que proporcionou um “clima” estético que se materializou na arte de Aldemir, Barrica, Bandeira, Barboza Leite, Eduardo Campos, Antônio Girão, Fran e Lúcia Martins, entre outros. Mário Baratta (1981: 26) diz que “Uma mesma estética subjacente liga os poemas de Antônio Girão Barroso, os sonetos de Otacílio Colares e as pinturas de Aldemir Martins”.

Um fato que deve ser percebido é que esses jovens escritores que nos anos quarenta movimentavam a cena cultural em Fortaleza, paulatinamente, foram assumindo posições em outras instituições e mesmo lugares de comando na sociedade, participam da criação de cursos superiores, depois da

Universidade Federal do Ceará e ocupam cargos de governo municipal e mesmo estadual, como Eduardo Campos e Mozart Soriano Aderaldo que chegam a ocupar cargos de Secretários de Estado.

GUERRA E MODERNIDADE

Em 1943, com a implantação da Base Aérea dos aliados em Fortaleza, o fluxo de estrangeiros na cidade se amplia vertiginosamente ampliando também a demanda por informação tanto sobre os países que serviam de palco para a guerra como sobre os Estados Unidos. A Guerra, embora distante nos seus efeitos mais destrutivos, estava presente nas ruas e nos céus da cidade, através de aviões militares, de zepelins de patrulhamento e de soldados fardados.



Dirigível americano em serviço, em Fortaleza, no tempo da Segunda Guerra.

Entretanto, na avaliação do escritor Fran Martins, Fortaleza parecia desatrelada dos acontecimentos que marcavam o mundo. Fran (1981: 14) conta, como vimos, que simplesmente as pessoas conversavam em cafés em que ainda se podia bater papos sentados discutindo assuntos de interesse comum. Não questionamos a correção da afirmação de Fran, mas, por certo, o “interesse comum” teve um aumento de amplitude e os focos de visão devem ter sofrido variações.

Embora afirme que a guerra não afetou a produção artística dos fortalezenses, o que pode ser questionado, e que pelos bares e cafés se continuava escutando as mesmas músicas dos grandes cantores da época Chico Alves, Silvio Caldas, Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Carmem Miranda, Araci de Almeida, Estrigas tem um outro olhar. Ele lembra da convocação de reservistas e das pressões civis para o fim da ditadura. Conta dos exercícios simuladores de ataques aéreos, quando bombas eram detonadas. E dos “black-out”, onde as vidraças das residências eram cobertas com papel escuro para a claridade não servir de alvo.

“Bases americanas foram instaladas em Fortaleza, e era comum ver-se militares americanos, até grupos, tombando de bêbados, passando pela Praça do Ferreira, ou caminhões conduzindo mocinhas para a base onde concorriam para suavizar a angústia da guerra, por alguns momentos, com os jovens americanos, que as iniciavam no uso da coca-cola.() (ESTRIGAS, 1989)

São visões de mundo diferenciadas que talvez revelem posicionamentos distintos diante da vida e separados horizontes intelectuais, denotando também que a realidade pode ter muitas leituras e faces.

Todavia não podemos negar que aconteceram expressivas mudanças na cidade. Revistas, livros estrangeiros e até materiais de desenho e pintura, como papeis, tintas pigmentos e telas importadas foram colocados à venda nas livrarias e papelarias da cidade. No mínimo esse maior acesso à informação provocou mudanças que podem ser notadas na produção artística. Pode-se dizer que o mundo ficou mais próximo e diminui o distanciamento que havia da produção local das correntes e tendências artísticas internacionais.

DEPOIS DA GUERRA

Passada a Segunda Guerra Mundial, embora ainda em pequeno número, os livros sobre os estilos e mestres modernistas da Europa chegavam aos artistas. As bibliotecas de vários artistas continham textos sobre os modernistas da Europa, como os que encontramos na biblioteca de J.

Figueiredo⁶¹ (*Los Pintores impresionistas*, de Bela Lazer, edição de 1942 adquirida em 1945; *Picasso*, de Jacques Lassaine, adquirido em 1949; biografias ilustradas de Gauguin, Cézanne e Picasso, todos de André Leclerc, adquiridos em 1950; e *La Pintura Europea Contemporânea*, de Romero Brest, editada em 1952 e adquirida em 1953). Estes livros deveriam ser vistos, analisados e lidos. Estrigas, apenas no ano de 1956, leu a *História da Arte* de Sheldon Chevey; o *Braviário de Estética*, de Benedetto Croce; a *Estética*, de Denis Haisman e *A Pintura Abstrata* de Jean Eduardo Cirlot. E ainda hoje pode-se ver nas estantes de Heloysa Juaçaba uma vasta coleção de importantes títulos da época.

Pelo menos para as elites intelectuais da cidade, estavam lançadas as bases de um movimento de busca pela sintonia com as tendências da produção cultural internacional. O país estava envolvido pela idéia da modernização. Ser moderno era uma aspiração, senão uma imposição ideologicamente implantada. Existia no ar uma força que impulsionava para o progresso, para a industrialização, então vistos como sinônimos da modernização. Era como se, aproveitando o espírito e o momento da reconstrução dos países europeus, devêssemos oportunizar a nossa reforma para estar em sintonia com o mundo. Aquele era o momento de mudar a face do Brasil.

Havia um certo otimismo no ar. Eram intelectuais, políticos e homens de negócios pensando, trabalhando e agindo na busca por equiparar o país com a Europa e com a América do Norte. Esse anseio pode ser visto como um desejo que vai, paulatinamente, se materializando nos transportes, nos refrigeradores, nas radiolas, na coca-cola, em novos remédios, em novos modos de viver. As notícias da Guerra também serviram para despertar artistas e amantes das artes para as riquezas e possibilidades das vanguardas

⁶¹ Desenhista, pintor e cenógrafo João Lázaro **Figueirêdo** nasceu em São Luís (MA). Estudou no Rio de Janeiro com Santa Rosa. Em 1956, transfere-se para Fortaleza, onde foi Professor de Elementos de Cenografia do Curso de Arte Dramática da UFC. Obteve vários prêmios em mostras oficiais. Expôs coletivamente em diversas cidades brasileiras e, inclusive, no exterior. Individualmente expôs em São Paulo, Resende, Campinas e Fortaleza. Foi Presidente da SCAP em 1958. Faleceu em Fortaleza, em 1981.

artísticas européias. No Sul do país, a arquitetura ganhou nova cara, com arquitetos do porte de Oscar Niemeyer, Eduardo Reidy e Lina Bo Bardi, para citar apenas três; surgiram os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e São Paulo e o Museu de Arte de São Paulo; e grandes exposições de arte, como a Bienal de São Paulo. Na arte, a modernidade se consubstanciava em pinturas e esculturas abstratas.

No Ceará a situação política e econômica não era a desejada, todo esforço nacional estava centrado na consolidação dos parques industriais de São Paulo e do Rio de Janeiro. Todavia, os artistas locais, com a auto-estima elevada pela percepção da qualidade do que faziam, perceberam que deviam participar do banquete da modernidade que estava sendo servido, principalmente, em São Paulo, como sinônimo de progresso.

Inicia-se o exílio dos artistas fortalezenses em busca de futuro. A mãe Fortaleza que gerara e acolhera tantos artistas vai vê-los partir. Os primeiros foram Raimundo Cela, Jean Pierre Chabloz, Aldemir Martins, Antônio Bandeira e Inimá de Paula, em 1945. Depois Carmélio Cruz⁶², Jonas Mesquita⁶³, Barboza Leite, ainda nos anos quarenta. Aldemir diz que a melhor descrição do sentimento que teve nesse momento está nos versos de uma música de Caetano Veloso e Gilberto Gil:

“No dia em que eu vim-me embora / Minha mãe chorava em
ai / Minha irmã chorava em ui / E eu nem olhava pra trás / No dia
que eu vim-me embora / Não teve nada de mais / Mala de couro
forrada com pano forte brim cáqui / Minha vó já quase morta / Minha
mãe até a porta / Minha irmã até a rua / E até o porto meu pai / O
qual não disse palavra durante todo o caminho / E quando eu me vi
sozinho / Vi que não entendia nada / Nem de pro que eu ia indo /

⁶² Desenhista, pintor e cenógrafo **Carmélio Cruz** nasceu em Canindé, em 1924. Estudou com Jacinto de Souza, em Quixada, no final dos anos de 1930. No início da década de quarenta, participou da SCAP. Em 1946, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde passa a ensinar na Associação Brasileira de Desenho. Em 1951, passa a morar em São Paulo e participa da I Bienal Internacional. Participou de mostras coletivas em Fortaleza, São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Roma, Frankfurt, Madrid, Tel Aviv, New York e Chicago, destacando-se o Salão Paulista de Arte Moderna, onde obtém várias premiações e a Bienal de São Paulo, onde foi agraciado com o Prêmio Itamarati de Desenho. Individualmente, expôs em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Campinas. Obteve, ainda, várias premiações por trabalhos de cenografia de cinema e teatro. Foi premiado no Salão de Abril de 1946/47.

⁶³ Pintor Jonas Mesquita participou das primeiras edições do Salão de Abril, sendo premiado no Salão de Abril de 1949.

Nem dos sonhos que eu sonhava / Senti apenas que a mala de couro que eu carregava / Embora estando forrada / Fedida, cheirava mal / Afora isto ia / indo, atravessando, seguindo / Nem chorando nem sorrindo”.

Nos anos cinqüenta, apesar de surgirem novos artistas como Estrigas, Heloísa Juaçaba⁶⁴, Zenon Barreto⁶⁵ e da chegada na cidade de J. Figueirêdo e Floriano Teixeira⁶⁶, vindos do Maranhão, os artistas continuaram migrando. Mesmo os mais jovens buscavam o Sul: Sérvulo Esmeraldo⁶⁷, Goebel Weyne⁶⁸

⁶⁴ Pintora **Heloysa Juaçaba** nasceu em Guaramiranga, em 1926. Estudou com Floriano Teixeira e em 1956, frequentou o curso livre de pintura e desenho no Museu de Arte de Louisiana (New Orleans - USA). Expôs pela primeira vez no Salão dos Novos, em 1952, e desde então tem participado de numerosas mostras em várias capitais brasileiras. Entre as exposições coletivas de que participou, destacam-se: Inauguração do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (1961), Museu de Arte Moderna da Bahia (1962), Museu Nacional de Belas Artes (1968), XII Bienal Internacional de São Paulo (1973), Panorama de Arte Cearense no Museu de Imagem e Som (São Paulo - 1978) e “Dez Artistas Cearenses no Maranhão” no Museu Histórico e Artístico do Maranhão (1980). Obteve prêmios nos seguintes salões oficiais: IX, X, XVII, XXI Salão de Abril, Mostra de Arte Jogos Universitários - Brasil Plástica / 72 e V Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará. Individualmente, expôs na Galeria Goeldi (Rio - 1969), Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (Fortaleza - 1972), Galeria da Aliança Francesa (Rio - 1975), Galeria Artimagem (Recife - 1981), Arte Galeria (1983) e Assefaz Galeria (1985), ambas em Fortaleza. Como animadora cultural, realizou dezenas de exposições de artistas cearenses em Fortaleza e em outros Estados e organizou o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (com Floriano Teixeira), O Museu São José Ribamar (com Henrique Barroso, Gilberto Brito e Gilberto Cardoso). Foi ainda diretora do Departamento de Cultura do Município de Fortaleza; da Casa de Raimundo Cela e membro do Conselho Estadual de Cultura no setor de Artes Plásticas.

⁶⁵ - Desenhista, pintor, gravador e escultor **Zenon Barreto** nasceu em Sobral, em 1918. Entre as várias exposições de que participou, destacam-se o I, II e III Salão dos Independentes, realizados em 1952, 1953 e 1954, respectivamente; o I, VIII, IX, X, XI, XIII e XVI Salão de Arte Moderna, realizados no Rio de Janeiro, em 1952, 1958, 1959, 1960, 1961, 1963, 1966; a V Bienal Internacional de São Paulo, em 1959. Foi premiado no VIII, IX, XII, XIII, XIX Salão Municipal de Abril e na Mostra de Arte Jogos Universitários Brasil-Plásticas/72. Das exposições individuais ressaltam, em importância, as realizadas na Fundação Cultural de Brasília, em 1963, e no Museu de Universidade Federal do Ceará, em 1969. Editou um álbum de xilogravuras, tendo como tema figuras típicas do Nordeste. Faleceu em 2002.

⁶⁶ Desenhista, gravador, pintor e escultor **Floriano Teixeira** nasceu em Cajapió (MA), em 1923. Recebeu orientação, em desenho e pintura, de Rubens Damasceno e J. Figueiredo, em São Luis. Em 1949, participou da fundação do Núcleo Eliseu Visconti. Transferiu-se no início dos anos 50 para Fortaleza. Participou da mostra inaugural do Museu de Arte da UFC, em 1962, e da mostra 8 Artistas do Ceará, realizada no Museu de Arte Moderna da Bahia, em 1964; a do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, 1969; a Galeria Bonino, em 1967; e a Galeria do Cassino Estoril, em Portugal, em 1982. Como ilustrador, criou as capas dos doze volumes da coleção das obras completas de Graciliano Ramos e os desenhos para *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, *A Marte e A Morte de Quincas Berro D'Água*, *Milagre dos Pássaros* e *O Menino Grupiúna*, de Jorge Amado. Faleceu em Salvador, em 2000.

⁶⁷ Gravador, desenhista e escultor **Sérvulo Esmeraldo** nasceu no Crato, em 1929. No início dos anos de 1950, integrou a SCAP. Transfere-se posteriormente para Paris, onde reside por mais de duas décadas. Participou de importantes exposições coletivas no Brasil, Suíça, França, Itália, Polônia, Espanha, Alemanha, Porto Rico, Inglaterra, Cuba, Dinamarca, Suécia,

e Flávio Phebo⁶⁹, deixaram Fortaleza. Os mais experientes também. Barrica e Raimundo Garcia, também se transferiram para o sul. A recepção aos artistas cearenses no sul foi no mais das vezes positiva. Foram realizadas várias exposições individuais em museus importantes, como a de Barboza Leite no Museu Nacional de Belas Artes, e espaços de prestígio, como a de Raimundo Cella no Ministério da Educação, e muitos os prêmios, como os de Aldemir Martins, Antônio Bandeira e Inimá de Paula obtidos nas mais significativas mostras do país: a Bienal de S. Paulo e o Salão Nacional de Belas Artes.



Zenon, Siqueira, Bandeira e Goebel Weyne do Grupo dos Independentes.

Noruega e outros países. Individualmente, mostrou suas obras em São Paulo, Lousane, Rio de Janeiro, Veneza, Lisboa, Paris, Lyon, Colliore, Luxemburgo, Bogotá e Fortaleza.

⁶⁸ Desenhista, pintor e design **Goebel Weyne** nasceu em Fortaleza, em 1933. Participou do VI Salão de Abril, em 1950, do Salão dos Independentes, em 1952,53,54. Foi premiado no Salão de Abril de 1956 e, em 1957, participa da Mostra de Arte Concreta organizada por J. Figueiredo. Em 1967 obtém o Premio de cartaz da Bienal de São Paulo. Estudou na Escola de Ulm, na Alemanha, e foi um dos fundadores da Escola Superior e Desenho Industrial, no Rio de Janeiro.

⁶⁹ Desenhista, pintor e cenógrafo **Flávio Phebo** participou de algumas das edições iniciais do Salão de Abril, sendo premiado em 1949. No início da década de 1950 transferiu-se para São Paulo onde desenvolveu carreira como cenógrafo.

Nesse momento a SCAP já dava sinais que não conseguiria manter a sua posição de grupo catalisador de todas as correntes. De ser a instituição que representava as aspirações de todos os artistas. Bandeira, para fazer frente aos tradicionalistas, criou o Grupo dos Independentes com velhos e novos amigos. Bandeira, Baratta, Barrica, Siqueira, Floriano, Goebel Weyne, Hermógenes, Jairo Martins Bastos⁷⁰, Jonas Mesquita, Ottoni Soares e Zenon Barreto formaram o grupo, que realizou várias exposições, inclusive três Salões dos Independentes, em 1952, 1953 e 1954.

J. Figueirêdo também reuniu artistas em torno da causa construtivista e montou duas exposições, em 1957 e 1959, reunindo artistas plásticos e poetas concretos.

Com o fim da SCAP, terminava também em 1958, um ciclo nas artes plásticas do Ceará, ciclo que possibilitou o surgimento de expressivos nomes que muito contribuíram para a construção da arte brasileira. Depois de quatorze edições, também deixava de existir o Salão de Abril.

Importa perceber que, somente após o fechamento da SCAP, em 1958, é que os antigos valores acadêmicos perderam a sua posição como valores dominantes. Pois, em 1964, ao reabrirem as portas do Salão de Abril, agora coordenado pela Prefeitura de Fortaleza, ele foi totalmente dedicado às artes modernistas, não existia mais espaço para as correntes acadêmicas. O modernismo assumia a hegemonia entre os artistas da cidade para, logo depois, pela própria razão de ser moderno, questionador de si mesmo, iniciar o seu declínio como movimento dominante, permitindo e até gerando o surgimento de novas tendências artísticas.

2.1 - O ENTENDIMENTO DA ARTE

Fazer arte é cristalizar uma idéia, dando-lhe materialidade, forma e sentido. É ler o mundo, sonhar e propor um outro mundo e cristalizar estas leituras e propostas. E, nesse sentido, é um ato para expressar a

⁷⁰ Sobre **Jairo Martins** e **Ottoni Soares** as únicas referências que possuímos é a participação no Grupo dos Independentes.

personalidade, de buscar e construir uma identidade, o caráter, a aparência, o jeito pessoal de ser; ou, como propõe Otávio Paz (1977, p.9), de ser único⁷¹.

Os modos de fazer arte mostram basicamente as formas como nos colocamos diante do mundo. Assim, as nossas artes e expressões estéticas são o que somos, imaginamos ou queremos ser. A arte possibilita, pelo menos, que nos vejamos como somos. Ela permite perceber as questões de poder e os ires e vires do diálogo colonizador internacional e mesmo nacional, entre regiões. Permite ainda fazer reflexões sobre a construção de imagens, da linguagem artística e sua historicidade. O significado de se buscar reconhecer como se deu esse processo é de inegável importância para o conhecimento de nós mesmos.

Sabe-se que é através do ato criador que os homens e mulheres estruturam e organizam o mundo, respondendo aos desafios que a realidade os impõe, num processo permanente de transformação do homem, da natureza, dos objetos e da própria realidade que os envolve, tornando perceptível, visível e audível o que já não é ou ainda não é percebido, dito e ouvido.

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

Mas essa visão é atual, como os artistas entendiam a arte no período em estudo? Se analisarmos os textos do pintor e escritor Otacílio de Azevedo (1980) podemos perceber, na crônica sobre Antônio Rodrigues, artista atuante até o início do século XX, o elogio a “absoluta fidelidade” e a “absoluta

⁷¹ Otávio Paz, no clássico “Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza” (SP, Perspectiva, 1977), propõe que a palavra “melhor” não se aplica a artistas; que a grandeza do artista está em ser único.

perfeição” de seus retratos; quando fala de Ramos Cotoco⁷² (Raimundo Ramos), ativo até a segunda década do mesmo século, diz que o artista era “um colorista inigualável” que soube “desvendar os segredos da paleta, da exata combinação de tonalidades, da perspectiva aérea”; sobre Lucas Nascimento, falecido em 1923, comentou que seus quadros “de inexcelável beleza, tinham bem definidos os seus planos. A distribuição de volumes era absolutamente perfeita. O equilíbrio das cores denotava sua grande acuidade visual e o perfeito entrosamento entre as suas sensações e a tradução delas através da paleta”; no comentário sobre Clóvis Costa, um dos líderes dos núcleos operários, diz que esse artista havia descoberto “os segredos da expressão, da fidelidade e do justo equilíbrio”; sobre Raimundo Cela, artista que desenvolveu o seu trabalho, no Ceará, entre 1923 e 1945, fala na “pureza do desenho”, na “espontaneidade”, na “harmonia de cores” e no “equilíbrio”, e mais especificamente, comentando o retrato de Gerson Faria, ressalta a “fisionomia satírica do velho pintor, retratada com perfeita fidelidade”.

Pode-se então concluir que, para Azevedo, a arte teria objetivos definidos por atingir: representar com a máxima aproximação possível e sensibilidade a realidade aparente, através da pureza do desenho, com uma perfeita harmonia de cores e de um justo equilíbrio de composição. Era uma arte centrada na execução a partir de um modelo, apanhado na natureza ou na própria tradição artística, e que tinha a sua virtuosidade apoiada numa técnica pré-estabelecida.

Numa outra abordagem, mas que poderíamos dizer complementar ou explicativa da visão de Otacílio, Jean Pierre Chabloz, artista suíço-francês que viveu em Fortaleza nos tempos da Segunda Guerra, diz que as realidades naturais no nordeste brasileiro são “tão densas e presentes” que elas impõem-se aos artistas, reduzindo a função destes apenas ao papel de ser “uma testemunha” destas realidades.

⁷² Por ser portador de defeito congênito no braço, Raimundo Ramos era apelidado de Ramos Cotoco.

“Maravilhosamente simplificado, o fenômeno pictórico reduz-se aqui a sua essência primeira e eterna. O coração do artista, em comunhão calorosa com o modelo ou a paisagem, seu olho acariciando ambos, sua inteligência escrutando linhas, formas e cores para daí fazer brotar a significação profunda, o testemunho, tal um vibrante sismógrafo, registra-se naturalmente. Livre de complicações inúteis, ele obedece somente aos princípios fundamentais da transposição plástica” (CHABLOZ, 1993. p.118).

É interessante notar que ser “testemunha da realidade” ou trabalhar somente na “transposição plástica” pressupõe uma limitação no campo da invenção pictórica. Parece que Chabloz quer justificar a falta de invenção, classificando-a como “complicação inútil”.



Poeta Serra Azul por Otacílio de Azevedo.

Barboza Leite, um dos fundadores das primeiras sociedades artísticas de Fortaleza no início da década de 1940, diz que o artista do seu tempo buscava fazer arte por uma “necessidade vital” e utilizava-se de “símbolos,

signos, alusões, adquirindo uma linguagem, na tentativa de explicitar uma verdade sua através da cor e da forma”(LEITE apud ESTRIGAS, 1983: 88). Isso pode ser entendido como se o artista, “por necessidade vital”, através de formas e cores, buscasse fazer uma leitura pessoal do objeto retratado. Parece, ao usar a expressão “adquirindo uma linguagem”, entender a pintura como uma espécie de narrativa, uma representação. O que se pode perceber é que, em termos conceituais, o fazer artístico em Fortaleza, no período analisado, carregava preocupações com a representação e com a expressão, utilizando-se o artista, para tal, duma espécie de linguagem, onde através da manipulação das cores, dos tons, das linhas, formas, texturas, proporções, composição, dentro de determinadas regras dominantes, elaboraria o seu trabalho.

Através de Barboza Leite pode apreender-se que, nos tempos do início da SCAP, se buscava, antes de tudo, transplantar para a tela o que havia de real, sem muitas idealizações, o que seria uma visão do fazer artístico aproximada da visão dos artistas dos núcleos operários. Eles buscavam ver e mostrar o que éramos ou somos: os costumes da cidade, os tipos, as paisagens. Um exemplo é o trabalho de Hermógenes⁷³ exposto no II Salão de Abril, segundo o jornal *O Povo* de 18/05/46:

“Ele é, juntamente com Barboza Leite, Delfino, F. Lopes e Maria Laura, os paisagistas da exposição, sem ser, entretanto, como haveriam de dizer os críticos atuais, um copista da natureza. (. . .) Realmente, suas telas Carnaubal, Casas sobre dunas, Horizonte vazio, Carnaubeiras, Lagoa da Maraponga estão impregnadas de cousas nordestinas, em cuja luminosidade parece haver embebido o seu pincel”.

Sobre Barboza Leite o mesmo artigo de *O Povo* diz:

“Barboza Leite não é, porém, desses copiadores da natureza, que procuram concorrer com as estampas de folhinhas. Ele sabe escolher os flagrantos e interpretá-los, fazendo-o sem aquele

⁷³ O pintor **Hermógenes** Gomes da Silva pintor, nasceu em Recife, em 1920. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios. Em 1941 transfere-se para Fortaleza. Participou do Salão de Abril de 1946/47/48/49, obtendo prêmios em 1946/47. Foi presidente da SCAP em 1952. Morreu em Fortaleza, em fevereiro de 1954.

caráter mecânico a que se refere Flexa Ribeiro. Porque assim nem seria arte pictórica, mas simplesmente arte fotográfica, como costumam dizer os modernistas. Barbosa Leite é livre na sua execução, como são os verdadeiros artistas”.

Hermógenes e Barboza Leite, tinham nas suas obras uma unidade que era uma maneira espontânea, para não dizer ingênua, de fazer arte; havia uma visão que se apoiava na tradição, mas não se deixava dominar integralmente por ela, tinham uma execução mais livre, uma originalidade, talvez, filha da marginalidade e da ausência das amarras provenientes de uma educação artística formal.

Na verdade, não havia uma conjuntura na cidade que permitisse uma postura efetiva de vanguarda. Fortaleza era uma cidade marcada pela ausência total de um sistema⁷⁴ para o desenvolvimento das artes; não havia o mínimo de infra-estrutura para qualquer atividade ligada às artes plásticas, principalmente, às manifestações mais ousadas. Para confirmar essa idéia recorreremos ao depoimento de Jean Pierre Chabloz, no *Revelação do Ceará* (1993: 118):

“Quando cheguei ao Ceará (1944), as artes plásticas viviam ainda uma vida completamente marginal: as únicas coisas que a entretinham, e com dificuldade, eram os esforços solitários de um pequeno número de artistas, quase todos autodidatas.”

Em um comentário sobre II Salão Cearense de Pinturas, realizado em 1942, assinado apenas pelas iniciais H.M., publicado na *Revista Contemporânea*, o articulista dizia que o Ceará, naquele momento, passa por “uma fase de transição artística e intelectual” e escreve sobre Baratta:

“O revolucionário Baratta, entre outros, tem centralizado a opinião pública. Com esse *Orquídeas*, principalmente, ele reafirma-se definitivamente. É um pintor honesto, sem preconceitos, de muita

⁷⁴ Acreditamos que para um efetivo desenvolvimento das artes plásticas numa determinada sociedade é necessário o estabelecimento de um Sistema das Artes composto por artistas reconhecidos; equipamentos de exposição, como Galerias e Museus; por instrumentos ou mecanismos de divulgação, como editoras que publiquem livros de arte, revistas e espaço nos jornais noticiosos; profissionais de apoio, como comerciantes de arte e de materiais artísticos; críticos; restauradores, etc.

força de expressão. Sua arte é equilibrada, bem construída, dentro de um modernismo sadio”.⁷⁵

Aqui, depois de se perceber que H.M. diz que o trabalho “revolucionário” de Baratta fora bem aceito pelo público, seria pertinente uma questão: o que seria um “modernismo sadio”? Só podemos imaginar, em virtude do comentarista classificar a obra de Baratta como “arte equilibrada” que seria algo como um modernismo não muito radical.

Numa reportagem publicada no *Correio do Ceará*, transcrita por Estrigas (1994: 30) no *O Salão de Abril*, o repórter, não identificado, comenta a arte de Baratta afirmando que ele “se deixa enveredar por caminhos, algo complicados, emaranhando-se nas redes de uma arte por vezes impossível”. O que seria uma arte impossível? Seria fora da realidade? Sobre J. Siqueira o mesmo texto diz que seus desenhos, principalmente retratos, “sem serem acadêmicos num sentido mau, procuram fixar, antes de mais nada, a fisionomia, e, mais do que esta, a expressão do retratado”. Podemos imaginar que o repórter estivesse compreendendo o trabalho de Siqueira como um expressionismo recatado, sem muitas deformações, pouco agressivo.

Nesse período, pode-se perceber, através das poucas obras que tivemos acesso, que os artistas mais jovens podem ser entendidos como tributários do expressionismo. Na mostra *Pintura de Guerra*, realizada em 1944, o expressionismo dominava nas obras reproduzidas no catálogo, mas pelo título das obras não reproduzidas (*Mucambos*, de Aldemir; *Girasóis*, de Angélica⁷⁶; *Barcos – cena fluvial*, de Antônio Bandeira; *Flores*, de Baratta; *Mondubim*, de Barboza Leite; *Crepúsculo no Laga-mar*, de Afonso Bruno; *Retrato de Siqueira*, de Inimá; *Caminhos da Pacatuba*, de Kampos; *Mucuripe*, de Maria Laura⁷⁷; *Flamboyant*, de Delfino; e *Acarape*, de Chabloz) pode-se

⁷⁵ H. M. In *Revista Contemporânea*. Fortaleza: julho/agosto de 1942. Número 4, ano IV.

⁷⁶ Pintora Angélica de Souza nasceu em Quixadá, em 1924. Recebeu os primeiros rudimentos do desenho de seu pai o escultor Jacinto de Souza. Expôs pela primeira vez no 3º Salão do CCBA. Participou da mostra *Pinturas de Guerra* e dos III, IV e V Salões de Abril. Temos informações Obteve menção honrosa e medalha de bronze no Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

⁷⁷ Pintora Maria Laura Mendes nasceu em Fortaleza, em 1910. Participou da mostra *Pinturas de Guerra* e do II Salão de Abril. Montou mostras individuais em 1925, 1933 e 1934, todas em Fortaleza.

perceber que, no geral, a exposição ainda devia apresentar as mesmas abordagens temáticas comuns na época: paisagens e retratos.

Ainda em 1944, em setembro, o jornal *O Povo* passou a publicar charges do artista Andres Guevara com forte influência cubista, mas, apesar desse referencial, esse estilo somente se manifestaria entre os artistas cearenses no princípio dos anos cinquenta, década que se iniciou, com o aparecimento de alguns novos artistas, uma nova geração de artistas, aparentemente, com uma visão de mundo mais internacionalista.

Mais para o final da década de 1940, Fortaleza era uma cidade que tinha, na opinião de Sérvulo Esmeraldo, uma burguesia muito ávida de cultura. Os acontecimentos culturais eram poucos, e havia uma parcela da sociedade com uma certa tradição de cultura literária, então quando havia um Salão ou uma mostra qualquer de pintura, “todo mundo” procurava ver, não havia essa apatia de hoje (1981). As poucas exposições que ocorriam, interessavam realmente a comunidade intelectual, eram cheias de visitantes a noite.

Sérvulo lembra de algumas edições do Salão de Abril que se passaram nos altos do Magestic, numa parte que dava para a Praça do Ferreira, que não era ocupada, ao lado do Cine Moderno:

“a noite vinham as moças escolares, os rapazes, a tarde tinha sempre gente, isso o tempo todo durante a duração da coisa, e os artistas se encontravam e havia discussão, troca de conhecimento, se mostrava revista, se mostrava livro, era muito curioso, era uma coisa muito viva”⁷⁸.

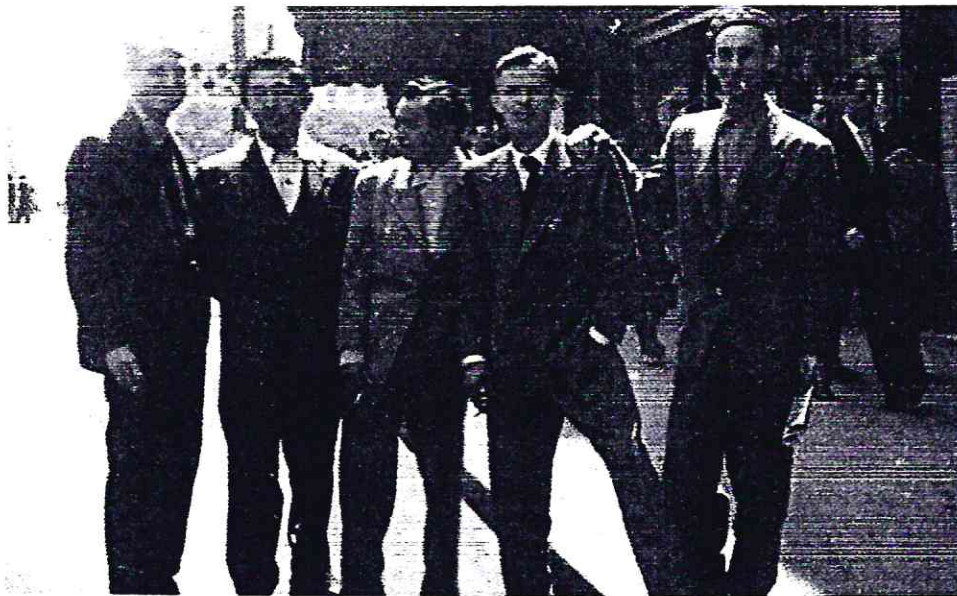
Sérvulo, sem atentar que essa prática pode ser um esforço de representação social para uma atividade que supõem uma norma da classe culta, acredita que essa efervescência era fruto de uma necessidade, da relativa instrução do meio cultural com uma grande porcentagem de profissionais liberais, de funcionários públicos etc., sedentos de informação e cultura. “Como esse pessoal não tinha meios de ir pro Sul, nem pra lugar

⁷⁸ Depoimento de **Sérvulo Esmeraldo** ao autor, em 1981. Entrevista em depósito no MIS.

nenhum ver exposição de pintura, quando se passava uma exposição de pintura eles vinham”⁷⁹.

Apesar desse nível de consumo da arte que se traduz pelo interesse pela observação das obras, da freqüência nas exposições, os artistas para sobreviverem tinham que desenvolver uma profissão a parte. Tirando alguns que desenvolviam outra atividade: um negócio ou serviço público, e poucos que eram oriundos de família melhor situada economicamente, “os outros artistas eram de uma extração social onde o nível de vida era baixo, então vivendo como artista eles viviam muito melhor de que viviam como outra coisa, como balconista”⁸⁰.

Sérvulo ressalta que um artista, mesmo sendo uma pessoa “extremamente pobre de dinheiro”, tinha um certo reconhecimento social, inclusive com um respeito muito grande. E se vendia, provavelmente, em termos proporcionais, mais do que se vende hoje, em Fortaleza. Os jovens médicos e advogados, as classes liberais que ganhavam mais dinheiro compravam sistematicamente.

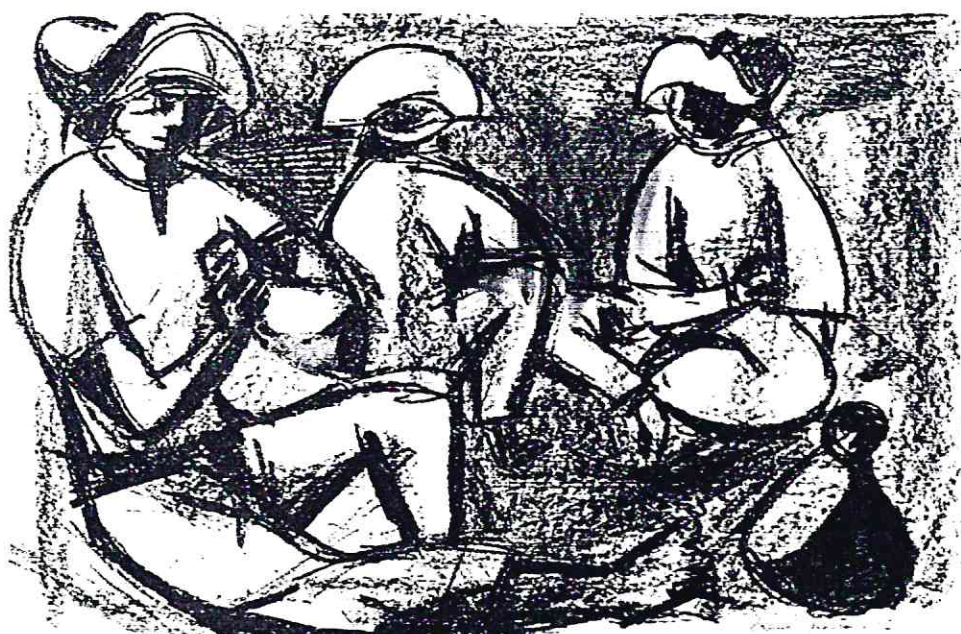


Os artistas Goeldi, Aldemir, Inimá e Krashiberg na Primeira Bienal, em 1951.

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ Idem

Outro momento que contribuiu efetivamente para moldar as artes plásticas cearenses se deu com as notícias advindas da realização das primeiras edições da Bienal Internacional de São Paulo. A Bienal surgiu como evento da programação artística do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951. Através da Bienal, o Brasil tomou contato com as vanguardas modernistas: Max Bill, Klee, Picasso, Matisse, Mondrian, Munch, Leger, Calder, etc. Internacionalista, tendo como modelo a Bienal de Veneza, a mostra gerou muita polêmica ao promover o confronto da produção internacional com a nacional.



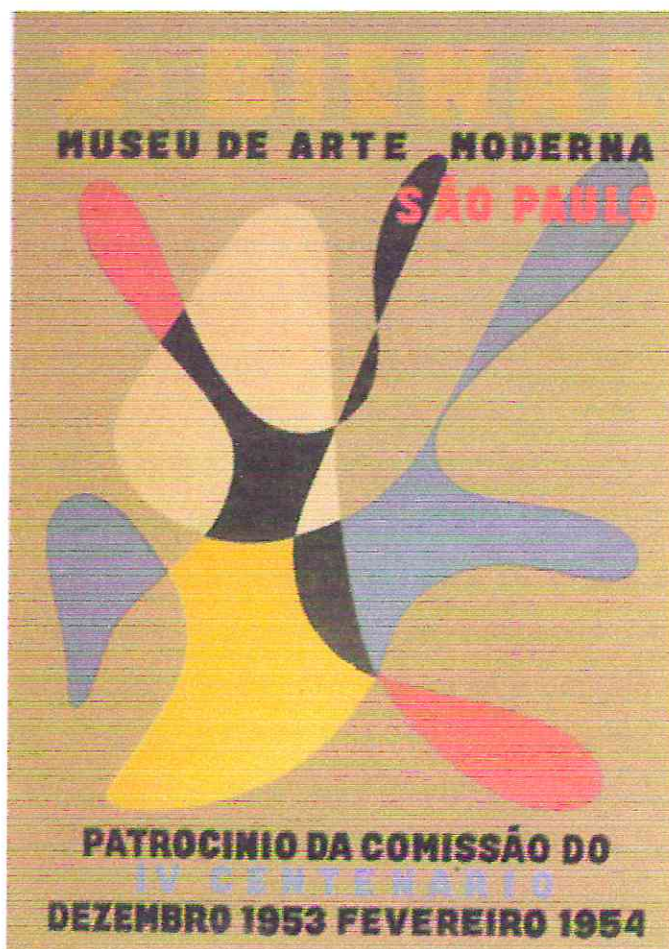
Desenho de Aldemir premiado na Bienal, em 1951.

Os gêneros artísticos destacados na mostra paulista eram os que se alinhavam ao espírito do “moderno” e do “progresso” que embalava o Brasil do pós-guerra. Eles realmente influenciaram de forma efetiva todo o fazer artístico brasileiro.

O cearense Aldemir Martins participou da I Bienal e obteve o prêmio de “Melhor Desenhista Nacional”. Na segunda Bienal, em 1953, a abstração em suas duas vertentes, informal e geométrica, estava com a sua implantação quase consolidada em nosso país. O cartaz desta mostra já foi criado sob a

influência da nova tendência artística que se instalava no Brasil. O seu criador, escolhido por concurso, foi o também cearense Antônio Bandeira.

Os prêmios de Aldemir e Bandeira avalizaram as suas produções e, ao mesmo tempo, lançaram uma ponte, estabelecem pontos de encontro das vanguardas dos anos cinqüenta com os artistas cearenses.



Cartaz premiado da Bienal de 1953, de Antônio Bandeira.

O Ceará, por distante que estivesse, também estava envolvido pelo espírito progressista. Fortaleza, despertada pelo barulho dos aviões americanos na segunda guerra, embora sem resultados muito objetivos, também sonhava com novas possibilidades e trabalhava pela criação de condições que permitissem a sua industrialização e pela implementação de sua universidade. E nessa busca de sintonia, ainda no começo dos anos cinqüenta, tivera início em Fortaleza as primeiras mostras de arte dentro do espírito

concreto ou abstrato geométrico. Bandeira voltou a Fortaleza, fundou o Grupo dos Independentes⁸¹ e desenvolveu profunda influência entre os artistas locais. O abstracionismo lírico foi sinônimo de sintonia com a arte internacional.

O sucesso de Aldemir e Bandeira marcou o início de um novo momento no entendimento da arte no Ceará. Se no tempo dos núcleos operários a arte passava pela busca da melhor representação; se no momento da emergência da primeira geração scapiana, os artistas buscavam uma expressão individual, agora, no início dos anos cinquenta, a intenção da arte era a invenção, embora dentro de modelos sintonizados com as tendências internacionais. Os dois cearenses representavam as duas principais tendências que polarizavam a produção artística brasileira no período pós-bienal: de um lado os abstratos e do outro os figurativos. Bandeira apresentava uma abstração de forte carga poética, Aldemir um expressionismo figurativo de assunto fortemente ligado a sua terra natal, portanto novo aos olhos internacionais e profundamente embasado nos avanços obtidos pela literatura nordestina, também emergente na época.

As correntes mostradas na Bienal se tornaram referência e a própria Bienal assumiu o papel de instituição capaz de referendar as tendências artísticas. A cada edição da mostra paulista acontecia algo como o lançamento de uma nova coleção de modelos artísticos que ganhavam enorme divulgação e prestígio popular. Nas primeiras edições foram se sucedendo, para o Brasil, novidades: o abstracionismo, o cubismo, o futurismo, o surrealismo. E, na década de sessenta: o dadaísmo, o op e o pop.

2.2 – O DESPERTAR DO DESEJO DE FAZER ARTE

"A verdadeira arte não está sujeita às restrições dos métodos. Dá inteira liberdade de sentimento ao artista, que pode

⁸¹ O Grupo dos Independentes realizou quatro Salões dos Independentes e individuais de Antônio Bandeira e José Maria Siqueira. Compunham o grupo: Bandeira, Siqueira, Hermógenes Gomes da Silva, Mário Baratta, Ottoni Soares, Zenon Barreto, Floriano Teixeira, Barrica, Jonas Mesquita e Jairo Martins, que assinaram o manifesto do grupo, em dezembro de 1951, e Goebel Weyne, cuja assinatura não consta no manifesto.

criar seus próprios cânones. A pintura, a poesia, a escultura e a música antecedem cronologicamente à perspectiva, ao metro, ao estudo da plástica anatômica e à batuta – servindo-lhe, depois, esses atributos para o seu aperfeiçoamento”. (AZEVEDO, 1980: 297)

Este comentário de Otacílio de Azevedo em um texto dedicado ao pintor Lucas Nascimento, no *Fortaleza Descalça*, é um indício que pode nos levar a vislumbrar uma pequena compreensão dos mecanismos empregados pelos artistas atuantes em Fortaleza, nas primeiras décadas do século XX, para aquisição de conhecimentos artísticos. No parágrafo seguinte, Azevedo é categórico: “Ao publicar meus primeiros versos não tinha aberto, ainda, uma gramática e nem sabia que havia manuais de versificação. Valeram-me os livros excelentes que sempre li” (1980: 297). Essa afirmação pode ser vista como uma defesa da produção espontânea ou autodidata. A leitura detalhada das crônicas de Otacílio daquilo que foi apreendido através das suas percepções, podem nos levar a fazer algumas observações sobre o movimento artístico do seu tempo.

Continuamos colhendo pistas. Segundo Azevedo, foi a arte do exímio retratista Antônio Rodrigues que despertou e motivou Raimundo Ramos (Ramos Cotoco), José de Paula Barros, Carlos Severo⁸², Clóvis Costa, Lucas Nascimento, Julio de Azevedo, Gerson Faria, Vicente Leite e o próprio Otacílio de Azevedo, entre outros, à dedicarem-se a arte.

“Trabalhador incansável, ficava horas ante o seu cavalete de mogno, resguardado sob velho toldo, pincéis a mão, ao lado de Clóvis Costa, seu aprendiz, ou Milton Rodrigues, o seu filho. Trabalhava de manhã à noite no velho sobradinho situado à Rua Formosa.

Ao seu ‘atelier’ – alcandorada colméia – afluíam, como num enxame aurífero e inquieto, outras tantas abelhas, numerosos, artistas sinceros, entre os quais José Severiano.

Quanta vez, eu, menino, matuto vindo de Redenção, não desejava ficar ali o dia inteiro vendo-o trabalhar. . .” (1980: 283)

⁸² **Carlos Severo** foi artista atuante em Fortaleza no final do século XIX. Era proprietário do jornal caricato *O Figarino*, segundo o Barão de Studart no seu *Dicionário Bio-Bibliográfico*, pág 192. Segundo Theodoro Braga, em *Artistas Pintores no Brasil*, pág 68, é citado no *Dicionário do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, pág 1608, na *História da Arte*, de Pais Barreto, e na *História das Artes Plásticas no Brasil*, de Argeu Guimarães, publicada na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, de 1922.

O mesmo sentimento de dívida pelo estímulo na introdução ao mundo das artes, dedicado aos desenhos de Antônio Rodrigues, Azevedo diz ter também pela pintura de Lucas Nascimento:

“ Quantas vezes fiquei deslumbrado, vendo suas paisagens, fartas de colorido e limpeza e que me transportavam como num sonho a recantos paradisíacos, onde minha alma espairescia num mundo de beleza. . .

Foi assim, vendo suas pinturas, que me foi nascendo, pouco a pouco, o desejo de ser pintor, alicerçando desta forma a vocação que sentia dentro de mim, o desejo de adquirir um meio que mais cedo ou mais tarde me garantisse o pão e me elevasse o espírito(…)”(1980: 298)

Porém, Azevedo informa também que foi com Walter Severiano que aprendeu as primeiras noções de perspectiva e distribuição de volumes, as regras básicas de composição, fundamentais para a formação de um artista. Pode-se então concluir que o desejo de ser artista veio da observação das obras de Antônio Rodrigues e Lucas Nascimento, a aprendizagem técnica com Walter Severiano.

Apreende-se ainda no texto de *Fortaleza Descalça* que os artistas contemporâneos do autor se reuniam para realizarem excursões nos fins de semana em busca de temas para as suas pinturas, numa prática semelhante à desenvolvida pelo Núcleo Bernardelli, no Rio de Janeiro. Otacílio comenta sobre esses exercícios na crônica dedicada a Clóvis Costa, sem se referir a datas:

"Trabalhamos muitos anos juntos. Seu modesto atelier, no fim da linha do bairro Joaquim Távora, era um pequeno cenáculo onde, nos fins de semana, reuniam-se pintores da terra. Dali saiam, com tintas e pincéis, à procura de motivos para pintar. As paredes do atelier eram cobertas de quadros a pastel, aquarelas, desenhos a crayon, fusain, numa desordem maravilhosa que nos enchia de orgulho. Muitos eram os pintores que ali aportavam - Gerson Faria, o grande cenógrafo e crítico mordaz a quem não escapava o menor deslize; Pretextato Bezerra, que se assinava TX, misto de pintor e escultor, desenhista hispido de grande personalidade; Milton Rodrigues, filho de Antonio Rodrigues e desenhista de escol; Clidenor Capibaribe, que hoje se assina "Barrica" e cujo colorido, àquela época, nos deslumbrava. Foram estes tempos muito felizes.

Havia entre todos a maior compreensão, aprendíamos uns com os outros e o resultado era magnífico. Infelizmente nós nos contentávamos com o atelier e nunca realizamos uma coletiva que teria sacudido o ambiente artístico da Fortaleza da época. Aquilo era uma colméia onde as abelhas depositavam o seu mel escondido" (1980: 308-310).

Sabe-se também, através de Azevedo, que Júlio de Azevedo, na mocidade, exercitava-se desenhando velhas estampas da História Sagrada; J. Carvalho transfigurava-se na "contemplação de reproduções de obras Turner, Corot, Constable e outros grandes paisagistas estrangeiros", fazia cópias, expunha ao público, tomava nota das críticas, num processo penoso de tentativa e erros; Clóvis Costa comparava os seus trabalhos com os de Fortunino Matânia, Miguel Ângelo e outros; Lucas Nascimento aprendeu o segredo de desenhar observando a Natureza e desenhando-a. "A distribuição dos volumes era absolutamente perfeita. O equilíbrio das cores denotava sua grande acuidade visual e o perfeito entrosamento entre as suas sensações e a tradução delas através da paleta" – Comenta Azevedo; Raimundo Siebra utilizou do mesmo método de Lucas: "sem o conhecimento mesmo rudimentar da perspectiva ou da teoria das cores, realizou verdadeiros prodígios. Aprendia com a própria natureza e os quadros que pintava se apresentavam absolutamente corretos".

Noutro livro, numa biografia de Otacílio de Azevedo escrita pelo jornalista e pintor João Jacques⁸³ (1992), que freqüentava os ateliês desses pintores e "aprendeu com eles a reproduzir, ou melhor, a interpretar a Natureza através do óleo", temos um depoimento do autor sobre as aulas que teve com Otacílio:

"Levei, para que retocasse, à sua oficina ou gabinete químico, algumas tentativas minhas, de desenho. E dele recebi as mais práticas lições. Lições, sobretudo, de arte espontânea e pessoal, emanadas diretamente de seu espírito

⁸³ Jornalista, escritor, desenhista e pintor **João Jacques** nasceu em Fortaleza, em 1910. Frequentou os ateliês de Gerson Faria, Clovis Costa, Otacílio de Azevedo e TX aprendendo com eles os passos iniciais da pintura. Membro da Academia Cearense de Letras, dentre outros livros publicou Otacílio de Azevedo - 50 anos de pintura e poesia, em 1992.

polimorfo e criador, desprovido de técnica, mas assistido pela inspiração. Minha primeira composição foi uma singela marinha. Dois barcos que nasceram gêmeos na minha cabeça de estagiário bissexto ou paradoxalmente pouco fecundo.

Nesses pequeninos botes, de pouco calado, pesquisei muitas dicas do professor sem diploma, mas de extrema habilidade no remo”.

Duas palavras chamam a atenção nesse texto de João Jacques. O que ele deseja dizer ao falar desprovido de técnica? Essas duas palavras devem querer dizer outra coisa, fora do seu sentido direto. Quem conhece a obra de Otacílio de Azevedo, principalmente as suas pinturas dos anos vinte e trinta, sabe que ele possuía um grande domínio técnico, como o próprio Jacques reconhece: uma extrema habilidade no remo. Talvez o sentido seja desprovido de escola ou diploma, como se a técnica somente pudesse ser adquirida através do ensino formal.

Aqui, fazendo um rápido apanhado, podemos estabelecer em linhas gerais um esboço imaginário do processo de aquisição de conhecimento artístico entre os artistas atuantes, em Fortaleza, nas primeiras décadas do século XX.

O ponto inicial, por certo, era estar tocado ou seduzido pelo desejo de produzir desenhos ou pinturas, seja por pulsão criadora, auto-afirmação, desejo de elevação espiritual ou necessidade profissional. A partir daí se enveredava pelas leituras sobre o assunto; partia-se para análise de reproduções de grandes mestres; fazia-se exercícios coletivos de observação no campo; realizavam-se debates e crítica compartilhada entre colegas a partir da produção; também havia aulas, mesmo esporádicas, com os mais experientes; exercícios de reprodução de obras consagradas; comparação de resultados obtidos com o resultado de obras de mestres reconhecidos; e, para alguns, o exercício profissional do retoque e pintura de fotografias. Isso tudo num ambiente social e profissional de precariedade, em ateliês simples montados para suprir as mínimas necessidades para a realização das suas obras, geralmente de pequeno porte e sem complicadas sofisticções técnicas.

Esse, pelo menos em parte, era o processo de acesso aos conhecimentos dos fazeres artísticos para a maioria dos artistas citados por

Azevedo no *Fortaleza Descalça*. Mas é bom lembrar que alguns outros continuavam recorrendo ao exílio para outros centros mais desenvolvidos como forma de buscar formação. Vicente Leite, José Rangel⁸⁴ são exemplos. Outro exemplo é Sinhá D'Amora⁸⁵, artista de Lavras da Mangabeira que reside em Fortaleza no início dos anos de 1930 e logo transfere-se para o Rio de Janeiro, em 1933, porque queria estudar Belas Artes.

Paralelamente a formação quase improvisada ou informal dos artistas, existia um outro tipo de ensino que, poderíamos dizer, não formou artistas profissionais. Temos notícia pelo jornal *O Povo* da “professora de pintura cearense” Maria Borges, especializada no Rio em arte decorativa, expondo nas vitrines da loja *A Maranhense*, em Fortaleza, em 1930. Seria Maria Borges a mesma Maria Kahler que, entre 7 e 12 de setembro de 1934, realizou uma exposição das suas alunas de pintura e artes aplicadas no Clube Iracema? Não sabemos. Havia também os cursos de Marialice e Alda Esteves, e o de Dona Argentina e Dona Mundica. Mas curioso é que não tenhamos encontrado entre as alunas destas professoras nenhuma outra referência de atuação artística. A única exceção foi Antônio Bandeira que foi aluno de Dona Mundica, em 1940.

Bandeira descreveu a sua experiência:

“Depois do colégio freqüentava as aulas da Mundica, uma das raras professoras de desenho de minha terra. Eram paisagens e castelos da Suíça; casa tirolesas no meio de pinheiros, entre pontes, lua, neve; cegonhas que levantavam a perna no meio do lago feito de areia prateada; naturezas-mortas em que passávamos meses para compor a casca áspera do abacaxi; capitéis romanos, vasos etruscos e cabeças gregas. Um trabalho mais ou menos inconsciente, feito com pincéis de “pelos de alma”, como mais tarde denominávamos os pincéis dos pintores acadêmicos. Verdade é que foi a Mundica que

⁸⁴ **José Rangel** é citado pelo Estrigas, em *Artes Plásticas no Ceará*, como contemporâneo de Vicente Leite, inclusive tendo viajado, em 1917, com ele e Gerson Faria para estudar no Rio, na ENBA, com pensão do Governo. Em 1928, participou do concurso para construção do monumento ao escritor José de Alencar, obtendo a terceira colocação.

⁸⁵ Pintora **Sinhá D'Amora** nasceu em Lavras da Mangabeira, em 1906. no início da década de 1930 transfere-se para Rio de Janeiro com o objetivo de estudar na Escola Nacional de Belas Artes, onde freqüenta o curso livre de 1933 a 1938, onde recebeu aulas de Lucílio e Georgina de Albuquerque, Carlos e Rodolpho Chambelland. De início, desenvolveu a sua carreira mais fora do Ceará, somente retornando a participar do movimento artístico fortalezense na década de cinquenta, através do Salão de Abril. Faleceu em Fortaleza, em 2002.

me deu a noção de disciplina e o princípio do desenho (depois das nuvens); da aquarela, o cheiro e quase sabor do óleo, o sentimento do quadro, enfim.”⁸⁶

Imagino que esses cursos, para a maioria dos alunos, deveriam ser apenas o que denominamos, hoje, como “passa tempo”. De qualquer modo, como diz Bandeira, servia como uma introdução técnica ao universo das artes plásticas.

Deve-se também perceber que, dentro de uma ótica mais ampla, nacional, foi no início da década de trinta que tivemos as primeiras tentativas no país de escolas especializadas em arte para crianças e adolescentes. Era o início do ensino de arte como uma atividade extra curricular. Em São Paulo, a Escola Brasileira de Arte dirigida por Theodoro Braga, desenvolvia um método de forte tendência *art-nouveau*, orientado para a estilização da flora e fauna brasileiras, talvez inspirado no pensamento de John Ruskin ou de William Morris. Segundo Ana Mãe Barbosa, em vários artigos publicados em revistas e jornais do país, “Braga reverberava contra o método de cópia de estampas e defendia um ensino voltado para a natureza”⁸⁷. O trabalho de Theodoro Braga e de Anita Malfatti, que mantinham cursos para crianças e jovens em seu ateliê e na Escola Mackenzie e tinha uma orientação baseada na livre expressão e no espontaneísmo, foram elogiados por Tarsila do Amaral, em uma entrevista ao *Correio da Tarde* de 28/01/1931, conferindo aos dois o mesmo valor. Não temos notícia da repercussão dos pensamentos e da atuação pedagógica de Teodoro Braga ou de Anita Malfatti em Fortaleza.

TORNANDO-SE ARTISTA EM TEMPO DE GUERRA

Sabe-se que as três primeiras décadas do século contribuíram de forma relevante no campo das artes e principalmente, no modo de se pensar arte. Na Europa quase todos os movimentos modernistas já haviam tido as suas

⁸⁶ Texto publicado no catálogo da mostra póstuma do artista realizada no Mam do Rio de Janeiro, em 1969.

⁸⁷ Ana Mãe BARBOSA. Arte Educação no Brasil. Texto inédito.

manifestações iniciais libertando grande parte dos cânones preestabelecidos e valorizando fortemente a expressão individual dos artistas. Tornar-se artista era buscar o seu lugar próprio, o seu modo pessoal de fazer arte. Valorizava-se sobretudo a livre expressão e buscava-se no íntimo da alma de cada artista os motivos para fazer a sua arte, de preferência única, e profundamente calcada na experiência pessoal, na capacidade de improvisação e na capacidade individual de invenção.

Essa capacidade individual de inventar-se como artista, sem uma orientação mais aprofundada e por vezes até fugindo de escolas pode ser notada em um dos mais importantes artistas da geração que inicia as atividades nos últimos anos da década de trinta: Barboza Leite.

Ele diz que se tornou paisagista por que seu pai era muito criativo, fazia gaiolas, ex-votos, inclusive os seus brinquedos, e vivia levando-o, quando menino, para ver roça, para o mar, para as pescarias, dando-lhe uma grande visão de tudo que é natureza. Os colegas de seu pai faziam um jornal a mão, mas o cabeçalho era feito por seu pai, em xilogravura, em casca de cajazeira. Por certo, a essa ambiência pode-se imputar alguma influência na formação do futuro artista, mas o que podemos realmente concluir de suas histórias de vida é que foi no próprio *metier* do trabalho que Barboza Leite, de modo quase autônomo se fez artista através de sua experiência pessoal, principalmente no exercício de trabalhos ligados a indústria gráfica e a fotografia, e da sua capacidade de invenção pessoal.

Como contava o próprio Barboza Leite, logo que chegou a Fortaleza para complementar os estudos, já que em sua cidade não havia ginásio, foi trabalhar numa tipografia. A opção foi motivada porque, desde menino, “era vidrado” em tipografia, em artes gráficas. Trabalhou nessa atividade até ficar adoentado e um médico lhe desaconselhar o trabalho gráfico.

Como demonstrava possuir alguma habilidade para o desenho, o seu patrão lhe indicou para trabalhar com o fotógrafo J. Ribeiro, onde não pode ficar porque não aceitavam aprendizes. Ficou sem atividade fixa até que conheceu TX e este, como o Barboza Leite “tinha traço delicado, a mão leve”, o convidou para trabalhar por tarefa, retocando negativos. Barboza Leite

trabalhou para TX até o ponto de poder contratar seus próprios ajudantes e montar o seu próprio negócio de fotografia, agora também fazendo ampliações, atividade onde utilizava melhor o seu domínio no desenho. Depois, nos últimos anos da década de trinta, trabalhou para Antônio Miranda Relvas, um português que compreendeu que, no lugar de mandar realizar as suas ampliações em São Paulo, que demorava alguns meses, o melhor seria montar um estúdio em Fortaleza aproveitando o grupo de jovens artistas locais que, percebeu, seriam capazes de fazer ampliações fotográficas até melhores que as feitas em São Paulo e que, por vezes, danificavam-se nas viagens.

Com Barboza Leite, também trabalhavam para Relvas: Hermógenes, vindo de Pernambuco; Inimá de Paula, vindo do Rio de Janeiro; Clidenor Capibaribe, o Barrica; Jonas Mesquita, e outros pintores ou jovens que depois se tornaram pintores.

Barboza Leite chegava a insinuar que, para os que trabalharam com fotografia, nessa época, a atividade era uma espécie de escola fecunda. E fazia a ressalva que isso foi antes da formação do grupo que deu na SCAP. "Nessa época o Bandeira era um juvenzinho, o Aldemir estava nascendo"⁸⁸.

Nessa época, nos processos de transmissão de conhecimentos artísticos, aparentemente, não eram muito significativos os sinais de mudança nos valores estéticos, permanecíamos envoltos por cânones antigos, de valores neoclássicos. Mesmo assim, a leitura da realidade pressionava, tendia para a mudança. O próprio Bandeira afirmou que foi a percepção da paisagem que aparecia no fundo do seu quintal, fazendo-o ver o mato, casebres, folhas de zinco e o sol que o transportou para um outro mundo de visualidade, levando-o a abandonar o mundo que Dona Mundica lhe ensinou. Bandeira percebeu e viu o mundo de outra maneira. Os modos de ensinar arte podiam não ter sofrido mudanças, mas o olhar sobre a realidade havia mudado. A recepção da realidade era outra. Bandeira inventou ou deixou fluir para a sua arte o seu modo de ver o mundo.

Já Mario Baratta, teve uma formação um pouco diferente, mas não muito. Baratta teve uma experiência de vida no contato direto com a cultura

⁸⁸ Depoimento do artista ao autor, para o MIS, em 1982.

nordestina sertaneja. Viveu o sertão, a seca, o cangaceirismo e toda as riquezas dessa cultura visual do agreste. Também se iniciou nos fazeres artísticos no tempo da escola pública, ainda menino. Do mesmo modo que Barboza via seu pai fazer xilos, Baratta observava vizinhos realizarem trabalhos artísticos:

“ Lá na ilha onde eu morava, eu morei na Ilha do Governador muito tempo, lá moravam dois artistas, o Gutmann Bicho, um paisagista interessante, com umas coisas impressionistas até bonitas, e um outro que era até oficial da marinha, era escultor, não me recordo o nome dele, e eu assistia muito o trabalho de um e de outro”⁸⁹.

Na história de vida de Aldemir Martins, que começou no desenho na escola primária, ainda em Guaiúba, riscando uma cópula de porcos, também se pode perceber essa vertente “autodidata”, de observador curioso, comum na formação dos artistas cearenses. Aldemir diz que era um contemplativo intuitivo. “Eu não sabia nada de arte”. Era um “riscador de papel”, que, aplicada e apaixonadamente, queria aprender a desenhar (...) “a pedra e o sol, o sol e o mar, o mar e a duna, a duna e o coqueiro, o coqueiro e o sol, o sol e a catinga, a catinga e o faxeiro, o faxeiro e o mandacaru – a flor do mandacaru!”(...) e diz que o seu tracejado aprendeu das rendeiras, no “ponto de mosca, cruz e bico” e nos trançados de palha, nos chapéus de catolé e nos caçuás de banana e observando as nódoas de banana e de caju nas suas roupas(PACOTE, 1985: 105). Essa era uma visão nova. Era um fazer que as “Donas Mundicas” não sabiam e não podiam ensinar. Como era que as freiras francesas do Colégio da Imaculada Conceição, que ensinaram o uso das tintas Lefranck e os papéis Archer, Montelier e Canson, poderiam ensinar a retirar as manchas escuras que estão nos couros prateados das curimatãs e faze-las decorarem os desenhos dos cearenses?

Aldemir não estudou com Dona Mundica, como o seu colega de adolescência Antônio Bandeira, com quem roubava moedas de níquel do Seu Sabino, pai de Bandeira, que as guardava para compor as ligas de sua

⁸⁹ Mário BARATTA em entrevista ao autor, para o MIS, em 15/07/1981.

fundição. Dona Mundica não conseguiu ver talento nele, mas por certo a sua rebeldia deve ter ajudado bastante na recusa da professora. Rebeldia essa que, segundo o próprio Aldemir, aprendeu com sua mãe. “Ela era ao mesmo tempo rebelde e submissa. Meu pai era rigoroso e disciplinado. Aprendi muito com eles, aliás, aprendi tudo com eles. Devo muito a eles”⁹⁰.

“Com o Chico Albuquerque também aprendi muito, principalmente no rigor do fazer. Uma vez, percebendo que as lentes de sua máquina estavam sempre limpas, lhe perguntei como fazia para mantê-las assim. ‘Tomando muito cuidado para não sujá-las’, foi a resposta”⁹¹.

O certo é que para Aldemir a aprendizagem foi continuada no convívio com os artistas, desde os tempos do Atjs e da SCAP.

“A SCAP não eram só artistas. Tinham médicos, padres, políticos, advogados. Tudo que nós aprendíamos passávamos para os outros. Havia uma perfeita harmonia. Se um aprendia um modo melhor de fazer a ponta de lápis; se alguém descobria onde se podia comprar papel ou pedir um livro direto a uma editora logo comunicava a todos”. O Baratta era o professor de cultura. “Ele sabia tudo de história: o que estava nos livros e o que não estava. Ele lia para nós O Leopardo de Lampedusa”⁹².

Essa declaração de Aldemir foi uma confirmação de uma declaração do escritor Fran Martins, freqüentador da SCAP, que disse que o Baratta lhe apresentara os escritos de Kafka, Virgínia Wolf, Joyce e Jean Jenet.

O certo é que com a formação dos grupos organizados, CCBA e SCAP, iniciou-se, de modo mais sistemático, um trabalho de troca de informações, de diálogo e de exercícios coletivos que resultou muito proveitoso. Mas não se diga que não havia múltiplas visões e aspirações sociais entre os artistas. Havia, pode-se perceber, uma luta surda e de certo modo até cordial entre os que defendiam o modelo convencional de ensino do tipo acadêmico, que buscavam no passado as soluções que ajudassem aos artistas resolver os problemas do futuro; e os que propunham modelos mais

⁹⁰ Entrevista a Roberto Galvão, em 2003.

⁹¹ Idem

⁹² Idem

ligados à livre expressão, que apostavam com as idéias de que a educação deveria estar apoiada nas experiências do presente e compreendendo que “a melhor coisa que o artista tem a fazer é deixar-se levar pela própria capacidade de invenção”, como fizeram quase todos que construíram a arte moderna, segundo Hauser (1995), na *História Social da Literatura e da Arte*.

É interessante lembrar o caso de Chico da Silva⁹³. A sua aceitação como artista somente foi possível nesse momento histórico, quando se via arte como livre expressão e invenção. Somente o clima de irreverência, discussão, rebeldia, informação, liberdade e, sobretudo ausência de preconceitos dos tempos de guerra, no Ceará, possibilitou o nível de consciência que permitiu a “descoberta” de Chico da Silva. Antes os bichos de Chico não teriam sentido artístico.

Sua primeira arte foi fazer tamancos, trabalhando depois em várias outras profissões. Em 1937, era pintor de paredes e, as vezes, realizava pinturas de exteriorização próprias do seu talento. Apareciam nestas manifestações pássaros, dragões e figuras marinhas que, no futuro, viriam encantar o mundo. Chico dizia que começou pintando em parede:

“Um dia saí as cinco horas da manhã, me encostei num muro branco, tinha sido caiado de pouco, e comecei a pintar uma lenda amazônica, fiz uma ave muito grande, uma preguiça, uns pássaros, um urubu, uma cobra. Eu pintei com carvão, com mato e com tijolo branco”⁹⁴.

⁹³ Pintor, desenhista e autodidata **Chico da Silva** nasceu em Alto Tejo (AC), aproximadamente em 1910. Veio para o Ceará quando ainda era criança, fixando-se em Fortaleza. Por volta de 1937, o que mais lhe agradava era pintar muros. Em 1943, entrou em contato com Jean-Pierre Chabloz, que o introduziu aos conhecimentos do guache. A partir de então participou de várias mostras coletivas em importantes cidades coletivas em importantes cidades brasileiras e européias, destacando-se, entre elas, a Exposição Brasileira de Arte Folclórica (1956), no Museu Etnográfico de Neuchâtel; a mostra Oito Pintores Ingênuos Brasileiros (1965), na Galeria Jaques Massol, em Paris; Artistas Primitivos Brasileiros, que percorreu várias cidades da Europa; e a XXXIII Bienal de Veneza (1966), onde obteve Menção Honrosa. Entre as suas individuais ressaltam, em importância, a da Galeria Goeldi, no Rio de Janeiro, em 1965. José Maria Iglesias comentou em artigo publicado no número 18 da *Revista de Cultura Brasileira* (Madri, 1966): “Pelo lado fantástico muitas de suas obras recordam-no as criações de alguns surrealistas, mas resulta; óbvio afirmar, que a intenção é quase diametralmente oposta”. Faleceu em 1985, em Fortaleza.

⁹⁴ Depoimento de Chico da Silva, no *Jornal do Comércio* de 26/08/1972, em Recife.

Foi com Jean Pierre Chabloz que Chico aprendeu o emprego das tintas industrializadas, do *guache*, com maior e mais rico espectro de cores e de maior durabilidade que as cores antes empregadas; aprendeu a trabalhar sobre papel, abandonando os muros, tornando o seu trabalho de fácil transporte e de dimensões compatíveis com o gosto e uso da época, e, principalmente, aprendeu que aquela sua arte era um produto com possibilidade de venda. Mas, se muito, Chabloz ensinou a manipulação das tintas. Pelo resultado do trabalho de Chico, se pode perceber uma tão elevada originalidade que é impossível que tenha sido aprendida. Não existia nada similar a Chico antes de Chico.

Chabloz, no texto *Um Índio Reinventa a Pintura* narra a sua emoção de acompanhar a evolução inicial da arte de Chico:

“Partindo do arcaísmo mais puro o pintor da praia tornava-se clássico, barroco, impressionista, e enfim moderno e até mesmo surrealista, se posso usar tais nomenclaturas a propósito de uma arte tão espontânea e que sempre permaneceu essencialmente primitiva” (CHABLOZ, 1993: 152).

Chico possuía um universo pessoal que permaneceu quase inalterado. Poderíamos dizer que, em termos de arte, Chico nunca aprendeu, apenas mostrou, fez vir à tona um universo estético extraordinariamente rico, sutil, complexo e seu.

Sem atingir os níveis de pura originalidade de Chico da Silva, porque é impossível, conscientemente, se despir dos conhecimentos depois de adquiridos, Aldemir Martins também é um artista que poderíamos enquadrar entre os que inventaram a sua arte a partir de universo existencial próprio.

Aldemir deixou-se envolver pelas coisas que o rodeavam e as suas lembranças, os seus fantasmas. Quando viajava “ia desenhando de cabeça, matando saudade para viver mais sossegado” (MARTINS, 1992: 115). Mas esse domínio sobre as coisas requer estudo: “ia tentando captar as características dessas coisas, o sabor, a cor, a folha, suas formas, a época do ano, todas essas coisas, para conhecer melhor as coisas do meu redor” (Idem).

Aldemir diz que se deve saber o que se está desenhando mesmo de olhos fechados. É preciso ter conhecimento das coisas para se poder desenhá-las. “Você pode desenhar porque você conhece” (Idem), afirma. Diz também que embora existam artistas que já nascem inconscientemente sabendo compor, também existem os que aprendem composição. “Eu tenho uma noção muito grande de composição, sou um compositor nato para preencher ou dividir espaços. Nunca usei régua, não uso instrumentos, faço isso a olho nu, de modo intuitivo”(1992: 116). Mas faz uma advertência ao dizer que o trabalho em jornal muito lhe ajudou:

“Quando trabalhei em jornal, aprendi a dividir os espaços dentro de uma página, porque os blocos de composição são métodos, são múltiplos, obedecem às colunas: você tem quatro colunas, cinco colunas, você planeja dentro do espaço, divide mentalmente as coisas. Além do mais veja como o espaço em branco valoriza o preto e torna a composição mais leve. Eu sempre digo que o jornal é o serviço militar que todo desenhista deveria fazer obrigatoriamente” (MARTINS, 1992: 116).

Essas declarações do Aldemir confirmam como foi o seu processo de formação, ele deixou-se levar por sua capacidade própria de invenção e buscou um modo seu de ver as coisas e, por certo, o desejo de expressar o que via, tenha feito de Aldemir o importante artista que se tornou.

Começando mais ou menos no mesmo tempo, início dos anos quarenta temos também Sérvulo Esmeraldo. Este no Crato, a uns seiscentos quilômetros de Fortaleza. Sérvulo iniciou as suas atividades artísticas em 1942, ainda no Crato, como ele mesmo contou:

“Em quarenta e dois eu comecei a fazer desenhos, retratos dos meus familiares, das minhas primas, dos meus primos, aquele pessoal que tinha capacidade de ficar parado um certo tempo, tudo por gentileza, por colaboração”⁹⁵.

Diferentemente de Barboza, Aldemir e Baratta, apesar de vir do interior, Sérvulo teve uma história, aparentemente, menos ligada as coisas do sertão.

⁹⁵ Entrevista ao autor na década de 80, em depósito no MIS.

Talvez de origem mais sofisticada, a sua família imaginava que o filho deveria se destinar a diplomacia, e via as manifestações do jovem artista sem grandes demonstrações, nem de interesse, nem desinteresse e nem de hostilidade. O pai acreditava que uma pessoa versada em pintura, escultura “era um verniz muito interessante, para abrir conversa”. Sérvulo conta que:

“As coisas começaram a se complicar quando eu decidi que ia ser um artista profissional. Então houve uma espécie de concílio familiar. Todo mundo, sobre tudo aqueles tios que sabiam, que meus pais sabiam que eu era mais ligado a eles, vinham me falar: “fazer arte como passatempo, como uma ilustração, com uma espécie de prazer espiritual, pra você, tudo bem, mas num pense em fazer isso como profissão”. Então as coisas começaram a se apertar e havia certas pressões, mas quando o pessoal viu que eu estava mesmo decido, então eles tiveram também a inteligência de me ajudar”⁹⁶.

Sérvulo era presenteado pelos familiares com livros de arte que eram muito raros na época de sua juventude:

“Eu recebia livros de presente, eu me lembro que eu tive uma tia que viajou pra Europa e me trouxe uma série de livros, o meu pai também me trazia livros, o primeiro livro que eu tomei conhecimento com a xilogravura foi justamente o livro que meu pai me deu, se chamava “A Xilogravura do Hemisfério Ocidental”⁹⁷.

Fora da família, Sérvulo lembra do incentivo de Chabloz, que conheceu numa conferência em Fortaleza e, depois, reencontrou ainda no Crato. Chabloz não gostou das pinturas e desenhos que viu, mas ficou entusiasmado com as gravuras. Foi interessante o contato do artista com a xilogravura. Não foi como se poderia imaginar, através das xilogravuras de cordel, amplamente utilizadas na literatura popular da região onde Sérvulo habitava:

“Durante a guerra, havia uma publicidade maciça da parte dos americanos, tanto no que dizia respeito a seu potencial, seu armamento, mas também a sua cultura, e eles queriam ser simpáticos, então eles fizeram um livro, num posso garantir, mas tenho a impressão que era um livro feito pelo Serviço Cultural do Exército Americano, que se chamava “As Artes Gráficas no

⁹⁶ Idem

⁹⁷ Idem

Hemisfério Ocidental”, e tinha uma porção de xilogravuras entre as quais uma xilogravura do Goeldi, foi a primeira vez que eu vi o seu nome. Na biblioteca do Crato tinha um livro que chamava “As Artes” (acho que o autor é Ludwig Van Lun, que é um holandês), onde também o processo da gravura, salve engano, era descrito. Depois tinha outro livro na biblioteca do Crato, que falava dos artistas americanos modernos, aonde havia alguns gravadores também. Ai eu quis saber o que era xilogravura. Então foi meu pai que me explicou: xilogravura é uma gravura em madeira, de xilo, madeira em grego etc.”⁹⁸

Sérvulo afirma que “de maneira nenhuma” teve contato com os mestres da xilogravura popular, somente tomando conhecimento da literatura de cordel “uns dez anos depois”. Como seu pai havia lhe explicado que a gravura era uma espécie de carimbo, ele fazia suas matrizes “numas pranchinhas de madeira” e “fazia umas provinhas” nas gráficas do *Gazeta do Cariri*, do *Ação*, que eram jornais do Crato. É interessante que Sérvulo, no Cariri, no grande centro de nossa cultura popular, como ele próprio define, de modo “completamente alienado” e totalmente independente de tudo que acontecia na sua região em termos de gravura, seja tocado pela gravura através do livro, de livros europeus e americanos.

Em 1946, aos dezesseis anos, Sérvulo foi expulso do Colégio Diocesano de sua cidade natal.

“Vou dizer o nome das pessoas, porque é muito importante, é história, tinha um professor que era chamado padre Raimundo Gomes que era um historiador, e tem o diretor do ginásio que era o padre Francisco Montenegro, esses dois montaram um esquema pra me expulsar do colégio como comunista, porque eu lia livros de Jorge Amado, simplesmente. Ai me expulsaram”⁹⁹.

Sérvulo para continuar os estudos foi obrigado a transferir-se para Fortaleza, onde conheceu alguns dos artistas da SCAP: Jonas Mesquita, Hermógenes e Raimundo Kampos. Nessa época, Aldemir, Bandeira e Inimá não residiam mais em Fortaleza. Barboza Leita já se preparava para partir.

⁹⁸ Idem

⁹⁹ Idem

“A gente começou a sair pra fazer pintura no campo. Era a primeira vez que eu fazia pintura com outros artistas. Eu sempre pintava sozinho mesmo. Lá em casa, na fazenda, ia com o cavalete pro campo e fazia meus negócios. Era a primeira vez que eu saía com alguém que podia me dar palpite. Era uma espécie de escola muito livre onde os mais velhos, os mais experimentados, e o pessoal era muito bom. Se pode ver que há uma qualidade excelente de pintura naquela época, o pessoal era muito bom, pode ser que do ponto de vista conceitual a coisa seja discutível, mas quem sabe? Eu não sei. Mas do ponto de vista técnico eles conheciam muito bem. O Kampos é um ótimo pintor, muito bom pintor, o Jonas também é muito bom pintor”¹⁰⁰.

Foi na SCAP que Sérvulo também conheceu o Zenon Barreto e o Goebel Wayne, formando com eles um trio que, segundo o próprio artista, foi uma espécie de sangue novo na instituição. “Fizemos um curso de desenho nu, com modelo (...) a gente tinha uma vida muito ativa”¹⁰¹.

Confirmando a opinião de Aldemir de que trabalhar em jornal é um meio de aprender composição, Sérvulo também trabalhou numa tipografia como nos conta Fran Martins:

“(...) em Fortaleza — juntos trabalhamos por mais de dois anos, em uma tipografia onde se pensava em tudo, menos em ganhar dinheiro. A tipografia também não precisava disso, porque era uma instituição cultural e o reino da cultura é bem diferente desse pobre reino material do mundo em que vivemos. Então a sua danação se mostrou mais acentuada — agora o desenho o absorvia, vivia cercado de artistas locais e dava mais atenção à sua arte do que mesmo ao trabalho da tipografia. Quantas vezes os fregueses ficavam esperando por uma informação sobre impressos enquanto ele discutia técnicas de xilogravura com os seus colegas artistas! Os sábios da instituição proprietária da tipografia passavam pelo rapaz e balançavam a cabeça — aquele gesto tanto podia ser uma desaprovação pela perda de tempo do moço como uma aprovação velada às suas tendências. Eu tomava a coisa como uma aprovação — e quando dava em mim estava também discutindo assuntos de xilogravura, enquanto os fregueses continuavam a esperar, pacientemente, pelas informações a respeito dos impressos que lhes interessavam”¹⁰².

¹⁰⁰ Idem

¹⁰¹ Idem

¹⁰² Fran MARTINS. In catálo da mostra de Sérvulo Esmeraldo no Mauc, em 1962.

Outro que se inicia na arte, aproximadamente, na mesma época foi Estrigas. Ele riscava desde menino, mas eram coisas sem preocupação, sem orientação, sem nada; coisas sem muita importância. As únicas lembranças relativas as artes que guarda da infância é de um irmão seu, que estudava Belas Artes no Rio, quando aqui em Fortaleza, pegando na sua mão para fazer o desenho de um perfil. E de uma publicação que ele, o seu irmão, possuía sobre arte, sobre desenho. Lembranças sem muita significação. De qualquer modo a mania de riscar não o abandonou; continuou riscando no colégio, no Liceu e mesmo na faculdade de odontologia.

Além de fazer esses desenhos intuitivos, Estrigas conhecia e convivia com vários artistas, intelectuais, escritores; gostava muito de ler e se interessava pelo que acontecia no mundo das artes; freqüentava exposições; lia livros sobre o assunto mas, fazer arte de verdade, na sua visão, isso somente acontece numa outra etapa de sua vida, depois da década de quarenta.

“(...) eu comecei a conhecer o pessoal, não só de artes plásticas, como de literatura, a turma jovem, escritores jovens, de quarenta, é justamente em quarenta e dois. Voltavam do Rio, dois poetas onde tinham ido, a um congresso de poesia e aqui, quando eles retornaram, foram homenageados com um almoço, mais precisamente, um panelada, oferecida pelo colega deles, então jovem, aspirante a escritor, que era o Manuelito Eduardo, Eduardo Campos, e neste ano, morando aqui em Mondubim, ofereceu a panelada e me pediu pra servir a panela aqui em casa, aqui no Mondubim, no sítio, onde hoje é o Museu Firmeza e onde eu resido.

Nesta panelada, foi que eu conheci Antônio Bandeira e Aldemir Martins. Eu já conhecia os poetas, Artur Eduardo Benevides, Antônio Girão Barroso, Aluísio Medeiros, Mário de Andrade do Norte, Mozart Soriano Aderaldo, Otacílio Colares. Eu reconheci esse pessoal, muito embora, não fosse do ramo e nem de arte, nem de literatura, mas, como Fortaleza era muito pequena, a gente conhecia todo mundo, então eu já conhecia essa turma”¹⁰³.

Rigoroso consigo mesmo, Estrigas diz que somente no início dos anos cinquenta é que foi adquirir uma visão técnica mais aprofundada de pintura e desenho:

¹⁰³ Entrevista para o MIS, em 12/06/1998.

"Foi quando se criou o curso livre de desenho e pintura na SCAP. Eu conhecia vários artistas e soube do curso e fui e entrei nesse curso. Foi aí que eu passei a tomar conhecimento da técnica do desenho e da pintura, passei a exercitar a execução, a fazer desenho, a pintar e conhecer o material necessário pra isso. Foi tela, pintura a óleo, material de desenho, o carvão, o papel, e diversos materiais também de pintura, a tela de fazenda, a tela de madeira, a tela qualquer substância que a gente usava, e vieram também as pesquisas em torno do material, o que era melhor pra gente utilizar, outras coisas que a gente podia utilizar que não eram utilizadas no comum do trabalho (...) a gente procurava explorar outros processos de execução, trabalhar com os dedos, por exemplo, examinar outras possibilidades de material, assim como as escolas estéticas que a gente procurava tomar conhecimento, saber do fundamento, saber as bases como é que era, conhecer também os artistas que tinham passado por aquelas escolas, tudo fazia parte do estudo sobre a arte, e dentro disso a gente ia desenvolvendo, ia fazendo e ia desenvolvendo, mas foi na SCAP que eu passei a entrar no conhecimento técnico da arte, porque até então eu tinha leitura de livro e fazia a coisa intuitivamente, então a SCAP deu esse começo, e eu entrei na SCAP porque conhecia artistas, conhecia pintores, conhecia escritores que faziam parte da SCAP, e foi por isso, o começo foi esse"¹⁰⁴.

Confirmando o depoimento de Sérvulo, Estrigas diz que o curso livre da SCAP iniciava com os alunos freqüentando a sede da SCAP, onde recebiam orientação dos artistas mais antigos e, geralmente, faziam exercícios de desenho. Nos dias de domingo, feriado ou sábado, saíam para o campo para pintar. Iam com os artistas mais antigos e também recebiam orientação. Quando acreditavam que podiam ir sozinhos ou com colegas, faziam trabalhos por conta própria.

"era feito dessa maneira: pintura no campo e desenho na sede, no atelier. E isso era permanente, tinha os dias ou as noites das aulas programadas, tal dia tem aula, assim como fora desses dias, quem pudesse ir, podia ir pra lá e ficar desenhando por conta própria, olhando os modelos e desenhando, agora, nas aulas não, tinham os artistas mais antigos orientando, e esse curso num tinha tempo determinado, em quanto a pessoa estivesse lá podia ir fazendo, num tinha um programa"¹⁰⁵

¹⁰⁴ Idem

¹⁰⁵ Idem.

Para fazer uma espécie de contra ponto vejamos como foi a iniciação e formação de um artista que, embora participasse da movimentação artística local, sendo inclusive premiado no Salão de Abril de 1949, apenas passou a residir definitivamente em Fortaleza, em meados da década de cinquenta: J. Figueiredo.

Já ia longe o seu tempo de menino de Figueiredo quando, “depois de cobrir o porão da casa onde morava, de murais feitos de carvão e anil, caíra nas mãos do professor Tolosforo de Moraes Rego, onde aprendeu a fazer cópias bem comportadas a partir de ampliações feitas através de quadriculações”, segundo matéria publicada no *Jornal do Dia*, de São Luís, em 7 de novembro de 1954. Em 1949, participava com Sálvio Negreiros, Jorge Brandão e Floriano Teixeira, entre outros, do grupo “Eliseu Visconti”. Pode-se até dizer que, nessa época, já era consagrado em sua terra - São Luis do Maranhão. Sabia muita coisa do ofício de pintar, mas queria saber mais. Sempre foi um inquieto um preocupado em fazer arte, um pesquisador incansável.

Em 1944, de São Luís foi para sul do país. Ganhara bolsa de estudos para estudar artes gráficas na Fundação Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro. Lá se fez anônimo freqüentador de museus e exposições; estudou com Santa Rosa, conforme informações de Josué Montello no jornal *Diário de São Luís*, e teve a oportunidade de conhecer e conviver com artistas como Ivan Serpa e Portinari. Esse convívio com artistas mais experientes e de centros maiores abriu-lhe uma nova visão para as questões do fazer artístico.

No início dos anos cinquenta, suas pinturas eram modernas, mas figurativas e de motivos urbanos. Possuíam uma certa unidade e eram “carregadas de inquietação e desesperada procura de expressão”, segundo o poeta conterrâneo Ferreira Gullar, iniciando-se na crítica de artes plásticas. De 52, datam as suas primeiras experiências abstratas construtivas, e, no ano de 53, temos notícias do encontro de Figueirêdo, no Rio, com o Ferreira Gullar para mostrar os seus trabalhos construtivistas.

De volta a São Luís, Figueirêdo travou violenta luta contra o marasmo. “Fugir ao acadêmico numa província plasticamente retardada requer destemor,

e de certo modo, heroísmo. A hostilidade do público às formas menos clássicas de pintura não curvou o artista”, diz Luiz Oliveira na apresentação da V Individual de Figueirêdo, em São Luís. A reação serviu mais ainda para fortalecer a sua opinião de lutar pela liberdade artística, principalmente pelas tendências mais revolucionárias.

Em 1956, transferiu-se definitivamente para Fortaleza. Antônio Girão Barroso, em texto do jornal *Unitário*, noticiando a primeira individual do artista em Fortaleza, ainda em 56, diz que para J. Figueirêdo, “ser artista não era apenas botar para diante a vocação que vem do berço” (...) É também estudar, é aprimorar-se na luta corpo-a-corpo com pincéis e tintas, frente ao quadro por fazer e que é sempre um problema em busca de solução”¹⁰⁶.

Em Fortaleza, ainda na década de 1950, Figueirêdo realizou duas mostras de Arte Concreta, transformando-se no grande incentivador do movimento concretista no Ceará, conseguindo envolver homens de letras e artes do porte de Antônio Girão Barroso, Alcides Pinto, Eusélio Oliveira, Goebel Wayne, Pedro Henrique Saraiva Leão, Zenon Barreto, Estrigas, Arialdo Pinho¹⁰⁷, entre outros.

Apesar de variações nas histórias, é perceptível nos relatos a existência de algumas regularidades na iniciação dos artistas. Note-se que Aldemir, Baratta e Barboza Leite tiveram uma infância profundamente marcada pela interação com o meio nordestino e que isso pode ter deixado marcas que os levaram por caminhos do pensamento criativo; é perceptível também a importância da relação familiar, principalmente com o pai, como personagem que conduz na descoberta da cultura; e, também é notável em Bandeira e Aldemir, uma nova percepção da realidade que aparentemente surge de maneira espontânea que vem da observação.

Para um melhor entendimento dos processos empregados na formação dos artistas, resolvemos realizar uma espécie de tabulação dos dados levantados, separando-os por grupos. Estabelecendo como tópicos da

¹⁰⁶ Antônio Girão BARROSO. Um pintor de verdade. In *Unitário*. Fortaleza, 28 de outubro de 1956.

¹⁰⁷ Antônio Girão Barroso - poeta, Alcides Pinto - romancista, Eusélio Oliveira - cineasta, Goebel Wayne - desenhista, Pedro Henrique Saraiva Leão - poeta, Zenon Barreto - escultor, Estrigas - pintor, e Arialdo Pinho - escultor.

tabulação os pontos que percebemos como importantes no processo de aquisição de conhecimento, anotando os que tivéssemos como indícios, sinalizações ou comprovação de haverem sido cumpridos pelos artistas. Sem a intenção de se fazer generalizações, podemos perceber a existência de alguns pontos que afloram, com a evidência das recorrências, como significativos:

1) Orientação ou aulas particulares com outros artistas. Desde os primeiros grupos de artistas operários a orientação dos mais antigos e mesmo a troca de informações foi uma constante. Assim foi entre os pioneiros do ateliê do Clovis Costa, assim foi no Artjs e na SCAP. E mesmo no período pós-scapiano, onde não havia instituição que congregasse os artistas, Zenon Barreto foi esse orientador para muitos jovens artistas, como Nearco, Descartes e Sérgio Lima, e Bandeira e Inimá de Paula para José Tarcísio. Nesse processo alguns nomes de artistas orientadores destacam-se: Antônio Rodrigues, Otacílio de Azevedo, Raimundo Cela, Barrica, Jean Pierre Chabloz, Barboza Leite, Mário Baratta, João Maria Siqueira, Hermógenes, J. Figueiredo, Estrigas, Nice, Jonas Mesquita, Floriano Teixeira, Zenon Barreto, Heloysa Juaçaba e mais alguns.

2) Leitura e análise de reproduções. A leitura de livros de história das artes e de teóricos mais aprofundados sobre estética ou filosofia da arte não é comum, tanto pela dificuldade de aquisição de livros, como pela própria ausência da prática de leitura, que não é um exercício também muito difundido nas nossas escolas e famílias.

Entretanto, apesar das dificuldades, esse foi, indiscutivelmente, o processo mais empregado - a leitura de imagens reproduzidas por processos gráficos e, após essa leitura sem orientação alguma, o artista local partia para a execução de variações ou adaptações, por vezes desfocadas pela má qualidade das reproduções ou violentas reduções de escala ou perdas próprias da mudança da linguagem para fotografia, e mesmo leituras equivocadas pelo desconhecimento ou desinformações naturais no emprego de soluções e materiais. Esse processo fortemente mediado e condicionado pela indústria gráfica de comunicação, por vezes levou, numa busca por se colocar em dia ou sintonia com as tendências, a resultados que poderíamos qualificar,

infelizmente, como diluições ou simples ecos das manifestações artísticas dos centros hegemônicos reproduzidas sem alma na província. Desde os tempos iniciais da formação dos grupos de artistas, existia uma busca por "notícias" sobre o que se estava fazendo, principalmente na Europa. Com a Bienal de São Paulo o volume de informações, imagina-se, aumentou consideravelmente.

3) Realização de "releituras" ou de trabalhos inspirados em obras de outros artistas. Esse foi o ponto de partida de muitos iniciantes. "Eu também posso fazer uma coisa assim". Geralmente o jovem busca algo com que o se identifica e antropofagicamente se apropria de imagens que deforma, adapta ao seu universo e faz o seu trabalho.

É claro que existem outros métodos que não podem ser esquecidos, como a observação direta de obras de outros artistas, deduzir e apreender as soluções e modos de fazer. Infelizmente poucas, ainda hoje, são as oportunidades que um artista de província tem de se por diante de obras de mestres de grande reconhecimento. São poucos os museus e mesmo as exposições de grande porte, onde se tenha realmente o que estudar, são raras. E os artistas continuam inventando os seus modos de aprendizagem e de se construírem como artistas.

É bom que se perceba que, de modo algum, estamos propondo que estes processos ocorreram de modo generalizado. Sabe-se perfeitamente que nas camadas mais populares a aprendizagem e a iniciação nas artes e nos ofícios ocorrem de várias maneiras e de modo tão espontâneo que é comum se dizer que se aprendeu sozinho ou vendo familiares fazendo e, por vezes, a figura do pai ou mãe e do mestre se confundem.

Também não se deve deixar de observar ou esquecer que os cursos livres da SCAP, de aprendizagem por tentativa e erro e correção do erro, através das dicas de um outro artista mais antigo davam, bons resultados. Quem orientava os alunos dos cursos livres, eram João Maria Siqueira, Barrica, Francisco Lopes, Hermano Gomes da Silva, Paulo Pamplona, Jonas Mesquita, Raimundo Kampos e alguns outros. Todos sem a investidura na função de

professor. Mas, não podemos esquecer, que também havia um sonho de muitos que era a implantação de uma escola formal.

A idéia de se montar uma escola de Belas Artes esteve por muitos e muitos anos presente na mente de grande parte dos artistas cearenses. No início dos anos quarenta, a sua inexistência era considerada uma sombra que obscurecia a organização didática do Ceará. Chabloz no livro *Revelação do Ceará* (1993: 37) comenta:

“Aqui, como em outros lugares, esse meio vivo de observação e de expressão que é o desenho, esse precioso instrumento de conhecimento, esse grande auxiliar de toda educação verdadeira, permanece por demais desconhecido. De modo que, tratando como “primo pobre” essa disciplina, que no entanto merecia lugar de primeiro plano, a escola reduziu seu ensino, ainda superficial e rotineiro, a uma porção mesquinha: duas horinhas semanais. E isso nos melhores casos. Quanto a uma escola especial de desenho, de arquitetura e de artes plásticas, gráficas ou mesmo decorativas, esta, até agora, não foi criada”.

Consciente da necessidade de uma escola de belas artes, o espírito empreendedor de Chabloz sonhava em “criar uma escola de pintura, com diversos cursos, com exposições quase que permanentes, com palestras em que a cultura dos mestres vai chegar até o povo”, informa o escritor Fran Martins, em artigo para o jornal *O Povo*, em janeiro de 1944. Fran, parecendo antever o destino, faz o seguinte comentário:

“Confesso que, de início, tive receios de que as idéias que tumultuavam nos cérebros de Mário Baratta e Jean Pierre Chabloz, apesar de heróicas, não correspondessem a nossa realidade. Em outras palavras, tive receio de que o que eles procuravam dizer sempre que nos encontravam não passasse de palavras de rapazes entusiasmados com o mundo maravilhoso em que vivem - mas apenas palavras. Tantas, até hoje, tem sido as idéias altruísticas surgidas entre nós; tanto tem sido o entusiasmo de momento sobre coisa da arte - poesia, pintura, música - e tantos têm sido os resultados negativos desses sonhos capazes de serem transplantados para a terra - a terra em que vivemos, que já não sentimos mais esse desejo humano de procurar concretizar novas aspirações. O solo muito revolvido sem resultados práticos, tornou-se duro e não nos deixa mais ilusões”.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Fran MARTINS, in *O Povo* - 07/01/1944.

Quase dez anos depois, em 1953, o solo ainda era bastante pedregoso, embora aparentemente existissem todas as condições para se atingir o objetivo de se criar a Escola de Belas Artes. Os “escapianos” continuavam lutando pela implantação de sua escola. Estrigas em depoimento ao Museu da Imagem e do Som informa:

“... em 1953, a SCAP fundou, eu era até presidente da SCAP nesse ano, fundou a Escola de Belas Artes da SCAP, aí sim tinha um programa, um programa calcado no programa da Escola Nacional de Belas Artes, com as cadeiras, os professores fizeram concursos pra ocupar as diversas cadeiras, cadeira de primeiro ano, cadeira de segundo ano, terceiro, quarto, quinto, então tava tudo determinado e começou a funcionar normalmente já em 1954, porque embora tivesse sido fundada em 1953, instalada e entrada em funcionamento no mesmo ano em cinqüenta e três, como já era perto do fim do ano, não pode ser contado como ano letivo, porque o Ministério da Educação exigia o ano todo, então esse período de fim de ano foi, tido como um período de preparação para o pessoal fazer o exame de admissão no ano seguinte, e aí sim, no ano seguinte começou dentro da exigência normal do Ministério da Educação (...)¹⁰⁹”

Localizada à rua Liberato Barroso, 758, a Escola de Belas Artes do Ceará era dirigida pelo artista Carlos Ribeiro Pamplona, e o senhor Antonio Maia B. Pereira era o secretário da instituição. O *Diário Oficial* do Município de 14 de novembro de 1953 publicou o edital de convocação para um concurso de títulos para o preenchimento das cadeiras da Escola. Em fevereiro de 1954, na sala da diretoria, na sede da Escola foi realizado o concurso que foi julgado pelos professores Dórian Sampaio, representando a Secretaria da Educação e Saúde do Estado; Mozart Sobreira Bezerra, representando a Secretaria da Educação da Prefeitura de Fortaleza e Godofredo de Castro Filho, representado o Sindicato dos Professores.

Foram escolhidos para compor o quadro de professores da Escola: Luciano Ribeiro Pamplona, para a cadeira de Arquitetura Analítica; Francisco Matos (Desenho Artístico - segunda Cadeira); Mário Baratta (Pintura); Angélica Torres (Modelagem); Honor Torres (Escultura); Paulo Ribeiro Pamplona

¹⁰⁹ **ESTRIGAS** – Entrevista a Francisco Salvino Lôbo para o MIS, em 12 de junho de 1998.

(Solfejo e Desenho Artístico - primeira cadeira); Manuel Eduardo Pinheiro Campos (Composição decorativa); Araken Carneiro (História da Arte); Lauro de Oliveira Lima (História e Filosofia da Educação); João Hipólito Campos de Oliveira (Didática do Desenho); José Eduardo Ribeiro Pamplona (Geometria Descritiva); João Cezar de Vasconcelos Ramos (Psicologia Aplicada à Educação); Artur Eduardo Benevides (Estética); Carlos Ribeiro Pamplona (Anatomia e Fisiologia Artística); e Mozart Soriano Aderaldo (História da Música). Vale ressaltar que a única cadeira onde houve disputa de vaga foi a de História e Filosofia da Educação, onde concorreram além de Lauro Oliveira Lima, o vencedor, João Clímaco Bezerra e Antônio Girão Barroso.

Note-se que entre os professores da Escola de Belas Artes do Ceará apenas o Paulo Pamplona¹¹⁰ e Mário Baratta vinham dos cursos livres. A partir do programa das matérias do concurso de habilitação pode-se facilmente perceber que as idéias acadêmicas permeavam a mente dos que tentaram construir a Escola. “A prova de Desenho Artístico constará da cópia de um gesso: cabeça, busto ou ornato, realizada em uma sessão, cuja duração ficará a juízo da comissão examinadora”. “A prova de modelagem constará da cópia em barro de um ornato realizada em uma sessão”. “A prova de desenho Geométrico e Projetivo constará de problemas gráficos sobre Desenho Linear Geométrico, Desenho Projetivo e Desenho Perpectivo, sendo feita em uma só sessão”. Foram instruções que constaram no referido programa.

A Escola, embora essa fosse uma aspiração real e socializada, na sua realização não contemplou ou não pôde contemplar os sonhos de todos. A idéia não vingou, não conseguiu formar nem a primeira turma. Estrigas busca uma justificativa:

“(…) houve um senão aí, é que o curso era muito longo, cinco anos, e nessa época num havia mercado de trabalho, quando os alunos, ao que me parece, se deram conta de que não havia mercado de trabalho pra eles, depois de cinco anos, eu acho que eles caíram em si, e aí? O que é que eu vou fazer? De que vai me servir esse curso? Então a escola foi se esvaziando, começaram a sair os alunos e o curso foi se reduzindo e ficando só aqueles que estavam querendo pintar sem nenhuma pretensão além de pintar, o

¹¹⁰ Pintor **Paulo Pamplona** foi premiado no Salão de Abril em 1948 e 1953

resto debandou, e então o curso num pode prosseguir com os cinco anos, ai voltou a ser um curso livre, que as pessoa iam, quando num iam, num tinha problema, num tinha diploma, num tinha nada disso".¹¹¹

Nessa explicação Estrigas não é convincente. Não é o mercado de trabalho a causa definidora da escolha por um curso de arte. Tão pouco se pode aceitar a hipótese da duração do curso. Será que para se adequar a forma ou legislação para a implantação legal de um curso superior, não houve um processo de exclusão? Onde estavam e qual era a posição dos artistas operários nessa nova SCAP que se implantava?

Outra possível justificativa seria mais ou menos parecida. Será que a vitória do modelo acadêmico que se evidenciou com a implantação de uma escola baseada em regras inspiradas nos cânones clássicos impostos como lei, era realmente o modelo esperado ou adequado? Será que esse modelo satisfazia as necessidades do movimento artístico cearense, no momento. Deve-se perceber que os grandes destaques da arte cearense neste momento, Aldemir, Bandeira, Inimá, etc. não eram seguidores desse modelo. Perceba-se também que nesse momento a SCAP já não consegue congrega todas as correntes artísticas, nem é o único grupo de artistas atuantes de Fortaleza. Existem em momentos distintos, mas com atuações significativas o Grupo dos Independentes e o Grupo dos Concretistas, com aspirações e visões estéticas diferentes.

Como dissemos anteriormente, o país parecia virar uma página de sua história. O momento cultural parecia que iria fazer brotar algo de novo. Brasília, bossa nova, futebol, cinema novo, indústria automobilística. As aspirações dos artistas eram outras, agora o desejo era de mercado. O certo é que a ausência da expectativa de se construir uma instituição que congregasse no sentido de uma estrutura pragmática que permitisse um processo de sustentabilidade dos artistas, e a dificuldade de se perceber as forma que deveriam ter as ações grupais, talvez sejam as causas verdadeiras do fechamento da instituição: o sonho acabou.

¹¹¹ **ESTRIGAS** – Entrevista depositada no MIS.

2.3 - OLHARES E LEITURAS DA CIDADE

Como vimos, em Fortaleza, as primeiras manifestações que poderiam ser entendidas como modernistas ocorreram no campo literário, em 1927; em 1928 surgiram as expressões iniciais desta tendência artística nas artes plástica; e, apenas nos primeiros anos da década de 1930 despontaram os primeiros prédios com arquitetura de influência *art-déco*. Todas estas manifestações são sinais das mudanças que, por certo, ocorriam no âmbito social de Fortaleza e, muito provavelmente, do estado e de todo o país.

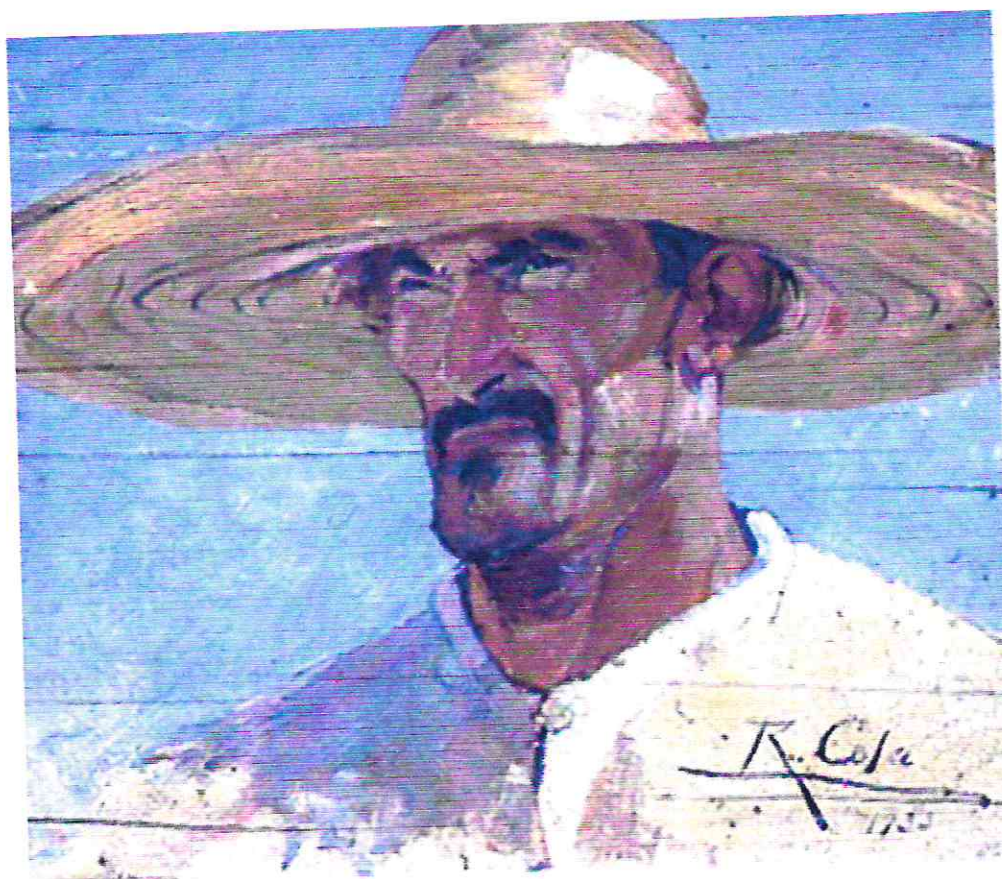


Oitizeiro do Rosário no momento do corte.

Em 1929, por trás da igreja do Rosário, segundo Otacilio de Azevedo, um grande número de pessoas manifestava indignação e revolta diante do trabalho de alguns servidores da Prefeitura da cidade que punham abaixo um

oitizeiro que, segundo a tradição, servira com as sombras de sua copa, de abrigo acolhedor ou ponto de encontro para muitos transeuntes que ali estacionavam para conversar e descansar sentando-se sobre as suas raízes.

A queda do Oitizeiro do Rosário, como era conhecido o oitizeiro da rua de trás da igreja do Rosário, pode ser entendida como um marco na mudança que sofria a cidade. A tradicional árvore, por certo, prejudicava o fluxo ou a velocidade que aspiravam os líderes da cidade. Pode-se dizer que era a modernidade mudando a cidade, construindo uma nova paisagem. Essas mudanças não passavam despercebidas pelos olhares dos artistas. Aliás, pode-se imaginar também que o motivo de tantas pinturas da paisagem local seja motivada pelo sentimento da mudança, pela percepção, consciente ou inconsciente, de que o ambiente e as coisas estavam cambiando, e que era necessário o seu registro. Seria, então, a pintura de paisagem para os artistas fortalezenses o registro de uma realidade que se desfaz diante da mudança, o registro de algo que está por acabar: zonas bucólicas dos subúrbios, praias desertas, humildes casa de pescadores.



Raimundo Cella consegue captar a luz do Ceará.

Em 1944, Herman Lima¹¹² dizia não saber quem mais que Raimundo Cella “tenha posto tanto amor na evocação das nossas praias, quem mais ao vivo tenha transmitido o fragor das marés cearenses”. Almir Pinto, pintor amigo de Cella, diz, em texto transcrito por Francisco Acquarone, em 1947, que ele “é um fascinado pela claridade deslumbrante” e que é isso que caracteriza os seus quadros, “nomeadamente aqueles em que exhibe a epopéia dos jangadeiros ou fixa as atitudes ou os perfis dos praiheiros bronzeados; naqueles em que as dunas ondulam alvacentas ou as salinas se aplainam esbranquiçadas” (AQUARONE:1947). O pintor e crítico Quirino Campofiorito, em 1954, também via essa característica em Cella: “A intensa luminosidade das praias do nordeste, essa luz intensa dos trópicos, que faz desaparecer os coloridos e os subordina a uma dominância branca, está nas interpretações pictóricas de Raimundo Cella, se bem que muitas vezes levadas por demais à curiosidade documental”¹¹³.

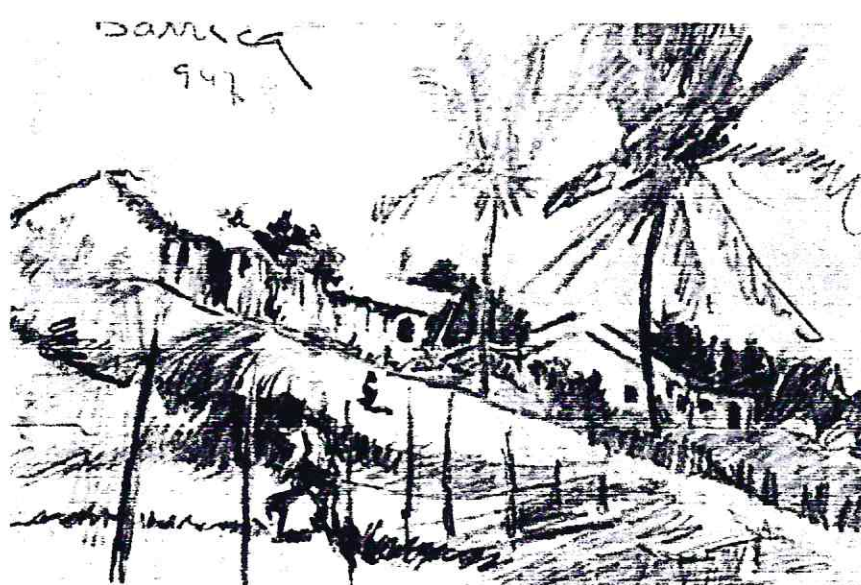
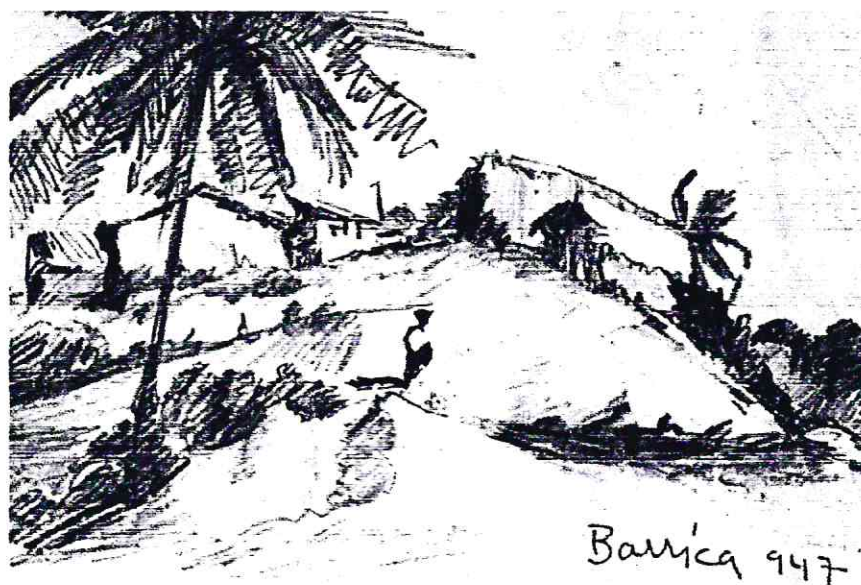
Vemos esse desejo de apreensão da luz do Ceará, como mais que um desejo de “curiosidade documental”, como compreende Campofiorito. Vemos nessa atitude do pintor, além de um posicionamento apoiado nos valores teóricos dos impressionistas, reflexos de um comportamento de não negação do que nos é real. Como um artista que todos dizem ser apaixonado pelos céus ensolarados das nossas praias, limpos sem nuvens, poderia pintar nossas paisagens sem registrar esse diferencial? Mesmo sabendo da existência de outras harmonias de cor mais afinadas com as regras, como esquecer a penetrante luminosidade que impregna o seu olhar?

Se analisarmos algumas das obras de Barrica da década de quarenta veremos em suas paisagens o registro de flagrantes da cidade profundamente difíceis de identificação quanto a localização. Provavelmente o artista nem se preocupasse com o perfeito registro da paisagem, apenas a utilizasse como elemento deflagrador, espoleta, para a explosão de sua arte. Todavia mesmo que assim seja, que os seus registros sejam criação espontânea, as cenas não perdem o vínculo com a realidade visual da cidade. Pode ser que não exista aquela casa de palha, que aquela árvore tenha sido colocada no

¹¹² In jornal O Povo, Fortaleza, 19/ago/1944.

¹¹³ In jornal O Jornal, Rio de Janeiro, 14/nov/1954.

desenho ou na pintura apenas por necessidade compositiva, mas a cena possui toda a ambiência da Fortaleza que o artista percebia. Talvez a paisagem não seja verdadeira, mas o seu falseamento não atinge o cerne da verdade artística: as paisagem de Barrica são paisagens de Fortaleza. Mesmo que seja uma Fortaleza mítica, ela está ali, nos traços nervosos que constroem as palhas dos coqueiros, na tortuosidade das paredes dos casebres e na teatralidade artificial de algumas cores noturnas que encontramos nas pinturas de Barrica.



Desenhos de Barrica registros da periferia da cidade, em 1947.

Artur Eduardo Benevides, por ocasião de uma exposição de Barrica, na época residindo no Rio de Janeiro, realizada na Crasa, loja de venda de automóveis localizada no centro de Fortaleza, em 1966, diz:

“Barrica está entre nós. Ele sempre volta. Mesmo estando ausente, o Ceará continua nele, como um grito. Ou uma canção. E quando ele se cansa dos aplausos de gentes estranhas, ei-lo a retornar a Fortaleza, para se reabastecer de poesia e de amor pelas cousas mais puras e simples”.

Bandeira também jamais abdicou das imagens da Fortaleza que povoavam a sua memória pessoal. Antônio Bento, crítico que estudou em profundidade a obra do artista, falando de suas primeiras exposições no Rio de Janeiro, nos anos quarenta, diz:

“A claridade do sol violento de Fortaleza, sol tantas vezes assassino, nos períodos das secas nordestinas, as copas de árvores esgalhadas, ora cajueiros, ora flamboyants, casas brancas com telhados vermelhos ou cor de brique, os “verdes mares bravios” da costa cearense, os cardeiros com suas flores vermelhas, entre espinhos longos, nuvens em céus resplandescentes, redes, crepúsculos animados de cores sedutoras, “violeta, vermelho e azul”, noites cálidas de Fortaleza, são seus temas principais”.

Quando residia em Paris, apesar de sentimentalmente ligado a Saint-Germain de Près, Bandeira não via o campanário da igreja parisiense, no bairro onde habitava, sem lembrar da torre de São Benedito, em Fortaleza. “Os crepúsculos, as matas, os dias ensolarados e as noites cearenses estavam sempre na sua retina” (BENTO: 1969). Pode-se perceber que Fortaleza sempre esteve presente no pintor, jamais foi esquecida.

Antônio Bento informa também que Bandeira acentuava que a fundição de seu pai servia de inspiração à sua pintura:

“as fagulhas que se desprendiam do ferro incandescente, batido na bigorna, estavam presentes nos pingos e nas manchas amarelas, laranjas ou vermelhas que se vêem em tantos de seus quadros. Essas gotas ou pequenas taches coloridas não resultam apenas do dripping informal, senão também da sugestão vinda das centelhas desprendidas do ferro em brasa, na fundição paterna” (BENTO: 1969).

E o próprio artista, em 1960, no catálogo de sua individual no Museu de Arte da Universidade do Ceará, confirmavam a importância de suas memórias: “guardamos e conservamos sempre uma certa paisagem longínqua. Infância, objetos, música, perfumes, seres passados, acontecidos ou vividos, ficam eternamente conosco, como conteúdo vivo, como pureza”.



Aldemir e traço do mandacarú.

Falar do amor e da presença do Ceará na arte de Aldemir Martins é desnecessário. Aldemir é a memória do Ceará transmutada em Arte. Ele ensinou o Brasil a se ver nos seus cangaceiros, rendeiras, beatos, pescadores e mil pássaros de plumagens desconhecidas e já conhecidas recriadas em mil cores de sonho. Ele nos mostrou novos modos de ver os nossos bichos, nos ajudando a construir o país e a ser o que somos.

Aproximadamente vinte anos atrás escrevi em um catálogo de uma individual do artista, na Galeria Ignez Fiúza, que na arte de Aldemir

“encontramos o cheiro das cajás, o perfume das goiabas maduras, os matizes da manga rosa, a cor dos sapotis e o sabor das serigüelas vermelhas retirados do pé. É também em Aldemir que encontramos o traço do mandacaru e o corte do seu espinho, as curvas das cerâmicas de Cascavel, as texturas dos barros de Iguatu e o emaranhado das linhas trançadas pelos bilros”. Hoje continuo olhando seus desenhos, gravuras e pinturas e, através delas, reconhecendo o meu país, o meu lugar, o Ceará com suas formas, seus odores, perfumes e sabores. E isso em Aldemir parece ser natural, ele parece carregar o Ceará para onde vai. O Ceará está permanentemente no seu ateliê de São Paulo, desde os anos quarenta, quando pra lá se mudou, como conta Aluísio Medeiros em texto não datado, mas provavelmente do início dos anos cinqüenta: “Penetrar no pequeno apartamento de Aldemir Martins, localizado no centro mesmo da capital paulista, à rua Marquês de Itu, é sentir nos olhos a violenta claridade e respirar a quente ar nordestino, é palmilhar o áspero e seco chão cearense”¹¹⁴. Edwaldo Pacote, amigo do artista confirma:

“Vive em São Paulo desde 1946, mas ainda é cearense. Cearense é o sotaque carregado da sua fala desbocada, a gargalhada sonora e debochada em contraste com o olhar triste cearense, emoldurado pelas fundas olheiras de cantor de tango fracassado. Cearense é o carcará, o galo, o beato, o cavalo, o peixe, a rendeira, o gato, o mar, o coqueiro, o pescador, o tatu, o tamanduá, o céu, o sol, a fruta, o galo que ele pinta”(PACOTI, 1985: 17).

Essa presença de Fortaleza ou do Ceará nas obras de Aldemir e Bandeira e Barrica, assim como de Afonso Lopes¹¹⁵, José Fernandes¹¹⁶, Carlos Pamplona e outros só pode existir se antes houve um profundo envolvimento com a cidade, o Estado, o povo da cidade e do lugar em que viveram.

¹¹⁴ O texto está reproduzido no livro Aldemir Martins: linha, cor e forma, editado em São Paulo por Emanuel Araújo, para a MWM Motores, em 1985.

¹¹⁵ Pintor e desenhista **Afonso Lopes** nasceu em Fortaleza, em 1918. Iniciou ainda menino desenhando com tijolo e carvão nas calçadas de Fortaleza. No início dos anos quarenta pinta suas primeiras telas. Tomou parte de várias mostras coletivas e salões oficiais, destacando-se os primeiros Salões de Abril, onde obteve várias premiações. Faleceu em Fortaleza, em 2000.

¹¹⁶ Pintor **José Fernandes** nasceu em Fortaleza, em 1928. Estudou com Raimundo Cela. Participou de várias exposições coletivas e salões oficiais, destacando-se o XI Salão de Abril, em 1955, onde obteve o primeiro prêmio de pintura. A partir de 1948, tem montado inúmeras exposições individuais em Fortaleza, Recife e Brasília. É citado no *Dicionário de Artes Plásticas do Brasil* de Roberto Pontual.

Baratta também era um amante da brisa e da luz que caracterizam a cidade, como se pode ver em texto que publicou do *O Estado*, em 10 de junho de 1945:

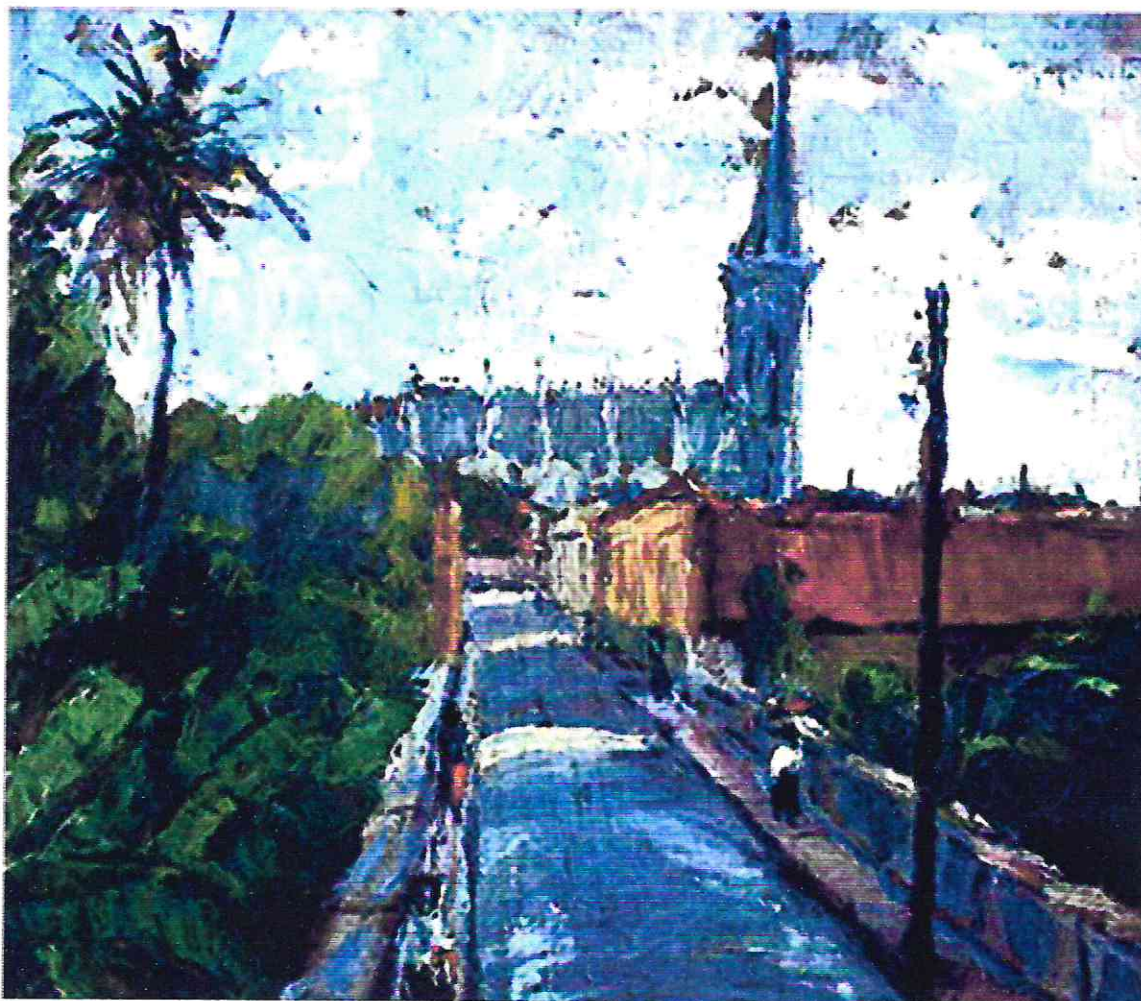
“Fortaleza, com tão belas praias, tão pitorescos arredores, com uma luz que chega a deslumbrar, é um desafio a qualquer sensibilidade plástica. O Morro do Moinho, meu lugar predileto de pintar, é de um pitoresco maravilhoso. Nossos motivos praieros são ricos e de uma atração que só pode calcular quem uma vez os tenha tentado pintar”.



José Fernandes: Paisagem com casas, em 1948.

Pode-se perceber o seu envolvimento com a cidade também nos seus poemas quando, falando da felicidade, diz que o vento, “num carinho derradeiro” fará esvoaçar, na hora da morte, os seus cabelos brancos; e, noutro poema, falando do sol, diz que ele não era uma bola de fogo, uma esfera de luz, “era o amigo, que aquecia a caatinga, que iluminava os

caminhos, que secava os campos, que espantava a escuridão. . .". Poderíamos dizer que estas afirmações são apenas figuras poéticas. Prefiro ver como sinal do seu envolvimento amoroso com o ambiente em que vivia.



Barboza Leite: Beco dos Pocinhos.

Se percorrermos as obras de Barboza Leite, Afonso Lopes, Firmino Góes, João de Deus¹¹⁷, Hermógenes e mais antigos como Otacílio de Azevedo, Delfino Silva a presença da cidade é marcante. Esse envolvimento com o lugar onde moravam, pode-se afirmar, foi quase uma constante nas obras de quase todos os que se dedicaram a pintura e ao desenho em Fortaleza, da década de trinta até o início dos anos cinquenta.

¹¹⁷ Pintor **João de Deus** nasceu no Maranhão. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios. Participou de mostras organizadas pela SCAP nos anos quarenta, como o 3º e o 5º. Salões de Abril. Expôs individualmente em Belém, São Luiz, Terezina e Fortaleza. É citado por Barboza Leite no livro *Esquema da Pintura no Ceará*.

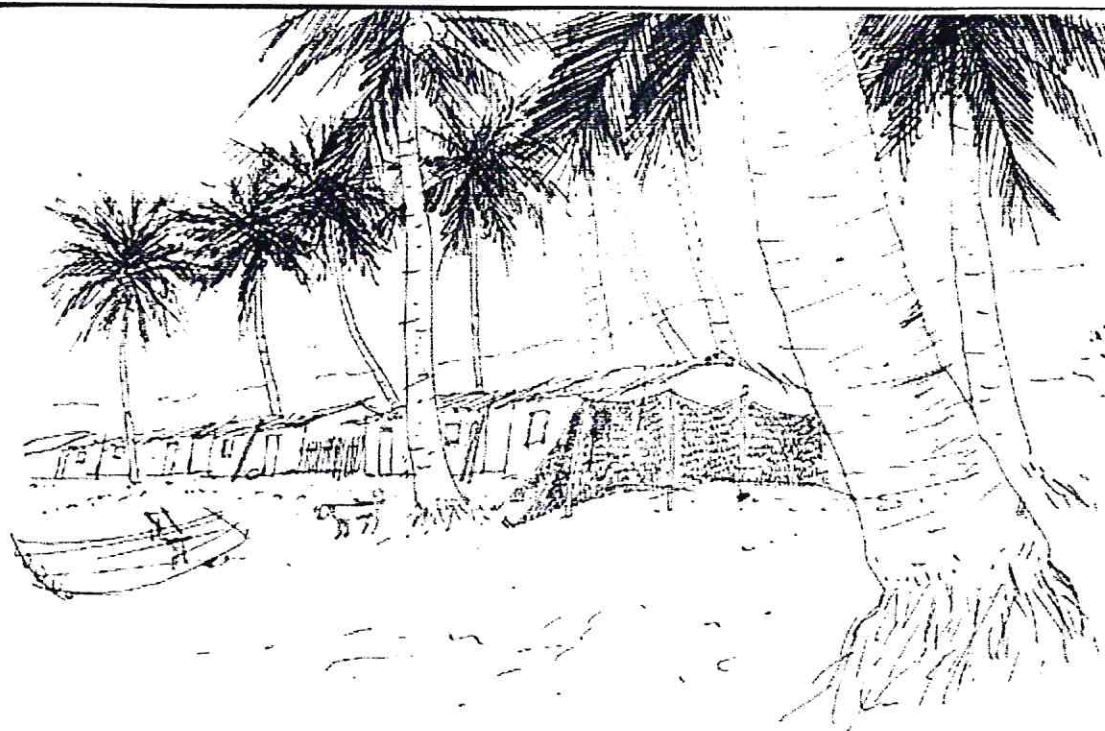
Nos anos cinqüenta, se não podemos dizer que diminuiu o amor dos artistas pela cidade, pelo menos se pode perceber que ela deixa de ser o assunto principal, mas ela ainda pode ser sentida nas obras de alguns artistas como Zenon Barreto, Estrigas e Floriano Teixeira, embora não de modo tão significativo como em tempos anteriores. Parece que os artistas vão mudando



João de Deus: Farol do Mucuripe .

o foco dos seus olhares. Heloysa Juaçaba, aluna de Floriano, e Sérvulo Esmeraldo têm seus trabalhos com menos ligações locais ainda. Sérvulo logo se dedica integralmente a abstração e Heloysa, mesmo quando pinta marinhas, não traz em suas obras o clima de Fortaleza, uma cor local que somente adquire nos anos de 1960.

Curioso é que Floriano, enquanto se dedicava à pintura abstrata, entre 1956 e 1962, também executou a série de desenhos "Gente do Mar", registrando a colônia de pescadores do Mucuripe, de 1958 a 1964. Nessa série registra a colônia; as jangadas no seu repouso; os pescadores em terra, seus jogos, disputas, brigas e namoro; as crianças; cenas do cotidiano, objetos, os frutos do mar e o mar. Note-se que o Mucuripe e seus habitantes também foi assunto de uma série marcante do fotógrafo Chico Albuquerque, assim como do filme do estadunidense Orson Wells: *It's all true*.



Mucuripe por Floriano Teixeira no final da década de cinquenta.

2.4 - TEMAS E MODELOS

Como não temos informações que sinalizem que os artistas atuantes em Fortaleza, na década de 1920, tivessem conhecimento aprofundado sobre os posicionamentos estéticos das vanguardas que se desenvolviam na Europa, somos levados a crer que a opção pelo registro da natureza e pelo sentimento poético, não era atitude de resistência nem questionadora, mas apenas a opção que melhor se coadunava com as condições sócio-culturais dos artistas de então.

Pode-se imaginar também que os artistas fortalezenses, mesmo tendo informações sobre o que ocorria na Europa, eram levados a optarem pela pintura de paisagens e pelo retrato, posto que não possuíam uma base teórica capaz de fazê-los compreender em profundidade as sofisticadas construções intelectuais das vanguardas históricas.

Dos anos trinta até o final dos anos cinquenta, apesar de algumas

manifestações do abstracionismo, pode-se afirmar com segurança que o registro da paisagem e de figuras foram os assuntos ou temas de trabalho majoritariamente empregados pelos artistas cearenses. Eles olhavam o seu mundo, interpretavam-no e expressavam-no por vezes buscando uma reprodução da realidade, por vezes usando de representações esquemáticas e distorções.



Vicente Leite: Paisagem marítima.

Nas décadas de 30 e 40, tanto nos núcleos operários como na primeira geração scapiana, pode-se dizer que era uma visão da arte menos radical e complexa que a visão dos modernistas paulistas de 22, aquela mais sofisticada e elitista. A ótica que vislumbramos em Fortaleza era menos culta, mais proletária, artesanal e nacional, no sentido de não manter laços diretos com as vanguardas internacionais. Todavia, talvez pela forte influência do trabalho em grupo e dos debates coletivos, ao analisarmos a produção dos pintores atuantes nessa época, veremos uma certa sintonia estilística que se revela no colorido, na aplicação da tinta e na temática dos artistas.

Essa sintonia já podia ser notada entre os artistas dos núcleos

operários, na década de trinta. Azevedo, na sua crônica sobre Vicente Leite, no *Fortaleza Liberta* (1980: 317), nota que o artista em foco, depois de algum tempo no Rio de Janeiro, não tinha mais um colorido cearense: “. . . não obstante a perfeição do traço, o equilíbrio das cores, a técnica aprimorada. Vicente Leite, apesar de cearense, era, por assim dizer, um pintor ‘do sul’ ao pintar nossas praias”.

Na apresentação do catálogo da mostra itinerante de Vicente Leite que percorreu várias cidades brasileiras, quando o artista cumpria o “Prêmio de Viagem ao País” do Salão Nacional de Belas Artes, em 1940, Otneb Simões diz que:

“Espírito equilibrado, tal qual a sua arte e a sua maneira de ver e interpretar a natureza, cheia de beleza e esplendor. Vicente Leite segue o caminho por onde trilharam os mestres, não fugindo da realidade, e a todos emociona e empolga”. (SIMÕES, 1940:sn)

O texto coloca com muita clareza a posição do artista. Vicente Leite realmente fazia um trabalho equilibrado, mostrando uma natureza “cheia de beleza e esplendor”, seguindo o caminho dos seus mestres. Não estaria equivocado quem o classificasse como artista acadêmico, no sentido de adequado cumpridor das regras e cânones pré estabelecidos. Embora Vicente Leite, de vez em quando fosse aos subúrbios de Fortaleza em busca de assuntos para suas pinturas, inclusive nas férias com seus colegas da cidade, pode-se dizer que os seus trabalhos artísticos eram idealizados ou controlados por um olhar que apenas via o que a mente queria ver. Não pintava como seus conterrâneos que não haviam freqüentado a Academia.

O mesmo já não pode ser perfeitamente aplicado a Raimundo Cela, embora este também tenha estudado na Escola de Belas Artes e em período anterior a Vicente Leite.

CELA: O MESTRE

Ao lançar os olhos sobre as coisas, o que se vê é visto sob várias lentes formadas pelo que se sabe e por tudo que eu já se viu e viveu. O artista vive da sua percepção, alimenta o seu espírito através da contemplação. E a

sua arte é o resultado daquilo que bebe da vida, das suas visões, percepções e sentimentos que são elaborados nas regiões mais profundas do cérebro; é uma espécie de cristalização das suas memórias perceptíveis e secretas, num determinado momento, num determinado lugar.

Porque freqüentou a Escola Nacional de Belas Artes, Cela foi e é visto, em senso comum, como acadêmico. Vejo de modo diferente. Cela foi um artista situado num tempo de transição, tanto podemos qualifica-lo como último grande acadêmico ou como o primeiro modernista do Ceará. Também não tenho muita certeza de que estas definições ou categorias seriam pertinentes para as artes do Ceará.

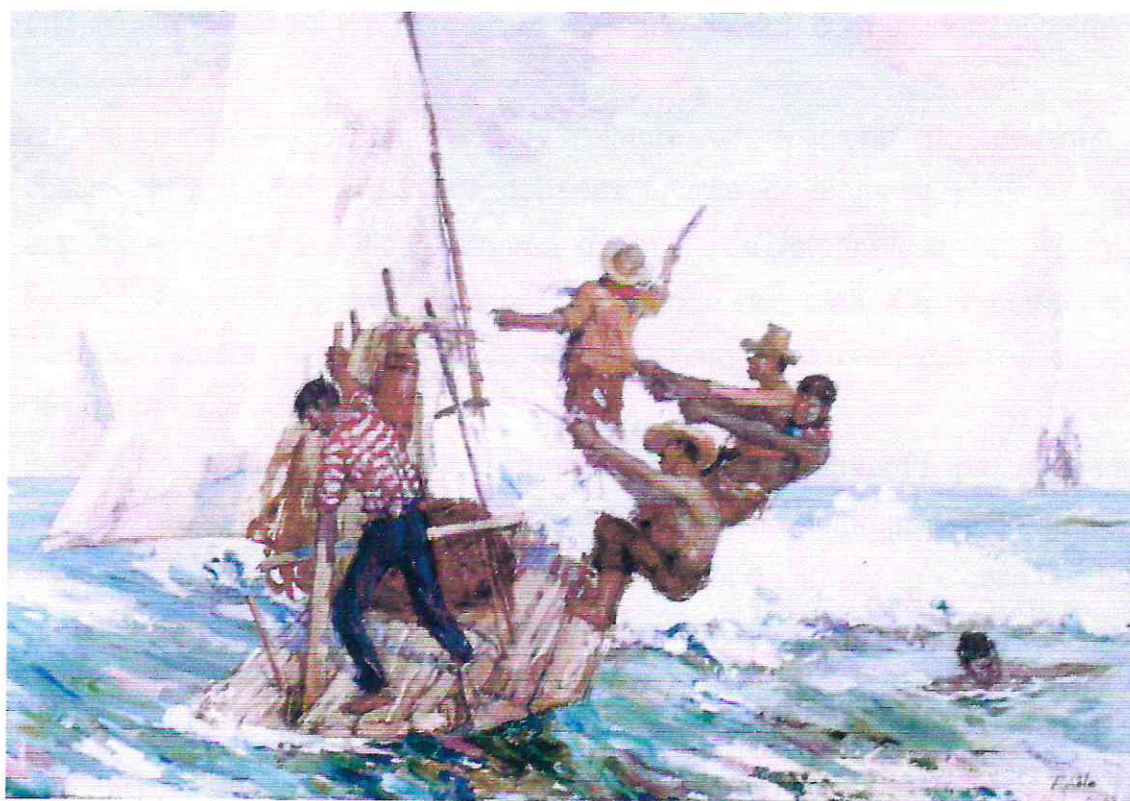


Saída de Oficina de Raimundo Cella, 1929.

Talvez possamos afirmar que o trabalho de Cella atenha-se demais em representar a realidade, faltando mais invenção formal. Poderíamos, também, dizer que ele se deixou prender em demasia pelos valores que aprendeu na Escola de Belas Artes e, por isso, classificá-lo de acadêmico. Realmente,

podemos dizer que a obra de Cella nunca se caracterizou pela ousadia, por rompantes de vanguardista.

O que sempre foi evidenciado por seus analistas, desde os primeiros comentários como o de Matos Cardoso, em 1917, até Adir Botelho, em 1994, foi a sua enorme competência técnica, principalmente, no desenho, na aquarela e na gravura. Na pintura, seu trabalho definitivo, preferiu ocupar uma posição pessoalmente mais discreta, garantida pelo perfeito equilíbrio entre os aspectos racionais e sensoriais do fazer pictórico que se materializa de modo claro no tratamento cuidadoso da fatura, na qual a trama das cores forma um tecido cromático sutil, delicado e deliciosamente agradável aos olhos.



Raimundo Cella: ousadia na composição do *Arrebentação*, de 1942.

Para quem vê Cella como artista apenas acadêmico, sem a coragem de romper com os valores que aprendeu na academia e, por isso, pensam-no como artista menor, podemos argumentar que essa classificação não lhe pode ser imputada porque a maioria de suas pinturas, desenhos e gravuras, de depois do período de Escola e, principalmente, entre os anos de 1930 e 1945, podem ser vistas como registros despojados do mundo que ele habitou, sem

enfeite algum, sem as idealizações comuns aos acadêmicos da época. E se tem uma excessiva preocupação com o aspecto compositivo, essa preocupação transcende o banal e envereda por uma geometria dinâmica na divisão dos espaços que denota uma busca, embora de linguagem figurativa, que poderíamos entender tão complexas como as pesquisas construtivistas. Também sob a ótica da técnica na aplicação das cores, embora geralmente em tons suaves, a pincelada por vezes ganha expressividade e vigor que não encontramos nos acadêmicos. Se Cela foi acadêmico, ele inventou um modo próprio de ser acadêmico e, sem se apegar aos modelos neo-clássicos, gregos ou romanos, estabeleceu modelos brasileiros que por sinal, realmente, serviram para uma grande quantidade de outros artistas. Cela trouxe para a arte a cara do Ceará, do nordestino marcado de sol, com as deformidades da realidade.

Destaca-se ainda na sua pintura a definição do desenho e, ocasionalmente, os cortes ousados nas figuras de primeiro plano, comuns apenas em leituras obtidas através de câmaras fotográficas. Isto, se para alguns pode provocar eventuais perdas no jogo dos planos e na composição, para outros confere às suas obras uma atualização visual singular no contexto da pintura da época.

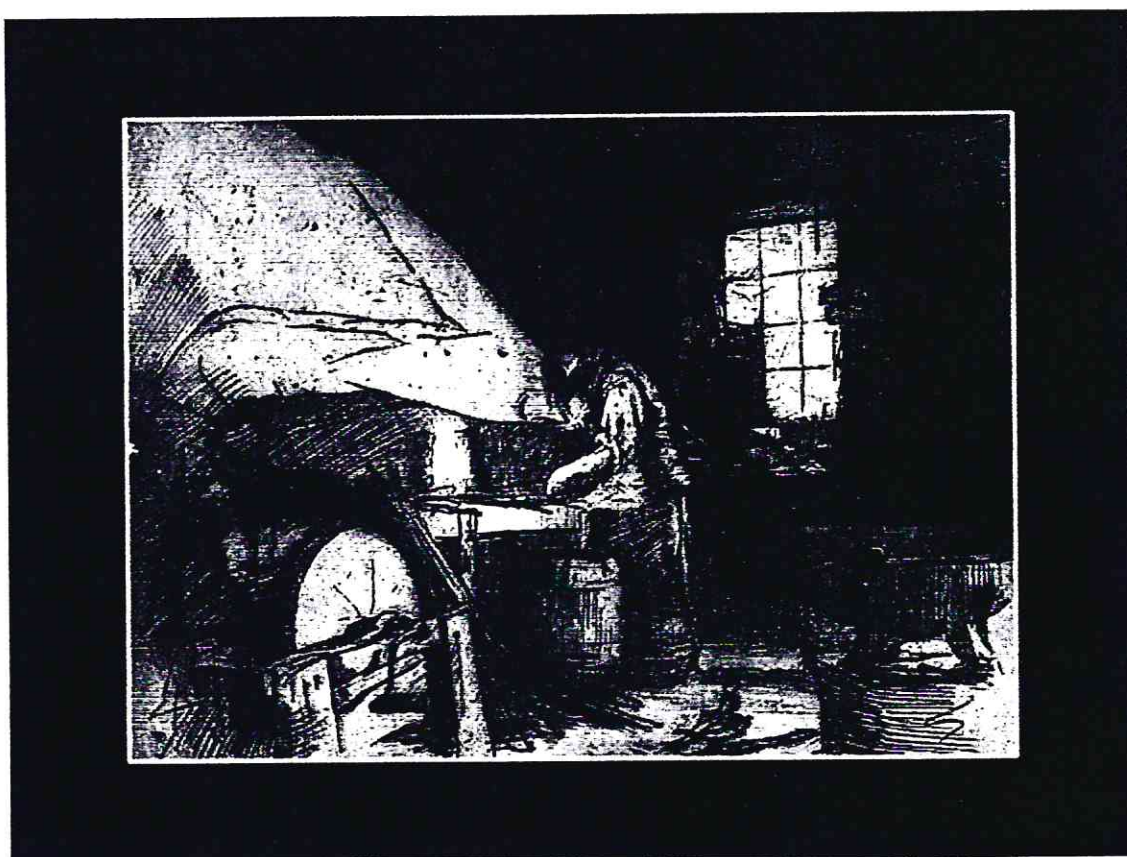
Na gravura foi mestre indiscutível, especialmente na água-forte. Técnica na qual soube como ninguém trabalhar com impressionante firmeza e consciência do traço. Sua obra gravada, que pouco ultrapassa a casa das duas dezenas de trabalhos, ainda hoje intriga mestres da atualidade pela expressiva simplicidade e enorme economia de recursos.

Mas, o maior significado da produção de Raimundo Cela não se encontra na sua ampla destreza técnica. A sua maior contribuição às artes plásticas brasileiras encontra-se na maneira pela qual captou a realidade que se lhe apresentava como estímulo à criação, através de seu agudo senso de observação. O registro da natureza que o cercava, com os "... homens, mulheres e crianças do Nordeste adusto, escaldado dos sóis dos verões, quase perenes", na afirmação de Otacílio Colares, em texto publicado no catálogo da mostra comemorativa do terceiro aniversário da Casa de Raimundo Cela, em 1970.

Cela soube captar na face da gente do Ceará à luz da terra. Mesmo

nos trabalhos em que registrou apenas uma expressão em “close” fotográfico, percebe-se o sol, a brisa e a paisagem que envolve o homem. Ele tomou o homem do povo por tema, ou melhor, abordou-o de modo não romântico. Cela nos mostrou a sua visão de Ceará e nos ajudou a compreender a sua natureza e a perceber o seu povo.

Mas existe ainda outra peculiaridade em sua produção que deve ser levada em conta e destacada, a temática do trabalhador. Esta opção foi incomum entre os artistas de sua época, sobretudo entre os mais tradicionais que em geral preferiam debruçar-se sobre temas alegóricos.



Raimundo Cela: A Forja.

Coexistem em suas pinturas, aquarelas e gravuras as imagens de típicos trabalhadores nordestinos, em marcantes retratos que quase constituem documentos antropológicos: vaqueiros, pescadores nos labores do mar e da terra, rendeira, artesãos e também operários nas fabricas ou no momento do fim da jornada.

Este envolvimento do artista com o trabalhador e com a realidade que o cercava coloca-nos diante de um novo caminho de estudo que

necessariamente deverá ser enveredado por interessados na história das artes, na busca da identificação do comportamento social e político de Cella e de suas relações com os trabalhadores, para que seja então possível avaliar o modo como estas relações impregnaram sua arte.

Sob esta perspectiva, sua obra adquire nova dimensão e insere-se entre as obras dos artistas construtores da visualidade brasileira, e em especial da nordestinidade, ao indicar um horizonte só mais tarde desenvolvido por outros artistas da região.

Para aqueles que podem percebê-lo apenas como reproduzidor de imagens, podemos mostrar a coragem da invenção artística em muitas de suas obras. Basta ver as gravuras *A Forja*(1921), *O Engenho*, *Casa de Vaqueiro* ou mesmo a simples e dramática *Retirantes*, para sentir a sua forte expressão artística. Em *A Forja*, Cella, mestre na apreensão da luz, trabalha com um interessante jogo. Na parte mais escura do ambiente representado, o artista registra uma janela de vidro, mas a luminosidade da gravura, negando a imagem apresentada, não vem da janela e sim do lado oposto, denotando, talvez, uma abertura maior que não se vê, mas que está presente. Interessante é perceber que o ferreiro está em segundo plano, o esmeril em primeiro. Em *O Engenho* impressiona a sugestão de movimento obtido através da condução do olhar pelo jogo de luz: dois bois brancos desequilibrados pelo esforço de puxar o engenho, o chão claro numa forma meio curva e, no fundo outro ponto de claridade. Na *Casa de Vaqueiro*, apesar de perfeitamente composta, a composição, ao contrário de *O Engenho* que é movimento, é estática, quadrada, os movimentos das figuras são mínimos, parece registrar a paridez do sertão. E na *Retirantes* a dominante é a forte luminosidade. Cella em nenhum espaço faz uso da água tinta para fazer as sobras, não existem sombras, apenas luz, e, no horizonte, o ponto do navio, talvez a esperança, talvez a tristeza da partida.

Na pintura, impossível é não perceber a novidade nas composições de *Jangada no Mar* (1941), *A arrebentação* (1942), *A virada* (1943), *Arrebentação* (1943), todas com a composição em triângulo invertido na busca de um equilíbrio no limite da instabilidade; e de *Arrastão* (1940) e *Jangada rolando para a terra* (1946), de equilíbrio compositivo também marcado pela instabilidade ou em *Jangada rolando para o mar* (1941), com os personagens

principais da cena, todos de costas.

Cela construiu a visão que o Brasil cristalizou do Ceará. Ele, respondendo aos desafios da realidade, ajudou a organizar o universo que é o seu estado natal, tornou perceptível o que não era percebido: a força e a beleza das paisagens e do povo de sua terra. Cela, pela formação na Escola Nacional de Belas Artes, pelo Prêmio de Viagem a Europa, pela estadia em vários países onde manteve contato com artistas importantes, pelo grande cabedal de conhecimento pessoal e, principalmente, pela originalidade e qualidade da arte que fazia, serviu de referência. Era o modelo de artista que deveria ser seguido. Deve-se a sua influência a visão do jangadeiro, do vaqueiro, da rendeira, como símbolos do povo cearense, que se instala na arte cearense nos anos trinta e permanece até os dias atuais.

A PRODUÇÃO DOS ARTISTAS DOS NÚCLEOS OPERÁRIOS

Os artistas dos núcleos operários, nos anos trinta, possuíam um olhar mais voltado para o registro do ambiente em que viviam. Mesmo registrando paisagens, não buscavam o esplendor da natureza. Pelo contrário, buscavam recantos humildes para os seus registros. O Morro do Moinho, o Poço da Draga, as praias com seus casebres, trechos de ruas perdidas nos subúrbios, as margens do riacho Jacarecanga eram transformados em arte.

Dentre os artistas do primeiro momento scapiano, nos anos quarenta, pode-se dizer que a temática abordada sofre poucas alterações. Mantinham-se as paisagens dos arredores da cidade, mas também foram incorporadas as representações de figuras populares, gente do povo, provavelmente por influência de Raimundo Cela, residindo em Fortaleza desde 1938.

Embora exista o depoimento de Mário Baratta, no *A Fase Renovadora na Arte Cearense*, de Estrigas (1983: 82), que foi ele, Mario, que levou o mestre Cela, “não sem algum sacrifício” para excursões pelo subúrbio onde o mestre pintou uma “cabeça de velha”¹¹⁸, reafirmamos a idéia da influência de Cela apoiados na observação de alguns retratos feitos por Cela, como as

¹¹⁸ Mário conta, em seu depoimento, que após realizarem seção de pintura no Morro do Moinho, onde ambos haviam pintado uma cabeça de velha, Cela contratou a modelo para trabalhar no seu ateliê, num comportamento que se pode classificar ainda acadêmico.

pinturas *Cabeça de Vaqueiro* (1934) e *Cabeça de Pescador* (1935), realizadas antes do encontro de Baratta com Cela que apenas se deu no início dos anos quarenta. Nas duas obras sentimos a força do “pleno ar” e o envolvimento da luz ofuscante do verão cearense, num frescor que lembra as melhores pinturas dos primeiros modernistas europeus. Também em ambas, de modo algum as figuras são idealizadas, o vaqueiro tem o rosto típico de um caboclo nordestino. O pescador é negro e a aplicação das cores é totalmente livre e vigorosa.

Deixando de lado a possível influência de Cela e buscando fazer uma análise na história dos primeiros Salões, é possível perceber a permanência e impregnação de fortes valores tradicionais, pelo menos na crítica.

Se analisarmos o artigo de Amaral Silva, da *Gazeta de Notícias*¹¹⁹ que comenta o I Salão Cearense de Pintura, transcrito por Estrigas, na *A Fase Renovadora na Arte Cearense* (1983. p.18), pode-se notar, pelo trecho citado, que na visão do articulista, Baratta e Afonso Bruno eram os ousados do grupo mas, recusavam “qualquer cumplicidade com o subjetivismo delirantes e teralógicos que as condições específicas do nosso tempo chegaram a acolher como genuína expressão de arte moderna”. Bruno estava longe de “esoterismos e arrojados da decadência futurista” e Baratta “ficou num abstracionismo sem rompantes e agressividades”. Pode-se deduzir que, para o autor, Baratta e Bruno eram modernos, mas comportados, sem ousadias ou extravagâncias. Note-se também o uso da palavra “decadência” aliada ao futurismo.

Em 1943, no I Salão de Abril, encontramos os nomes de Aldemir, Bandeira, Baratta e Raimundo Cella entre os expositores. Esse fato pode representar uma homenagem ao mestre, uma espécie de reconhecimento do seu valor, mas também pode denotar a inexistência de uma ruptura, tanto uma

¹¹⁹ “Ao lado dos “acadêmicos”, Mário Baratta e Afonso Bruno não tergiversaram em plasmar cousas ousadas, menos “pour épater le bourgeois” do que para afirmar novas orientações. O mais interessante nas demonstrações dos dois artistas é que eles recusaram qualquer cumplicidade com os subjetivismos delirantes e teralógicos que as condições específicas do nosso tempo chegaram a acolher como genuína expressão de arte moderna. Assim não rumaram para o dadaísmo ou fauvismo charadístico em que a perversão espiritual do mundo burguês viu a “grande” experiência revolucionária em pintura, mormente quando alguns artistas avançados lhe acompanharam as pegadas.

Baratta ficou num abstracionismo sem rompantes e agressividades conseguindo mesmo, em “Muro” e “Sugestão Para Paisagem” uma transparência de intuítos que o integra na concepção e no partido da melhor arte social. Longe de esoterismos e arrojados da decadência futurista, Afonso Bruno, com “Angústia”, recorda, todavia, o estilo do grande mexicano Orozco, ...”

aceitação da parte de Cela para com os jovens, como da parte dos artistas jovens para o mestre.

Tudo indica a inexistência de um clima de ruptura entre os jovens e mais velhos, entre modernos e acadêmicos. Uma comprovação desta situação foi o III Salão Cearense de Pintura, em 1944, uma exposição que indicava uma "pujança surpreendente, fosse no atrevimento das composições, dos arranjos; fosse nas soluções de cor e formas"(LEITE, 1949: 10), nesta mostra foi prestada homenagem a Raimundo Cela, Vicente Leite e Gerson Faria, três representantes da arte acadêmica entre os cearenses. Uma segunda possível comprovação seria o convite a Raimundo Cela para que ocupasse a presidência de honra da SCAP, quando de sua criação, em 1944.

Ainda em 1946, a dubiedade entre o moderno e o acadêmico nas obras dos artistas cearenses continuava. É o que se pode deduzir pelo comentário de Antônio Girão Barroso onde o escritor referindo-se ao trabalho de Barboza Leite, um dos mais significativos artistas cearenses da época, afirma: "A sua pintura fica bem no meio, não sendo nem acadêmica nem moderna" (Apud ESTRIGAS, 1994: 43). No mesmo texto Antonio Girão Barroso também comentou o trabalho de Carmélio Cruz:

"Confesso que certos retratos de Carmélio (exclusive o da Sra. Ruth Alencar) me parecem frios demais. Preferiria maior liberdade de pintar, mais desenvoltura, menos apego ao original, isto é, que fosse mais modelo e menos original. O pintor não deve trabalhar originais, propriamente, a não ser que, pago para isso, queira, no final de contas, fazer o papel de fotógrafo, o que já é outra história".

Mesmo sem rompante vanguardistas, os artistas cearenses que se iniciavam nos anos quarenta pretendiam superar a visão acadêmica, a arte dentro dos padrões pré-estabelecidos. Havia um desejo de superação, havia artistas que não tinham aspirações por seguir modelos. Foi o que observou Estrigas:

"o Bandeira por exemplo, tinha uma força de expressão tão grande que superava o próprio impressionismo e chegava a um expressionismo bastante próprio, era um expressionismo próprio o que ele fazia, tinha aquela força plástica, a força artística, inclusive uma própria força estética se apresentava, além do processo criativo

dele que era muito próprio, não tinha modelo, e isso fez com que o seu trabalho despertasse atenção¹²⁰.

Realmente, mesmo nos desenhos e pinturas de Bandeira em sua fase figurativa cearense, antes do abstracionismo adquirido em Paris, antes da maturidade artística que lhe deu prestígio nacional e até internacional, se pode ver uma força expressiva incomum na arte brasileira de então. Bandeira reduzia os elementos formais, fazendo-os atingir o seu limite em expressividade, dando-lhes o máximo de tensão significativa. Isso pode ser observado nos desenhos *Paisagem com trecho de praia*, em *Mulher de costas*, ambos do início da década de 40, em *Rosto de Cristo*, de 1946, e na série de desenhos de rostos de mulher, datados de 1947.

Além de Bandeira, Estrigas também destacou a importância de Aldemir Martins na superação das tradições artísticas nos tempos da SCAP:

“o desenho do Aldemir era muito bom, fugia também àquele desenho clássico, desenho acadêmico, era um desenho seguro mas era um desenho que ele podia dizer é meu, um trabalho meu, isso daqui você não foi encontrando em ninguém não. . .”¹²¹

O que será que Estrigas quis dizer com “desenho seguro”? Por certo é o mesmo sentimento que o escritor Aluísio Medeiros descreve como “desenho do mais apurado nível artesanal”, em um texto que, para um melhor entendimento da obra de Aldemir, vale reproduzir um trecho:

“A técnica do seu desenho se, por um lado, revela um aprendizado consciente com o que há de mais avançado na atualidade, mostra também que Aldemir Martins encontrou um estilo próprio. Estilo inconfundível que se formou do amálgama das formas mais díspares que os olhos maravilhados do adolescente retiveram para sempre – dos espinhos em lança dos cactos, mais também dos bilros e das almofadas das rendeiras; da rudeza das atitudes dos bandoleiros e vaqueiros e de suas indumentárias, mas também da felina macieza dos gatos, dos olhos arredondados das corujas e dos peixes; da raquítica flora compulsiva, mas também da delicada placidez dos passarinhos”. (Apud MARTINS, 1992: 100)

Mas, talvez, a explicação mais efetiva do trabalho artístico de Aldemir

¹²⁰ Depoimento de ESTRIGAS ao Museu da Imagem e do Som, em 1998.

¹²¹ Depoimento de Estrigas ao Museu da Imagem e do Som, em 1998, já citado.

tenha sido dada por ele próprio, em outubro de 1961, em carta de Roma a um amigo no Ceará, quando critica o provincianismo dos críticos europeus por dizerem que ele estava revolucionando o desenho:

“Começa pelo fato de que jamais perdi o contato com minhas origens. Me gabo disso. Retorno sempre ao Ceará, aos seus bonecos de pano, suas figuras de carvão na parede, seus bichos no tijolo da calçada, no muro do Náutico da praia Formosa, os navios sumários e poderosos nas fachadas das bodegas de cachaça do Pirambu. Volto aos vaqueiros “assinando” o gado, às louceiras fazendo formas de panela, bules, jarras e cacos de torrar café. É tudo isto que eu carrego comigo no meu desenho.”¹²²

Como se pode perceber, para Aldemir a fonte de sua arte está no Ceará, no seu povo e na sua cultura de base e não na absorção de valores exteriores. É interessante perceber que os bichos do muro da praia Formosa, tudo indica, devem ser os bichos desenhados por Chico da Silva, porque foi Aldemir quem mostrou para Jean Pierre Chabloz estes desenhos.

Note-se aqui a importância do fato de se perceber como arte o desenho primitivo de Chico da Silva. Foi na conjuntura dos tempos de guerra que se percebeu Chico da Silva. Foram os artistas de Fortaleza que perceberam a arte de Chico. Como já falei noutro texto, foi

“nesse ambiente de efervescência cultural, de despertar para o novo, de receber o desconhecido sem as barreiras do preconceito, com a coragem de enfrentar o diferente, que os olhos dos artistas de Fortaleza percebem a existência de arte nas paredes das humildes casas da praia Formosa” (GALVÃO, 2000: 25).

Volto a reafirmar o que escrevi na época: Chico da Silva é caso raro de artista. É claro que existem muitos outros artistas “primitivos”. Mas, suas obras não atingem a força e a unicidade da pintura de Chico da Silva. Eles, no geral, têm um que de ingenuidade que as obras de Chico não possuem. Ele em momento algum é ingênuo. Ele é poético, telúrico, primitivo ou outro adjetivo qualquer. Ingênuo, jamais.

Perceba-se que a consciência da importância das artes que não seguiam os cânones da arte européia é um fato relativamente novo. Embora

¹²² Aldemir MARTINS. Carta transcrita in MARTINS, Itajahy. Desenho Técnica e Arte. Fundação Nestlé de Cultura: São Paulo, 1992. p. 110.

possamos afirmar que sempre existiram artistas "primitivos", não existia a consciência do seu real valor. Foi apenas nos passos iniciais do modernismo ou no fim do romantismo, nas últimas décadas do século XIX, que as vanguardas européias, na busca de novas fontes de inspiração reconheceram o valor estético das manifestações "primitivas". Mesmo sabendo que esse encontro apenas deixou resultados positivos para os artistas do velho mundo, temos que reconhecer que esse fato possibilitou novas reflexões sobre a produção artística das pessoas e povos a margem das culturas ditas "civilizadas".

No Brasil, segundo Lélia Coelho Frota (1974), foi a geração dos românticos a primeira a manifestar interesse pelo patrimônio cultural de raízes populares. Depois disso, somente com os modernistas vamos encontrar demonstrações de interesse pelos artistas populares. Embora, no Nordeste, o Movimento Regionalista de Recife, liderado por Gilberto Freire, em 1923, também tenha dado algum destaque a produção artística popular, Lélia afirma que, apenas depois de 1930, quando os intelectuais brasileiros passaram a se preocupar com a realidade nacional foi que, realmente, se começou a "descobrir" os artistas "primitivos": Cardozinho (1861-1947), em 1931; Heitor do Prazeres (1898-1966), em 1937; Chico da Silva (1910-1985), em 1943; José Antônio da Silva (1913- 19??), 1946; Vitalino (1909-1963), em 1947.

Como se vê parece que nos anos 30 e 40, em todo o país, desenvolvia-se nas elites uma "consciência" sobre o valor das artes populares, talvez despertada, depois de 1930, pelos interesses e ações do governo brasileiro, na busca de elementos para a "construção" de uma cultura oficial apoiada em bases mais nacionalistas.

Os trabalhos de Chico, por sua poética e riqueza plástica, despertaram o interesse de artistas e críticos. A novidade temática, sem influências de nenhum teor, encantavam e ainda encantam a quantos põem os olhos sobre suas obras. Era um universo novo, com algo de sobrenatural e mágico, de mítico, de fantástico que não podia ser classificado através das escolas européias. Chabloz noticiou em importantes revistas internacionais que "um índio brasileiro reinventa a pintura" (CHABLOZ, 1952:149).

Apesar do elevado nível artístico e de muito apreciado por Bandeira, Aldemir, João Maria Siqueira e outros artistas locais, as pinturas de Chico da

Silva despertaram pouco ou nenhum interesse no público fortalezense. Ninguém lhe dava atenção, seu único cliente era Chabloz. E mesmo os intelectuais que freqüentavam a residência de Chabloz, apesar dos elogios do pintor suíço, não davam a devida atenção aos trabalhos do artista caboclo. O escritor Artur Eduardo Benevides conta:

“Chabloz o elogiava como um primitivista muito bom. Nós sabíamos, mas não dávamos essa importância que ele tem e que só viria a ser reconhecida a posteriori. Ele era um artista simples e comum, sem essa projeção que viria a alcançar”.¹²³

O censo comum ainda não permitia o entendimento da produção de Chico da Silva como arte.

A ARTE NOS SALÕES

Ainda na busca por entender a produção artística na década de quarenta em Fortaleza resolvemos mapear a realização de mostras coletivas na cidade e, principalmente, para tentar perceber a aceitação da produção, pelo menos, nas classes intelectuais.

Fortaleza realizou nove exposições coletivas de grande repercussão na década em questão: Três versões do Salão Cearense de Pinturas, promovidos pelo CCBA; a importante mostra Pintura de Guerra e cinco versões do Salão de Abril (Vide tabela 1).

Nas nove mostras foram premiados 21 artistas, sendo Barboza Leite o de trabalho mais reconhecido, obtendo prêmio em quatro das dez oportunidades, seguido por Afonso Lopes e Hermógenes, cada um com prêmios em três ocasiões. Barrica, Carmélio Cruz, Francisco Lopes¹²⁴, Mário Baratta e Raimundo Kampos, foram premiados em duas mostras, e Aldemir Martins, Antônio Bandeira, Antônio Fragoso¹²⁵, Cadmo Silva¹²⁶, Flávio Phebo,

¹²³ BENEVIDES, Artur Eduardo. Depoimento ao autor transcrito in GALVÃO, Roberto. Chico da Silva e a Escola do Pirambu. Secult: Fortaleza, 1985. p.39.

¹²⁴ Desenhista e pintor **Francisco Lopes** foi um dos fundadores da Sociedade Cearense de Artes Plásticas. Participou de diversas mostras coletivas e salões oficiais nas décadas de quarenta e cinquenta, obtendo premiação no Salão de Abril de 1948 e 1949.

¹²⁵ **Antônio Fragoso** Participou de várias das primeiras edições do Salão de Abril, sendo premiado em 1948 e 1955.

¹²⁶ **Cadmo Silva** é artista maranhense e pertenceu ao Núcleo Visconti. Foi premiado no Salão

Floriano Teixeira, Francisco Matos, Inimá de Paula, J. Siqueira; Jonas Mesquita, Paulo Alves¹²⁷, Paulo Pamplona e Valter Dantas¹²⁸ obtiveram um prêmio.



J. Siqueira: Poço da Draga.

Deve-se salientar que nesse período os Salões eram organizados e realizados pelos próprios artistas. Os Salões não eram oficiais ou melhor não eram controlados pelo poder público. Onde pode-se inferir que as premiações refletem, em alguma medida, a visão dos próprios artistas.

Mas será que existe algo em comum na produção destes artistas ou nas obras premiadas que venha a justificar ou a definir critérios nas premiações? Infelizmente, não foi possível recuperar as imagens das obras premiadas permitindo uma análise mais detalhada. De qualquer modo, sabe-se que em termos técnicos a produção da época possuía uma certa unidade. Assim como existia um universo temático, de certo modo limitado: quase todas

de Abril em 1948.

¹²⁷ Paulo Alves foi premiado no Salão de Abril, em 1947.

¹²⁸ Valter Dantas foi premiado no Salão de Abril de 1948.

as imagens recuperadas de obras da época ou são paisagens ou figuras humanas ambos temas tratados de modo levemente expressionista.

Barboza Leite disse que a geração dele viu nascer uma escola de paisagismo. O mar, o céu, a terra, a paisagem nordestina, vigorosa, irradiando cores, exercia um fascínio que não podiam fugir:

“A natureza era o nosso atelier. Mas, à medida que a técnica se desenvolvia e o domínio do metier se impunha, conceitos mais arrojados afluíam e, então, a figura humana se insurgia em telas mais ambiciosas. Tipos de rua, pescadores, mulheres na faina urbana, aglomerados humanos em cenas onde o pitoresco começava a ceder lugar a instâncias que a razão exigia, a temática social transfundindo aos tons de uma sonoridade em surdina, exigindo uma linguagem mais tensa, uma largada mais corajosa”. (Apud ESTRIGAS, 1983: 98).

A opinião de Barboza Leite nos aparenta totalmente pertinente. A descrição é perfeita. Realmente, depois das paisagens e retratos, os artistas partiam para “conceitos mais arrojados” que seriam as pinturas de composição mais sofisticadas, os aglomerados humanos e a temática social. Nos retratos se buscava a captação da expressão da figura mais que o registro de sua fisionomia, como em João Maria Siqueira. Assim como na obra *Ressurreição* (c. 1945) de Bandeira, uma paisagem com uma árvore, em primeiro plano, que tem cabeças humanas em seus galhos, de conotação social. Ou na obra *Terra de Ninguém* (c. 1945), de Aldemir Martins, uma forte composição representando uma mão e arames farpados como foram e ainda são utilizados em campos de concentração ou fronteiras, com uma profunda noção de perspectiva, também de forte teor social.

Essa predominância de assuntos e modos de se fazer arte se estendeu por toda a década, como se pode observar nas obras participantes V Salão de Abril reproduzidas no *Esquema da Pintura no Ceará*, de Barboza Leite. No discurso de abertura da mostra o poeta Filgueira Lima diz que tão ocioso quanto se discutir arte nacional ou regional era se fazer distinção entre arte antiga e moderna e, citando Maugham, disse apenas existir a “arte viva”. Filgueiras Lima disse também que nenhum dos artistas que participavam da mostra adotou uma estética sem alma, segundo entendemos na leitura do

texto, referindo-se, sem citar o nome do movimento, as propostas abstratas construtivistas. Na sua visão, os artistas que compunham a mostra eram “conscientes, equilibrados, independentes entre si e livre de preconceitos de escolas”, mantendo-se “fieis as tradições da arte no que há de insubstituível e de eterno nessa tradição”, criando pela necessidade de criar. Nas últimas palavras de sua fala, o poeta conceitua: “a arte tem por fim revelar, traduzir e interpretar a Vida”.

Dos vinte trabalhos registrados no livro de Barboza Leite os dos artistas Jonas Mesquita, Flávio Phebo, Eduardo Pamplona, J. Figueiredo, Álvaro Gurgel, Antônio Fragoso, Benedito Fonseca, Carlos Pamplona, Firmino José Góes, Murilo Teixeira e Hermógenes da Silva, onze ao todo, representam paisagens; quatro obras são retratos: Barboza Leite, Francisco Lopes, Anquises Ipirajá e Miranda Henriques; quatro cenas do cotidiano: Afonso Lopes, Francisco Matos, José Garcia e João de Deus; e uma, de Paulo Pamplona, era uma natureza morta. Mais de 50% eram paisagens, 20% eram retratos, inclusive um Cristo, e 20% cenas de gênero com conotação social: um forró, um engraxate, um pescador e, outro, lavadeiras no trabalho.

A PERMANÊNCIA E A MUDANÇA TEMÁTICA

Analisando a produção dos artistas de Fortaleza nas quatro temporalidades em que dividimos o período em análise: o período dos Núcleos operários, anterior a formação da Sociedade Cearense de Artes Plásticas – SCAP, que se estabeleceu em fins da década de vinte e trabalhou a institucionalização do movimento artístico fortalezense, no início dos anos quarenta; o Movimento Scapiano, onde uniram-se artistas originários dos Núcleos operários, novos artistas, intelectuais ligados a imprensa e, principalmente, o grupo Clã de literatura, com destacada atuação por toda a década de quarenta; o segundo momento scapiano, onde tem atuação destacada os artistas formados no próprio movimento scapiano; e o período dos pós-scapianos, onde desponta a atuação dos artistas que surgiram após o fechamento da instituição, mas foram orientados por ex-integrante da SCAP; podemos fazer uma leitura do desenrolar da produção artística local, quanto a técnicas empregadas,

materiais, temas, assuntos, maneiras de produzir e tentar intuir o motivos dos afloramentos temáticos.

Como já vimos anteriormente, nos Núcleos Operários e no Movimento Scapiano, os temas foram quase os mesmos: a paisagem e o retrato de personagens que pudessem revelar algo de transcendente e um certo tom de sensibilidade social. O modo de pintar também não sofreu alteração alguma que possa ser sentida. As técnicas empregadas foram quase que exclusivamente a pintura a óleo e o desenho. Nota-se de longe a influência de Cézanne.



Afonso Lopes: Retrato de Rolnei Correia.

Ainda ano último ano da década de quarenta, 1950, no VI Salão de Abril, quando entre os expositores já apareceram Sérvulo Esmeraldo, Goebel Wayne e Zenon Barreto, este último obtendo prêmio logo em sua primeira participação, nada parece tender a mudança. Apesar dos novos artistas, segundo comentário de Estrigas, entre os trabalhos expostos no VI Salão a temática continuava com a predominância dos “elementos figurativos, com paisagens, trechos de rua, marinhas, natureza morta, estudos, marcados pelo

impressionismo e expressionismo” (ESTRIGAS, 1994. p.62). Somente na sétima edição do Salão de Abril, em 1952, ainda segundo Estrigas, é que os artistas apresentaram ligeiras variações temáticas: “composições, simbolismos, abstratos”. Na nona edição do Salão, em 1953, Estrigas novamente comenta que a temática “continuava, em grande parte, a de sempre”.

Com a primeira Bienal de São Paulo e, principalmente, com a segunda, em dezembro de 1953, inicia-se a instalação de uma nova concepção de arte no Brasil, graças a maciça divulgação obtida pela mostra. Servulo Esmeraldo diz que a Bienal:

“foi muito importante, foi uma coisa muito importante pra todo mundo, o pessoal viu o que estava se fazendo fora e é sempre bom se informar, saber.

Depois, se alguém ficou copiando o que se estava fazendo, é besteira de quem o fez, não é mau da Bienal não. É besteira de quem não teve cabeça pra só pegar a lição. Foi muito importante e, pra nós todos que nunca tínhamos visto os grandes artistas internacionais ao vivo, foi ótimo. Foi uma grande lição. Não esqueço disso, acho que foi uma coisa da maior importância”¹²⁹.

Em Fortaleza, em 1954, apesar do retumbante sucesso das duas primeiras Bienais, da individual de Bandeira, em 1951, e dos seus esforços de divulgação das novas tendências através do Grupo dos Independentes, os reflexos das novas correntes artísticas que se implantavam no Brasil ainda não haviam atingido a produção dos artistas locais. Os modernos continuavam tendo uma discreta participação no Salão de Abril. Dezesesseis artistas estavam na Divisão Geral contra apenas quatro artistas na Divisão Moderna. Estrigas comenta:

“A afluência da maioria dos nossos pintores à Divisão Geral da exposição evidencia que é a chamada arte clássica ou acadêmica que domina os artistas filiados à SCAP, deixando uma margem muito pequena para a pintura moderna, que tenha pelo menos transposto fronteiras do chamado impressionismo. Mas essa pintura mais arrebatada e audaciosa, dominada hoje pelas correntes abstracionistas, é fenômeno de cidade grande, o que explica em grande parte a sua pouca difusão no Ceará. Fortaleza, por bem ou por mal, ainda se conserva um bocado “acadêmica”, como nos faz crer mais uma vez o Salão de Abril desse ano” (1994: 72).

¹²⁹ Sérvulo Esmeraldo em depoimento ao autor, em 1982.

Compreensível deve ser essa defasagem. Menotti Del Picchia, um dos grandes do modernismo brasileiro, em São Paulo, criticou a obra de Calder expostas na Bienal de 1953, como “artimanha maneirista”, e a Guernica, de Picasso, foi motivo de chacota para muitas pessoas (AMARANTE, 1989: 49,50).



Abertura de um Salão de Abril no início da década de 1950.

Voltando a Fortaleza, é interessante perceber que essa acomodação aos valores acadêmicos, notada no Salão de Abril, não pode ser generalizada, nem integralmente atribuída a desinformação. Embora em pequeno número, os livros sobre os estilos e mestres modernistas da Europa chegavam a Fortaleza. As bibliotecas de vários artistas continham textos sobre os modernistas da Europa, como os que encontramos na biblioteca de J. Figueiredo (*Los Pintores impresionistas*, de Bela Lazer, edição de 1942 adquirida em 1945; *Picasso*, de Jacques Lassaine, adquirido em 1949; biografias ilustradas de *Gauguin*, *Cézanne* e *Picasso*, todos de André Leclerc, adquiridos em 1950; e *La Pintura Europea Contemporânea*, de Romero Brest, editada em 1952 e adquirida em 1953). Estes livros, conforme citamos anteriormente, deveriam ser vistos, analisados e lidos.

Deve ser percebido também que os artistas não acadêmicos que

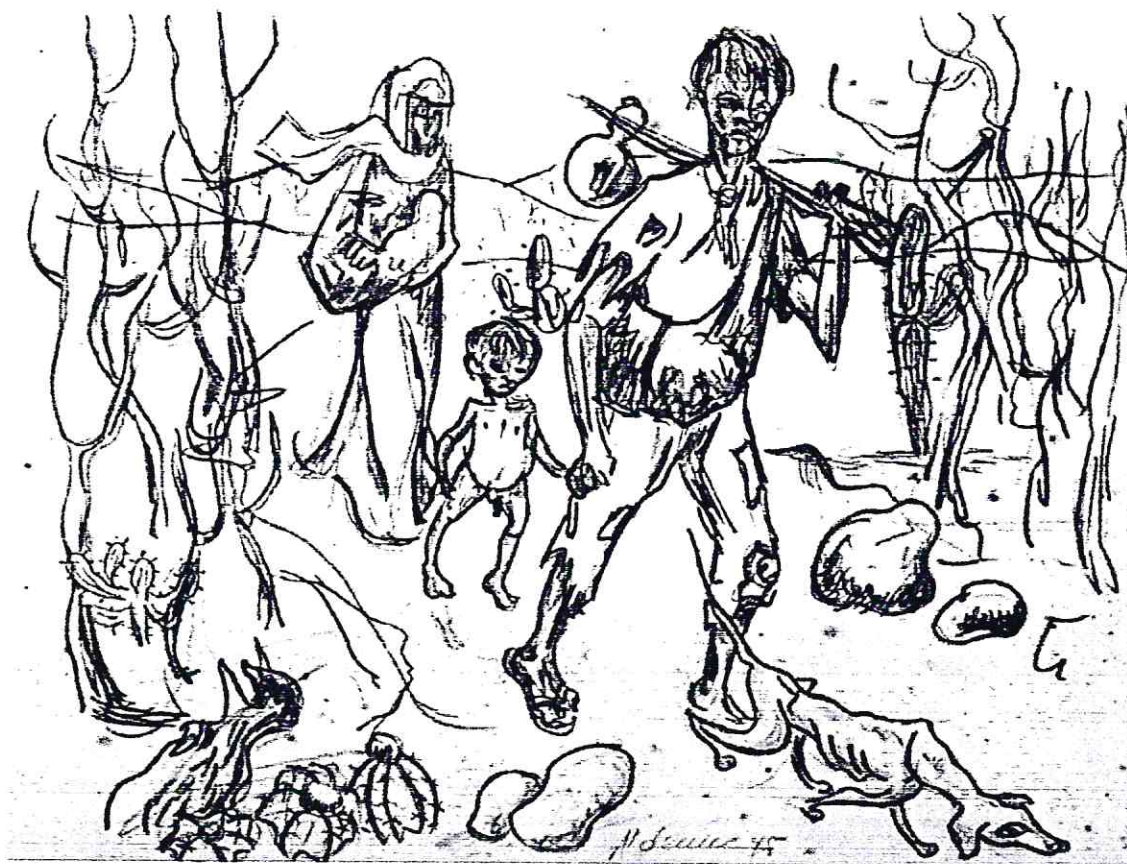
havia emigrado para o sul do país estavam obtendo reconhecimento nacional e até internacional: Aldemir, embora considerado apenas um “desenhista correto”, pelo crítico argentino Jorge Romero Brest (AMARANTE, 1989: 28), em 1951, foi premiado na Bienal de São Paulo; Bandeira obteve, em 1953, o prêmio Fiat pelo cartaz da Bienal; Aldemir ganhou o Grande Prêmio de desenho da Bienal de Veneza, em 1956; Inimá, em 1954, Aldemir e Benjamim Silva, ambos em 1959, foram premiados com Prêmio de Viagem ao Estrangeiro no Salão Nacional. Mesmo artistas que não emigraram também obtêm reconhecimento. Estrigas obteve, em 1959, Medalha de Bronze no VIII Salão Paulista de Arte Moderna; e obras de Zenon foram aceitas em muitas edições do Salão de Arte Moderna e na V Bienal de São Paulo. Como explicar esse reconhecimento? A arte dos cearenses, pelo menos para a crítica nacional, deveria ter qualidades.

Também não podemos pensar que havia um distanciamento físico porque Bandeira expôs suas abstrações informais em Fortaleza, ainda em 1951, e aconteceram duas exposições de arte concreta, em 1957 e 1959, organizadas por J. Figueiredo. Talvez fosse o Salão de Abril ou a própria SCAP que não mais conseguisse arregimentar para as suas exposições obras significativas dos artistas mais comprometidos com as correntes menos acadêmicas. Talvez, no esforço de implantação de uma Escola de Belas Artes, a SCAP estivesse de algum modo controlada por idéias mais conservadoras que afugentassem os artistas mais ligados as experimentações. O certo é que a produção artística vista nos Salões de Abril, na década de cinquenta, pode não refletir o que realmente de moderno estavam os artistas fazendo em suas oficinas.

AS INFLUÊNCIAS DA ESCOLA DE PARIS

Como já vimos anteriormente, nos Núcleos Operários e no Movimento Scapiano, os temas eram quase os mesmos: a paisagem e o retrato de personagens que pudessem revelar algo de transcendente. O modo de pintar também. Pode-se dizer que havia uma influência mútua na produção talvez provocada pelo exercício do trabalho conjunto. Pode-se, por exemplo perceber

uma certa proximidade de soluções entre os desenhos de paisagens, como o *Estrada para Sobral* - 1943, de Jean Pierre Chabloz e *Seca* - 1945, de Aldemir Martins. Também podem ser notadas no mesmo período, em torno de 1945, convergências de soluções técnicas de aplicação de cor em algumas obras de Antônio Bandeira, Inimá de Paula e Raimundo Kampos. Isso sem falar na existência de uma similaridade de intenção na apreensão dos motivos retratados. Colocadas lado a lado, obras como *Flagelado* - 1945, de Inimá de Paula; *Operário* - 1944, de Raimundo Kampos; *Carreteiro* - 1948, de Jean Pierre Chabloz; *Cabeça de Pescador* - 1949, de Barboza Leite; e *Botequim* - 1949, de Francisco Lopes, pode-se perceber que a intenção, como bem percebeu Figueiras Lima, era a de revelar a alma torturada e engrandecer os sentimentos de angústia e tristeza.



Aldemir Martins: *Seca*, 1945.



Jean Pierre Chabloz : Estrada para Sobral, 1945.



Inimá de Paula: Flagelado, 1945.



Aimundo Kampos: Proletário, 1944.

Pode-se também notar o predomínio da pintura como opção técnica, então empregada por quase todos os artistas. O desenho não era assumido como uma expressão autônoma, mas apenas como uma parte do processo artístico, um instante antes de chegar na realização plena – a pintura. Somente Siqueira e Aldemir se expressam com o desenho de modo autônomo. A escultura, apesar da sombra sempre evocada de Rolnei Correia, era, poderíamos até dizer, inexistente. Se existia, não sobreviveu à passagem do tempo.

Se na primeira metade dos anos cinquenta ainda não pode ser observada uma ruptura efetiva na produção dos artistas fortalezenses, também não se pode negar a existência de esforços pela instalação de novas concepções de arte, apesar da permanência dos valores estabelecidos. E, mesmo entre os mais modernos, pode ser percebida a existência de dois pólos entre os artistas: um que caminha no sentido da abstração outro que permanece na figuração.

A verdade é que somente na XIV edição do Salão de Abril, talvez por

pura contradição no ano em que a SCAP fecha as suas portas, em 1958, foi que tivemos entre as obras expostas uma pluralidade mais efetiva em termos de estilos modernistas: impressionismo, expressionismo, abstracionismo e concretismo. Mas não se pode esquecer a formação do Grupo dos Independentes que realizou quatro Salões dos Independentes, nos anos de 1951, 1952, 1953 e 1954; e que tivemos ainda, dois Salões de Arte Concreta, em 1957 e 1959.

Nessa época, pode-se também perceber que, na própria SCAP, se formou um segundo grupo de artistas, menos ligados à tradição expressionista, e mais influenciados pelas notícias da Escola de Paris. As paisagens, a figuração de caráter social e mesmo a política de preocupação social, paulatinamente, foram ficando para trás. As questões artísticas eram cada vez mais ligadas a forma e menos ao assunto. Alguns permaneceram ligados aos sonhos dos núcleos operários, mesmo quando as condições sociais foram modificadas. Outros se adaptaram ou buscaram uma adaptação permanente, na medida do possível.

Bandeira pode ser o exemplo desse deslocamento. Sua arte transmuta-se cada vez mais em abstração com o tempo, embora nunca tenha deixado “de se comover com as cores e luzes que vinham das paisagens, do sol, do mar, das ruas”¹³⁰, segundo Eneida. É real que nas obras de Bandeira, pode-se perceber claramente a presença de motivações realistas. Embora aparentasse um abstrato, apenas desligava-se da representação direta, apenas transformava, como diz Clarival do Prado Valadares, no catálogo da mostra póstuma realizada pelo MAM do Rio de Janeiro, em 1969, uma “árvore florida, um ipê amarelo à beira da estrada” em uma mancha amarela ou roupas coloridas estendidas por lavadeiras nas margens das lagoas em pintura de pura cor, ou simplesmente pintava o que trazia registrado nos olhos, o espetáculo de luzes dos fornos e do ferro na fundição pai.

O próprio Bandeira relatou o seu processo de trabalho:

“Encho meus dias e meus pensamentos fazendo um

¹³⁰ Depoimento de Eneida, em 1968, publicado no catálogo da mostra póstuma realizada no Mam do Rio de Janeiro.

trabalho que me alimenta, senão demasiadamente o estômago, suficientemente o espírito. Quero dar uma beleza gratuita, uma beleza extraída daqui e dali, trabalhada, sofrida, sentida, colaboração minha. Quero fazer um mundo novo, misturar o céu com a terra, dizer aos homens que eles são todos irmãos na batalha das raças, apontar a paisagem visionária das grandes massas urbanas; tirar uma pintura da natureza que já foi, que se está elaborando e que ainda vai prosseguir. Quero preparar terreno para a minha humanidade que virá depois, a humanidade feia que hoje sofre, presenteando-a com uma paisagem digna, uma cidade nova, uma árvore verde, um ser em germinação. Enfim, quero criar seres que não existam, misturar os reinos animal, vegetal e mineral, falar aos homens numa nova linguagem ou não falar língua; enviar uma mensagem aos contemplativos"¹³¹.

No mesmo depoimento, num trecho anterior, o artista fala dos motivos de sua pintura:

"Não mostro paisagens do Sena nem alguns dos seus monumentos. Para isso tomem um táxi e vão ver de perto. Mostro porém um cuspo na água, um copo de vinho, uma folha caindo, casas brancas e cinzas, coloridas, recordações de noites vividas ou pensadas, e de vez em quando uma saudadezinha que boto nas cores"¹³².

Essa dualidade entre a figuração e a abstração também estava na produção de outros artistas, como Sérvulo Esmeraldo que, em 1953, grava, com uma certa ingenuidade, uma cena de trabalhadores em serviço na xilogravura *Tipografia*. Em 1954, na xilo *Floresta*, e, em 1955, em *O Pássaro*, já dá sinais de influência do abstracionismo, gênero que acabou por assumir plenamente mais para o final da década de sessenta.

¹³¹ Depoimento de Antônio Bandeira, publicado por Waldir Ayala, no *Jornal do Brasil* de 29 de agosto de 1969.

¹³² *Idem*.



Sérvulo Esmeraldo: *Tipografia*, xilogravura de 1953 e *O Pássaro*, de 1954.

Já na obra de J. Figueiredo o que existe é uma alternância periódica que se manifesta por vezes até numa mesma exposição com trabalhos abstratos e figurativos. Sobre o trabalho do artista, pode-se colher em notícias de jornal a descrição de trabalhos da época:

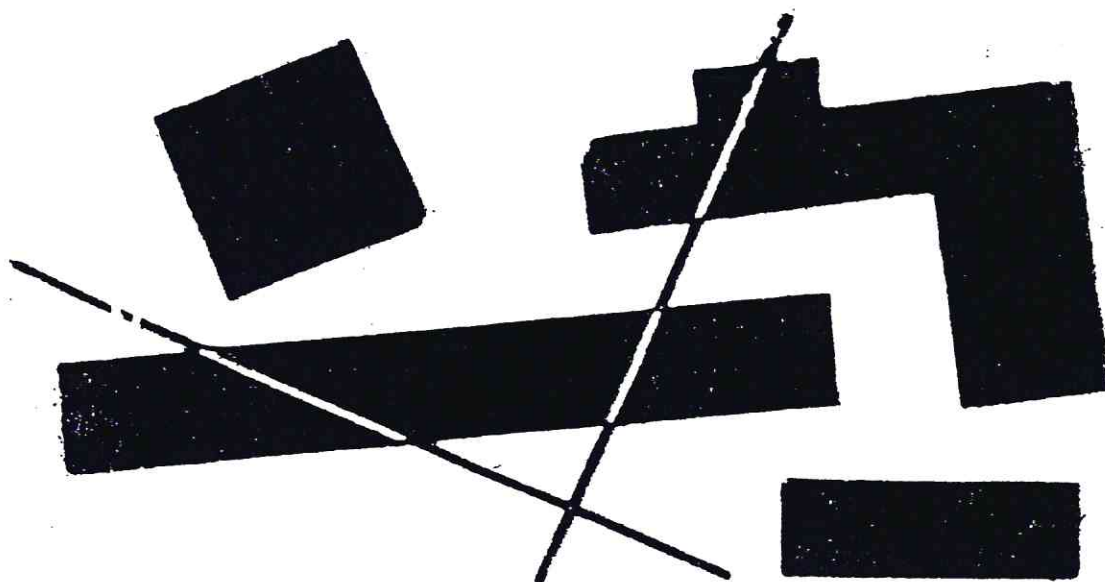
“Suas paisagens, de tons sóbrios, contém figuras imprecisas, que procuram fugir à imposição geométrica, tentando arrastar o espectador a uma visão não de casas, céus, árvores, mas do escopo do pintor, que se declara, antes de mais nada, um intelectual”¹³³.

Pela reprodução de uma paisagem de 1954 pode-se perceber que o repórter parece não fugir do que o artista pintava. Eram casas, igrejas, pontes, figuras humanas trabalhados como elementos de uma composição de caráter

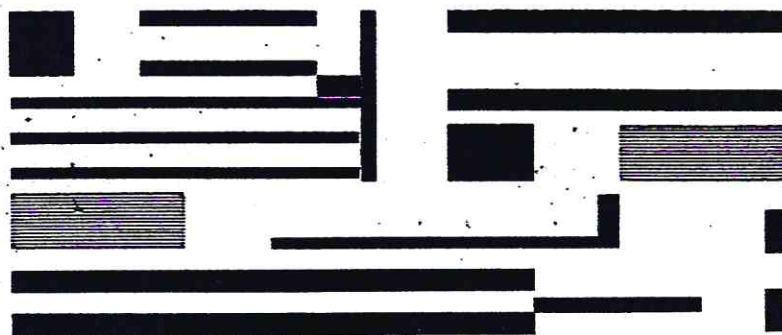
¹³³ In O Imparcial, de São Luis, de 9/09/1955.

geométrico, onde se perdia a noção do espaço real da cidade e as figuras ganhavam o significado de símbolos , predominando a idéia de harmonia entre formas e cores,

“cuja finalidade não é representar nem copiar os objetos e as coisas deste mundo, mas, a satisfação e a alegria da inteligência ante o equilíbrio e a beleza das imagens”¹³⁴.



Obra de J. Figueiredo reproduzida na capa do catálogo da mostra individual de 1955.

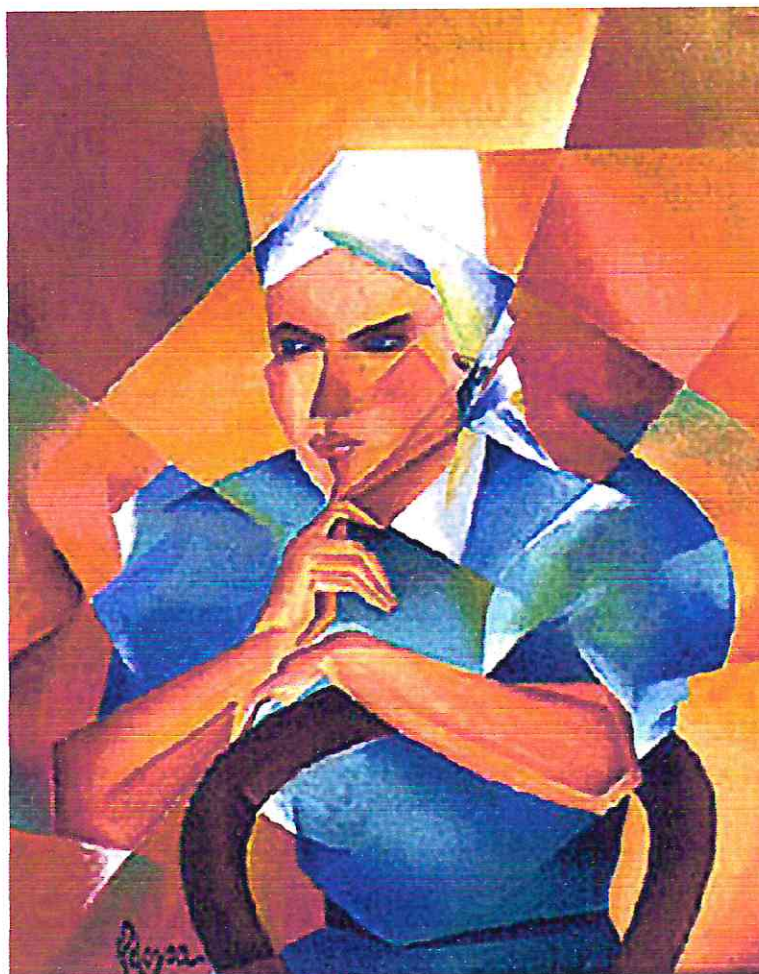


J. Figueiredo, 1956.

¹³⁴ In Jornal do Dia, de São Luis, de 18/09/1955.

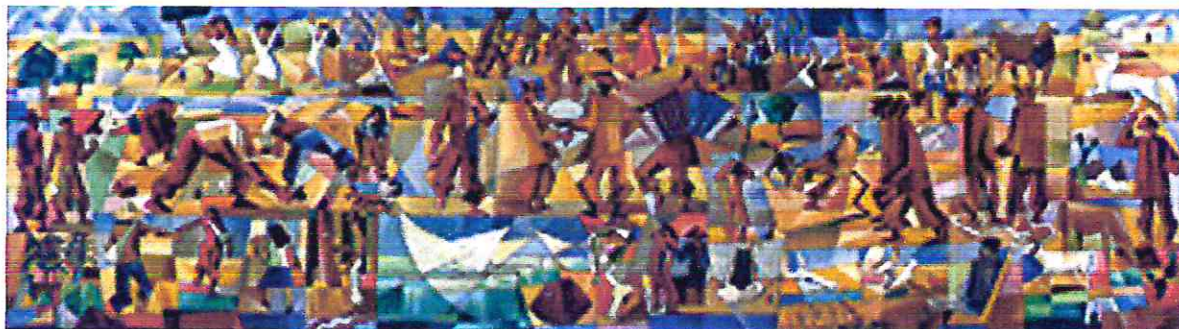
Na capa do catálogo da exposição que estava sendo noticiada nos jornais, promovida pela Sociedade de Cultura Artística do Maranhão, em São Luis, em 1955, podia-se ver uma composição geométrica abstrata, rigorosamente concreta, provavelmente uma das obras quatro que aparecem no catálogo denominadas de *Abstrato*.

No ano seguinte, 1956, J.Figueiredo, expõe em Fortaleza, e o convite, novamente, é uma rigorosa composição geométrica. Entre os trabalhos expostos havia uma série de desenhos geométricos figurativos inspirados na arte popular.



1 Heloysa Juaçaba, obra do início dos anos cinqüenta.

Também pode ser notada uma vertente que pode ser entendida como uma manifestação de influência cubista representada por algumas obras de Floriano Teixeira, Heloisa Juaçaba e Estrigas.



Floriano Teixeira painel do edifício Sul América.

Mas o exemplo de permanência na figuração estaria na obra de Aldemir Martins. Aldemir transferiu-se para São Paulo e outras cidades, mas carregou o seu universo permanentemente consigo. Os temas de Aldemir sempre foram os mesmos e em suas obras iniciais já se podia perceber elementos formais que foram desenvolvidos em toda a sua carreira.

2.5 – O DESENVOLVER DA VIDA

A origem social da maioria dos artistas cearenses sempre foi modesta. Isso não ocorreu somente no período das artes modernistas, mesmo entre os mais antigos já se podia perceber esse fato: Vicente Leite, era policial; Gerson Faria era cenógrafo; Clóvis Costa, fotógrafo; Mário Dias era auxiliar do desenhista alemão Roman Scall na Litografia Gadelha; Raimundo Siebra e Otacílio de Azevedo pintavam cartelas de cinema; Paula Barros, Jota Carvalho e Walter Severiano eram fotógrafos. A arte era impossível como profissão. Nem mesmo os artistas de maior destaque conseguiam sobreviver de suas artes. Até Raimundo Cela em suas exposições dos anos quarenta, quando era considerado a maior glória da arte cearense, mesmo assim, não conseguia comover os compradores. Para quase todos os artistas, a pintura era feita mais para satisfazer suas necessidades expressivas e estéticas que com a intenção de obtenção de rendimentos. “No fundo éramos todos operários”¹³⁵, dizia Mário Baratta.

Mas o que faziam, como viviam os artistas que compõem os grupos que movimentam a arte fortalezense nos anos trinta, quarenta e cinquenta? Nos núcleos operários e na primeira fase modernista, nas décadas de trinta e quarenta, pode-se perceber que também era gente humilde, geralmente trabalhadores. A maior parte dos artistas trabalhava em estúdios fotográficos (Aldemir Martins, Angélica Souza, Barboza Leite, Clidenor Capibaribe - Barrica, Benedito Fonseca, Carmélio Cruz, Clóvis Costa, Expedito Branco, Francisco Lopes, Herman Lima, Hermógenes da Silva, Inimá de Paula, Joinha, Jonas Mesquita, José Fernandes, Murilo Teixeira) ou em serviços publicitários (Francisco Ávila, Delfino Silva, Raimundo Kampos e Raimundo Garcia); Índio Cordeiro, Jaime Silva, Francisco Matos e Mário Baratta, mais remediados, eram funcionários públicos, trabalhavam na sala técnica do IFOCS/DNCS - Departamento Nacional de Obras Contra as Secas. Situação essa que aparentemente só se modificou, nos anos cinquenta, quando o artista passou a ter uma situação econômica um pouco melhor.

Mais uma vez recorreremos aos textos de Azevedo para demonstrar a

¹³⁵ **ESTRIGAS**, A Fase Renovadora na Arte Cearense. Ed. UFC, Fortaleza, 1983.

dificuldade, a incompreensão e infortúnio que, aparentemente, marcam a vida dos artistas de Fortaleza.

“À míngua de recursos, falta de ambiente adequado, grande parte dos artistas pobres mergulha no ostracismo e perde o autêntico fulgor da centelha do gênio que bruxuleia. Apaga-a o indiferentismo ou a falta de amparo ou ainda a falta de tenacidade maior que aciccate o artista na busca do seu ideal”.(AZEVEDO, 1980:297)

Diz Azevedo comentando a vida de Lucas Nascimento. Sobre Júlio Azevedo afirma:

“A dizer a verdade, não sei de outro artista que, como ele, tenha sido tão fiel aos seus ideais. Cada fracasso mais lhe acicatava a alma dolorida e ele partia para nova luta, decidido a traduzir, com o pincel ou lápis, o mundo que o envolvia. Muita vez, na maior das penúrias, retirava, do próprio pão que comia, o miolo, para usar nos desenhos, à falta de borracha (...)”.(AZEVEDO, 1985:295)

Será que essas dificuldades não seriam, de certo modo, motivadas pela ausência de instrumentos sociais institucionalizadores das profissões ligadas aos fazeres artísticos?

Azevedo sinaliza com uma resposta: “Lucas, porém, embora milionário de talento, era falto de cultura. Tinha receio de parecer uma excrescência nos meios mais intelectualizados” (1980:299). Sobre Júlio, também tem opinião parecida: “creio poder atribuir a sua apagada estrela à sua falta de cultura” (1980:296). Entendemos o que Azevedo denomina por “falta de cultura” como uma mistura de ausência de escolaridade, pouco domínio sobre os saberes clássicos, erudição deficiente, dificuldade na locomoção ou deslocamento na malha estrutural da sociedade e insegurança na representação dos papéis sociais que se espera de um artista. Todavia, acreditamos que um artista, mesmo possuidor deste coquetel de qualidades, assim como Raimundo Cela, teria dificuldades de exercer o seu papel social, na conjuntura que se apresentava, na época.

Um lugar pobre de recursos financeiros; uma sociedade pouco escolarizada e, de certo modo, pouco afeita ao desfrute das artes plásticas; um mercado de arte inexistente; um grupo de artistas que, queiramos ou não, com uma formação marcada pela informalidade, e, principalmente, sem o apoio de

um sistema de reconhecimento social, seja por escola ou estrutura de salões, galerias ou mecanismos de divulgação; por certo, eram condições por demais adversas para o desenvolvimento de carreiras artísticas.

Em um meio tão refratário, muito provavelmente, não devia ser fácil exercer a atividade de artista. Mas, mesmo assim eles existiram. Qual seria o estímulo motivador de tal empreitada? De se partir para o enfrentamento de condições tão adversas e persistir por toda a vida nessa luta? Uma explicação pode ser encontrada num texto de Bandeira que vale reproduzir:

“Encho meus dias e meus pensamentos fazendo um trabalho que alimenta, senão demasiadamente o estômago, suficientemente o espírito. Quero dar uma beleza gratuita, uma beleza extraída daqui e dali, trabalhada, sofrida, sentida, colaboração minha. Quero fazer um mundo novo, misturar o céu com a terra; dizer aos homens que eles são todos irmãos na batalha das raças, apontar a batalha visionária das grande massas urbanas; tirar uma pintura da natureza que já foi, que se está elaborando e que ainda vai prosseguir. Quero preparar terreno para a minha humanidade que virá depois, a humanidade feia que hoje sofre, presenteando-a com uma paisagem digna, uma cidade nova, uma árvore verde, um ser em germinação. Enfim, quero criar seres que não existam, misturar os reinos animal, vegetal e mineral, falar aos homens numa nova linguagem ou não falar língua nenhuma; enviar uma mensagem aos contemplativos”¹³⁶.

Mas a questão não é o porque se deseja ser artista. Isso parece ser uma força instintiva que empurra algumas pessoas para esse mister. A nossa questão é entender como viviam os artistas sem buscar respostas românticas e sem se apoiar em discursos de louvor ao sacrifício de se entregar aos fazeres artísticos.

AS CONDIÇÕES DE PRODUZIR

Um dia, nos tempos iniciais da Casa de Raimundo Cela, na década de sessenta, numa conversa com o Barrica, lamentei a impossibilidade de adquirir uma caixa de carvão para realizar uns estudos. Faltava no Epitácio, a única casa de materiais artísticos que havia em Fortaleza. Barrica disse que eu

¹³⁶ Texto-depoimento de Bandeira publicado por Walmir Ayala, no *Jornal do Brasil* de 23/09/1969.

pegasse uma lata de leite Ninho fizesse uma série de incisões na tampa com uma faca de ponta, colocasse uma série de gravetos finos de parreira ou qualquer madeira verde, em talos finos; preenchesse os vazios com areia e colocasse numa fogueira. Com isso eu faria um carvão fino, bom para realizar os desenhos. Nunca experimentei para saber se dava certo. Depois escutei muitas histórias de emprego, por Barrica, de materiais inusitados em suas pinturas e da sua enorme capacidade de improvisação no enfrentamento das adversidades. Um exemplo é narrado por Estrigas:

“Barrica, que vivia exclusivamente da arte e para arte, sofria, como bom artista, a ausência do dinheiro, mas continuava firme na sua peleja sem se deixar dominar pelo meio e suas dificuldades. Conta ele que, certa vez, estava com várias peças para queimar e não possuía dinheiro para comprar a lenha necessária. Como a alimentação da família era ajudada com o consumo de manga, que custava pouco, a pilha de caroços dessa fruta estava grande. O Barrica não teve dúvidas, meteu caroço de manga no forno e, com esse combustível, tirou mais uma coleção de cerâmica”. (ESTRIGAS, 1993: 48,49)

Outro exemplo das soluções alternativas, pode ser visto nas páginas dos jornais, no uso da xilogravura suprimindo a deficiência dos serviços de clichê. Basta folhear o jornal *O Povo*, principalmente em seus anos iniciais, onde se encontrará o contínuo recurso à gravuras cortadas na madeira com canivete, compondo anúncios ou ilustrando matérias editoriais. Nessa época, destaque deve ser dado ao artista Raimundo de Paula Moreira, exímio xilógrafo, autor de um retrato de Luiz Carlos Prestes, publicado na capa da edição de 2 de setembro de 1929, que o jornal esclareceu, em seu interior, sobre a autoria da ilustração: “O clichê do general Prestes que vai estampado na primeira página deste jornal é um delicado trabalho em madeira, feito a ponta de canivete pelo hábil conterrâneo sr. Raimundo de Paula Moreira”.

Também na área da gravura, é o exemplo da improvisação de um prelo todo em madeira, que Raimundo Cela teria construído para imprimir as suas gravuras em metal.

O certo é que os pintores de Fortaleza sempre tiveram dificuldade em adquirir materiais de pintura de qualidade, mas sempre souberam contornar seus problemas.

Nos anos trinta podemos ver nos jornais da cidade anúncios como um

da Galeria Elegante, oferecendo “lindos e bem feitos quadros”, molduras e artigos para pintura a preços módicos. Mas analisando as obras de época, pode-se notar, principalmente, a precariedade nos suportes, que, tudo indica, eram de preparação caseira e sem os rigores necessários.

Mesmo nas obras de Raimundo Cella, onde, no geral, se pode perceber o cuidado técnico e o emprego de materiais adequados e de qualidade, temos exemplos como o do painel *Abolição da Escravatura*, atualmente em precária situação de conservação.

Embora Aldemir diga que as freiras do Colégio da Imaculada Conceição ensinaram aos cearenses o uso dos papeis Archer, o que se vê na produção que chegou aos nossos dias é o uso de papeis comuns, não artísticos, cartolinas e, quando de melhor qualidade, as folhas dos cadernos de desenho Rubens, um papel de aparência aproximada do Canson. Se tomarmos por exemplo a produção cearense de desenhos de Bandeira, veremos uma ampla variação no uso dos papeis, inclusive uma grande recorrência ao papel de jornal.

Nas pinturas, geralmente eram empregadas tintas a óleo. E, como suportes, os artistas de Fortaleza, em sua grande maioria, utilizavam as telas, ou seja um tecido preparado para receber tintas, ou em menor quantidade, madeiras e cartões de papelão.

Na utilização de telas, embora se reconhecesse as qualidades do linho, o tecido mais empregado era o algodão pela vantagem do baixo preço, boa qualidade e facilidade de aquisição. “Existiam tecidos de algodão bem encorpados, com a trama bem fechada, meia lona, que eram muito usados pelos artistas” diz Raimundo Garcia¹³⁷. Como esse tecido é por demais elástico e geralmente encolhe na primeira vez que é molhado os pintores mais antigos orientavam no sentido de lavá-lo antes de prepara-lo para receber a imprimação, que é a capa de tinta que serve de fundo para receber e segurar a pintura. Também é função do fundo proteger o tecido da ação dos óleos, destruidores da celulose das fibras do tecido. As imprimações caseiras, geralmente eram feitas a base de gesso cre ou pigmentos brancos opacos, de chumbo ou de zinco, popularmente conhecidos como alvaiade, e óleo de

¹³⁷ Em depoimento ao autor, em 22 de abril de 2004.

sementes de linho, conhecido como óleo de linhaça¹³⁸.

As telas, no normal, eram, e ainda hoje são, estendidas e fixadas por meio de taxas sobre bastidores de madeira, denominados no meio artístico como "chassis". As madeiras que compõe o chassis são chanfradas no lado interno para proporcionar o mínimo contato do tecido com a madeira, impedindo o aparecimento de marcas na tela por ocasião da confecção da pintura. A madeira mais empregada pelos artistas cearenses na confecção dos chassis de suas telas é o pinho. Geralmente o nível de execução artesanal das telas usadas pelos artistas, no período em estudo, deixa a desejar, aparentando um certo descompromisso profissional.

Nas pinturas sobre madeira, o mais comum era o aproveitamento das tampas e fundo das caixas de charutos, normalmente confeccionadas em cedro da melhor qualidade e já totalmente desprovido de umidade. As tampas de caixa de charuto também eram imprimadas com fundos semelhantes aos utilizados para as telas, antes da realização das pinturas. Pinturas sobre madeiras compensadas e cartões de papelão de sapateiro também eram realizadas. Segundo Estrigas, Barrica "aprendeu a fazer tela de tecido e madeira" com Carlos Cavalcante (1993: 22).

Uma interessante descrição do ateliê de uma artista nos anos trinta pode ser encontrada na biografia de Otacílio de Azevedo escrita por João Jacques:

"Otacílio, quando eu morava na Solon Pinheiro e ele no fim da Jaime Benévolo, foi meu professor de pintura a óleo. Minha sala de aula foi sua cozinha, onde tinha o seu cavalete, suas telas por ele mesmo fabricadas, pincéis já quase sem cabelos, tábuas de caixote de uva como paletas, bisnagas de tintas espremidas até o gargalo, restos de alvaiade ao lado de solventes, para a produção, em casa, do branco de titânio. Fabricava, também, em seu 'laboratório', próximo ao fogão de lenha, o preto e o bruno Van Dick, utilizando-se da fumaça de uma lamparina a querosene. E, para não gastar outras cores, misturava o vermelho com o azul, para obter o roxo; o azul com o amarelo, para conseguir o verde em todos os seus tons e subtons. O dito querosene substituía o óleo de linhaça, bastante caro então. (JACQUES, 1992:)."

¹³⁸ O uso do óleo de linhaça na confecção do fundo, não é um procedimento muito adequado para a preservação das pinturas, mas foi prática comum a partir do século XIX, em todo o mundo, por questões comerciais.

Essa descrição permite perceber, apesar de algumas imprecisões¹³⁹, por certo motivadas por falha da memória, como a improvisação, muito provavelmente provocadas pelas dificuldades financeiras, era presente no ateliê de um artista. O certo é que tudo que os artistas podiam fazer em casa faziam.

Segundo Raimundo Garcia, no final dos anos trinta até o tempo da Segunda Guerra, a loja O Epitácio, na esquina da rua Liberato Barroso com a Major Facundo, fornecia excelentes materiais para artistas: telas francesas; pigmentos franceses e holandeses, vendidos em pó ou pão, que é bolo do pigmento já hidratado; guaches; papéis Fabriano e Canson, este vendidos em rolos de 20 e 50 metros, depois por metro; secantes em pó; terebintina e aguarás de muito boa qualidade; óleo de linhaça puro, que vendia no litro ou meio litro. Os pincéis eram os da marca Tigre, os melhores ainda hoje, e Condor. Também se usava tintas nacionais Águia, em tubos de estanho, e, depois, apareceu, por alguns anos apenas, uma tinta com a consistência de massa, em pequenas latas do tamanho das latas de atum, que ele acredita era de nome Vanda.

Os artistas compravam os pigmentos e faziam as suas tintas misturando-os com óleo de linhaça e terebintina. O branco era feito com um alvaiade de melhor qualidade o "alvaiade branco de prata", informa Garcia, que foi introduzido entre os "amantes das artes", a pessoas que gostavam de pintura, por J. Carvalho. "Nessa época nós não nos sentíamos artistas. Artistas eram somente aqueles dos livros franceses e espanhóis que víamos e comprávamos na livraria do Edésio, na rua Pará"¹⁴⁰, explica Garcia.

Do final da década de trinta, aconteceram as incursões iniciais de Chico da Silva nos muros dos casebres da praia Formosa, e os materiais que ele utilizava em suas manifestações era o carvão, o tijolo de diatomita para o branco, pedaços de telha para o vermelho e pigmentos vegetais para os verdes. Essa reduzida paleta foi reformulada, em 1943, por Jean Pierre

¹³⁹ O alvaiade misturado a aglutinantes, como o óleo de linhaça, e não a dissolventes, produz o branco de chumbo e não o de titânio. O preto pode ser fabricado a partir da fuligem produzida pela combustão de gases naturais do petróleo, todavia o próprio carvão vegetal é o pigmento negro de uso mais antigo, obtido através da calcinação de várias madeiras e de excelente qualidade. E o querosene, geralmente é utilizado com solvente em substituição a essência de terebintina, hoje ainda muito cara, como diluente dos óleos.

¹⁴⁰ Depoimento ao autor em 22 de abril de 2004.

Chabloz que forneceu ao artista “folhas de bristol, nanquim, tinta guache, tinta pastel, lápis, penas e pincéis”, permitindo que o “pintor da praia” desenvolvesse seus pássaros, peixes e outros animais monstruosos em um colorido de harmonia peculiar que fez Chabloz classifica-los como “poemas coloridos” (1993:153).

Depois da guerra, os bons materiais foram ficando mais raros, a própria loja *O Epitácio* trocou de lugar e diminuiu de tamanho, conta Garcia.

Por todo o período o óleo foi o material mais empregado e a pintura o meio de expressão mais valorizado. O desenho era visto mais como estágio, um passo no processo que culminaria no óleo sobre tela. Desenhistas que se destacaram por realizar obras autônomas, algo mais que esboços e croquis ou apenas formas de documentação, foram poucos: Aldemir Martins, João Maria Siqueira, J. Figueiredo.

Os gravadores também eram poucos. No início somente o nome de Raimundo Cela, um dos precursores desta arte no Brasil. Depois, entre os artistas dos núcleos operários, nenhum gravador. Entre os Scapianos Aldemir, Bandeira e Barboza Leite, entre os fundadores do movimento, e Zenon Barreto e Sérvulo Esmeraldo, na segunda fase dos scapianos, fizeram xilogravuras.

2.6 - OS CANAIS DE COMERCIALIZAÇÃO

Segundo Sérvulo Esmeraldo, quando ele chegou em Fortaleza, na segunda metade dos anos quarenta, alguns artistas conseguiam sobreviver de arte, mas a maioria dos artistas que viviam bem, eram os que tinham uma profissão a parte:

“O Hermógenes, por exemplo, ganhava muito dinheiro com o negócio, quer dizer, vivia confortavelmente com o laboratório fotográfico. O Zenon era funcionário dos Correios e Telegráficos. O meu caso é um caso a parte. O caso do Goeble, é um caso a parte. A gente era o que se chama, menino de família, num tinha esse problema, nem tinha ainda idade porque ninguém trabalhava cedo naquela época, sobretudo se você era numa certa condição social”¹⁴¹.

¹⁴¹ Entrevista ao autor, em depósito no MIS.

Esmeraldo explica que como os artistas “eram de uma extração social onde o nível de vida era muito baixo, então, vivendo como artista eles viviam muito melhor do que viveram como outra coisa”. Diz ainda que havia um certo reconhecimento social das pessoas que se dedicavam aos fazeres artísticos, inclusive um respeito muito grande, mesmo por um artista “que era uma pessoa extremamente, vamos dizer pobre de dinheiro”¹⁴².

Esmeraldo diz que os artistas expunham e vendiam. Exemplifica com Haroldo Juaçaba, “que é uma pessoa muito sensível, que eu acho uma pessoa muito importante nas artes locais, porque ele sempre apoiou (os artistas); era uma pessoa que podia comprar, um jovem médico que, naquela época, ganhava bem; era uma pessoa que sistematicamente comprava nas exposições”¹⁴³; com Raimundo Viana da Cunha, com Antônio Soares, “que era um pessoa muito interessante, um pintor muito curioso”¹⁴⁴. Na sua opinião os compradores eram membros das “classes liberais que ganhavam mais dinheiro, uma série de advogados também que comprava, havia um leilão todo fim de ano, todo semestre, uma coisa assim”¹⁴⁵.

Ressalva ainda Esmeraldo que, “provavelmente, se vendia proporcionalmente mais do que se vende hoje em Fortaleza”¹⁴⁶.

Se tomarmos alguns exemplos pontuais podemos até concordar com Esmeraldo e negar a tradição que afirma a dificuldade de auto-sustentação dos artistas através do seu trabalho, principalmente se compreendermos e aceitarmos a sua afirmação de que “vivendo como artista eles viviam muito melhor do que viveriam como outra coisa”. Façamos um percurso por algumas exposições de repercussão na imprensa de Fortaleza.

A primeira exposição a obter, no período em estudo, grande repercussão na cidade foi, em abril de 1930, a mostra individual de Maria Laura Mendes, no Cine Moderno, reunindo vinte e seis quadros, entre eles *Lagoa do Poço*, *Carnaubal*, *Arraial Moura Brasil* e *Morro de Croata*. A denominação das obras faz perceber que as paisagens dos arredores da cidade já eram assunto

¹⁴² Idem

¹⁴³ Idem

¹⁴⁴ Idem

¹⁴⁵ Idem

¹⁴⁶ Idem

para a artista, antes de qualquer influência do Núcleo Bernardelli. Vista por “mais de um milheiro de visitantes”, segundo o jornal *O Povo*, a mostra foi também um sucesso comercial. Foram vendidas todas as obras expostas.

No ano seguinte, 1931, houve a exposição de cinquenta e cinco obras de Vicente Leite, em junho, no Club Iracema. Eram paisagens, cenas de praias, grupos de flagelados e uma alegoria à Revolução no Nordeste¹⁴⁷, tendo como figura central Juarez Távora. “Em suas telas sugestivas, transparece toda a grandeza e pujança da natureza, talvez uma das mais belas do Universo, que é a do Ceará, sua terra natal”, diz Berenice Moraes, nas páginas de *O Povo*¹⁴⁸.

Apesar do articulista que, no mesmo jornal, assina apenas “C”, dizer que “o ilustre pintor cearense não conseguirá, talvez, resultado que compense os sacrifícios feitos para abrir, em Fortaleza, a sua quinta exposição, embora tenhamos público capaz de compreender e aceitar as boas e verdadeira manifestações da arte”¹⁴⁹, Vicente Leite encaminhou 342 mil reis, provenientes da venda de dois quadros, para a Irmã Superiora do Leprosário de Canafístula¹⁵⁰.

Em agosto de 1934, houve uma mostra de Mário Mendez composta de 28 pinturas e 52 caricaturas, no Cine Moderno. Não obtivemos informações sobre a resposta comercial da exposição, mas em comentário de Carlos Cavalcanti¹⁵¹, publicado no jornal *O Povo*, o crítico terminando o seu texto dizia: Mendez tem, de certo, as suas razões de ser triste. O talento, neste mundo, é, quase sempre, uma condenação”¹⁵².

No ano seguinte, 1935, Barrica, faz a sua primeira viagem para fora do Ceará. Foi a Recife, no navio Rodrigues Alves, “com passagem conseguida por seu compadre Humberto Moura”. Fez uma exposição no Gabinete Português de Leitura, com patrocínio da prefeitura de lá e “vendeu bem” (ESTRIGAS, 1993: 24). Pode-se concluir que vendeu muito bem, porque, no mesmo ano,

¹⁴⁷ *O Povo* de 27 de maio de 1931.

¹⁴⁸ *O Povo* de 19 de junho de 1931.

¹⁴⁹ In *O Povo* de 15 de junho de 1931.

¹⁵⁰ In *O Povo* de 23 de junho de 1931.

¹⁵¹ Pintor, crítico e historiador de arte **Carlos Cavalcanti** foi o responsável pela introdução de Barrica no universo da pintura. Residindo no Rio de Janeiro, exerceu por muitos anos a crítica de artes plásticas no *Diário da Noite*. Publicou *Ensaios Sobre Arte*(1955), *Os Mistérios da Pintura Moderna*(1963), *Como Entender a Pintura Moderna*(1963), *História das Artes*(1963), *Arte e Sociedade*(1966), *Conheça os Estilos de Pintura* e o *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*, vol. I e II, para o Ministério da Educação e Cultura.

¹⁵² In *O Povo* de 17 de outubro de 1934.

voltou à capital pernambucana, desta feita no navio cargueiro Buri, com passagem conseguida pelo comandante da Marinha, “que lhe comprava quadros”, para realizar outra mostra, agora no Salão dos Hoteleiros. E, novamente, vendeu bem (ESTRIGAS, 1993: 24).

Chabloz conta no *Revelação do Ceará* as suas experiências de realização de uma exposição em Fortaleza, em dezembro de 1943. Eram 45 obras, 21 óleos e 24 desenhos, expostos em uma loja alugada, no número 645 da rua Major Facundo, no centro da cidade. Com alguns móveis e tapetes emprestados por um comerciante, o espaço recebeu, na abertura, centenas de visitantes. Segundo o artista “toda a elite da cidade” compareceu. Sobre o resultado comercial o próprio artista conta:

“socialmente falando, essa exposição foi um grande sucesso, mas, do ponto de vista comercial sem ser um fracasso, ela só respondeu, parcialmente, à minha expectativa. Bastante ingênuo, eu esperava vender o suficiente para cobrir as despesas feitas para a execução dos quadros, o emolduramento e a exposição: o que teria sido perfeitamente normal... Mas, como quase sempre acontece, o caminho é longo entre a taça e os lábios”(CHABLOZ, 1993: 135)

Durante a exposição foram vendidas três obras, uma quarta já havia sido adquirida antes do vernissage, e apareceram duas encomendas de retratos. Terminada a mostra Chabloz realizou mais seis vendas, “o que contribuiu para melhorar o balanço total desse empreendimento aventureiro”, diz Chabloz.

Na tentativa de obter fundos para a realização de uma mostra coletiva, após o encerramento de sua individual, Chabloz tenta promover um leilão de uma de suas obras mas, “apenas alguns raros curiosos aventuraram-se a visitar a galeria, na manhã do leilão”. De qualquer modo em 22 de janeiro de 1944 o III Salão Cearense de Pinturas foi aberto com um significativo sucesso – várias obras dos expositores foram adquiridas.

Não se sabe se por dificuldade econômica ou porque, talvez, já tivesse pensando em transferir-se, Raimundo Cella resolveu fazer uma mostra individual, com patrocínio da *Revista Contemporânea* e organizada por Osmundo Pontes. A mostra teve um nome pomposo que não combinava com o caráter do artista: “Primeira Grande Exposição de Pinturas de Raimundo

Cela”, na Casa de Juvenal Galeno. A exposição compõe-se de 34 telas. A inauguração, dia 14 de julho, contou com a presença do Interventor Federal, Menezes Pimentel; do comandante da 10ª Região Militar, Gal. Castelo Branco; intelectuais, professores, estudantes e povo. Entre as obras expostas estavam: *Cabeça de Vaqueiro*, *Rolando para a Pesca*, *Ao Vencer a Onda*, *Tipo de Jangadeiro*, *Tragédia no Mar*, *Início da Onda*, *Prepara-se para o Mar*, *Cesteiro*, *Fitando o Mar*, *Rendeira*, *Praieiro em Repouso*, *Alvarenga*, *Palhoças na Ladeira*, *Palhoças I*, *Palhoças II*, *Volta do Mar* e *Paisagem Serrana*.

A mostra durou 10 dias e foi vista por 1700 pessoas, um sucesso de público para a época. Os quadros custavam entre 500 mil reis e 2 contos. Não foi feita nenhuma venda.

Observando os exemplos aqui apresentados e retomando a idéia de Esmeraldo de que os artistas mais humildes economicamente não tinham alternativa profissional, melhor que nas artes plásticas, realmente poderíamos negar a tradição que afirma a dificuldade na vida dos artistas, mas estaríamos desconsiderando alguns fatores capitais. O primeiro é que casos isolados de sucesso de vendas obtidos por um artista ou mesmo um pequeno grupo de artistas, de modo algum, podem ser generalizados; segundo, nenhum dos exemplos levantados fornece condições reais de avaliação efetiva. Um exemplo é a exposição de Chabloz, onde a venda de doze obras poderia permitir uma leitura positiva, mas esse resultado apenas cobriu os custos de realização do evento. E terceiro, se muitos dos exemplos colhidos, mesmo exposições de grande repercussão social, com cobertura jornalística não obtiveram a esperada resposta financeira, imagine-se as pequenas exposições de artistas não tão aquinhoados de prestígio e capital social?

Pode-se concluir que a comercialização existia, que havia um comércio de obras de arte, mas o colecionador não era o que hoje entendemos por colecionador. Eram pessoas que adquiriam o faziam, mais ou menos, como um apoio a atividade desenvolvida pelo artista.

Estas questões de comércio de arte me faz vir a mente o meu último encontro com Aldemir Martins, no segundo semestre de 2003. Fui visitá-lo, às nove e meia da manhã, na casa da viúva do seu grande amigo Sérvulo Barroso, onde sempre se hospeda quando está em Fortaleza. Estava atrasado. Não era na verdade atrasado, era o tempo que era curto. Tinha menos de uma

hora para conversar com ele. Aldemir já estava me esperando na sala. Falei que era somente uma pergunta. Ele riu observando o desenrolar da relação de perguntas que estavam impressas em uma lauda e meia de Word. Observei que todas aqueles perguntas podiam se resumir numa só: "o que realmente foi importante para a sua formação artística?"

A resposta me surpreendeu. Aldemir disse que o dinheiro foi o verdadeiro motivador do seu envolvimento com a arte. Complementando a resposta ele recontou a história que desenha desde os nove ou dez anos quando rabiscou uma porca em cópula com um porco e a professora de sua escola, na Guaiúba, o expulsou de sala de aula como menino imoral. Depois desenhou no chão das calçadas com pedaços de telha o seu próprio pé. Aí ele percebeu que sabia desenhar um pé; e desenhou muitos outros pés com cacos de telha, tijolos brancos de diatomita e carvão. E mostrava a todo mundo seus desenhos. No exército, aos dezoito anos, descobriu que trabalhando no serviço de desenho do quartel conseguia fugir do serviço pesado. Ainda fardado se juntou a um grupo de jovens artistas que acreditavam ser possível trabalhar fazendo arte. Que ele jamais se via exercendo funções como a de seu pai funcionário público. Sabia que não teria futuro trabalhando para ninguém, nem para o governo. Mas havia a necessidade de exercer uma profissão, de ganhar dinheiro. E iniciou-se no ofício de ensinar as pessoas a comprarem seus desenhos: "ensinei muita gente a comprar quadros, a gostar de arte, a ver importância num desenho e ser capaz de pagar para possuir uma obra minha".

Foi por querer uma vida digna, longe de obedecer ordens e bater ponto, e por saber que essa liberdade, inexoravelmente passava por ter algum dinheiro, que Aldemir Martins resolveu transformar as suas habilidades de atento observador das coisas e desenhista em um meio de vida.

Quando Aldemir resolveu descer para o sul o pai ficou reticente. Baratta precisou ir conversar com Miguel, pai de Aldemir, para fazê-lo ver a importância dessa viagem. Aldemir diz que o seu pai perguntou: "Desenho dá para viver? E lhe deu um dinheiro que daria para sobreviver por uns três meses". Nunca mais seu pai teve que lhe dar dinheiro.

Terminada a guerra, muitos de nossos artistas deslocaram-se para outros centros. Raimundo Cela, Chabloz, Aldemir Martins, Antônio Bandeira, Inimá de Paula, Raimundo Feitosa, Carmélio Cruz, Raimundo Garcia, Barboza

Leite, Jonas Mesquita, Barrica, paulatinamente foram migrando. No início dos anos cinquenta, os artistas que se iniciaram, estudando na SCAP, começam a se firmar e logo também colocam em seus planos o deslocamento: Flávio Phebo, Goebel Weyne e Sérvulo Esmeraldo.

E não se pode criticar os artistas por buscarem melhores condições de trabalho. A Arte é uma atividade sistêmica que exige uma série de equipamentos que Fortaleza não dispunha e ainda não dispõe. Não havia galerias, museus, críticos, veículos de divulgação, era apenas um punhado de artistas desamparados das políticas públicas, procurando encontrar mecanismos de se ajudarem mutuamente, de realizarem e mostrar os trabalhos que realizavam em espaços improvisados e sem uma estrutura mínima.

2.7 – A POLÍTICA E AS RELAÇÕES COM O PODER

O envolvimento dos artistas atuantes em Fortaleza com a política, no período analisado, não é muito explícito. É comum se falar na cordialidade mantida, no convívio social entre artistas das mais diversas correntes. Talvez essa cordialidade possa ser compreendida pela enorme capacidade de mobilidade social de que são portadores as pessoas que trabalham com arte e da aceitação do comportamento exótico e idiossincrasias que são permitidas aos artistas. Ou, como disse Sérvulo Esmeraldo, ao reconhecimento social respeitoso até mesmo para o artista “pobre de dinheiro”¹⁵³.

Essa situação permitiu ao artista o contato e convívio com pessoas pertencentes as categorias sociais economicamente mais elevadas, políticos e autoridades ocupantes dos mais elevados cargos da estrutura do poder governamental. Essa mobilidade, por vezes, pode provoca leituras equivocadas.

Na visão de Quirino Campofiorito, crítico, historiador da arte e também professor da Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro, na década de quarenta, Cela era um “nacionalista ferrenho”, e explica:

¹⁵³ Em depoimento ao autor, em depósito no MIS, já citado.

“Todos aqueles moços aos quais eu me juntava e com os quais convivía, éramos um pouco esquerdistas, e infelizmente, pelo seu nacionalismo muito exaltado, Raimundo Cela acreditava que esquerdistas eram antinacionalistas. Ela lamentava: “vocês se perderam, ficaram inimigos do Brasil, isso em que acreditam é inimigo do Brasil”. Sendo naquele tempo um homem inteiramente de direita, ele parecia não perceber que deste modo defendia a Alemanha nazista! Comunistas ou direitistas, cada qual com seus ideais sociais, creio todos nós caíamos em equívoco, desejando o melhor para o Brasil mas não percebendo que essas ideologias estrangeiras realmente não eram muito convenientes para as circunstâncias de nosso país bem mais novo” (1994).

Esse depoimento de Quirino Campofiorito me provoca um sentimento de dúvida. Campofiorito somente teve contato pessoal com o artista cearense após 1945, antes conhecia-o apenas “através dos livros de história da arte brasileira”(1994). Realmente Cela somente retornou ao Rio de Janeiro após o término da Segunda Guerra, quando a Alemanha nazista já estava destruída. Mesmo sendo “inteiramente de direita”, como diz Campofiorito, Cela, pelo menos nesse momento, por certo não defendia a Alemanha nazista, o que seria anacrônico. Apesar de conservador, Cela, mesmo sendo amigo de Gustavo Barroso, que foi acusado de pró-germânico, e de Arquimedes Memória, que segundo o próprio Campofiorito, foi expulso do partido integralista por radicalismo, jamais teve qualquer envolvimento que se saiba, por mínimo que seja, com a Alemanha nazista. Se tivesse algum envolvimento com o nazismo, por certo, Cela não teria apoiado a exposição “Pintura de Guerra”, realizada em Fortaleza contra o nazi-facismo, em 1944.

Será que a arte sempre está irmanada com a política? De certo modo sim. Faz parte do fazer artístico a percepção e o envolvimento com a realidade, por esse motivo, mesmo de modo não explícito o artistas sempre está margeando o campo da política, mesmo que a sua atuação não seja partidária. Mas não ocorre apenas entre os modernistas; mesmo entre os mais antigos também era assim. Não podemos deixar de entender que José Irineu de Souza ao pintar o quadro *Fortaleza Liberta*, estava expressando a sua opinião sobre a significação do fato. E que, ao registrar a multidão de personalidades com trajes rituais, o pintor não esteja privilegiando uma categoria social ou mesmo algumas pessoas dessa própria categoria. Será que Raimundo Cela ao pintar

vaqueiros, rendeiras e pescadores também não estava trabalhando a serviço de uma idéia que no fundo é uma posição política? Será que os pintores operários ao escolherem as paisagens suburbanas eram desprovidos de intenção?

Jáder de Carvalho, em texto publicado no *O Povo*, em 1944, dizia que “cada classe faz a arte dentro de seus temas, que são os temas da sua vida”. Assim, ela poderia ser instrumento “ou de afirmação de domínio ou de revolta contra a opressão”.

Busquemos outros referenciais que nos permitam, mesmo de longe, captar indícios que possibilitem um entendimento da posição política de alguns artistas do período estudado.

OS JOGOS DE PODER

Uma manifestação de certo modo explícita, foi a mostra Pintura de Guerra, primeira exposição realizada pela SCAP, em 1944. Dela participaram Afonso Bruno, Aldemir, Bandeira, Baratta, Barboza Leite, Delfino Silva, Inimá de Paula, Jean Pierre Chabloz, Maria Laura Mendes e Raimundo Kampos.

Vejamos trecho de texto do major Jehovah Motta, da Liga de Defesa Nacional, sobre o III Salão de Pinturas¹⁵⁴, publicado em *O Povo*:

“São anti-fascistas estes rapazes, numa compreensão muito certa de que a Liberdade é o clima indispensável para a realização sadia e plena do fenômeno artístico.

Sabem eles que o artista precisa colocar-se ante a natureza em estado de liberdade plena, para poder representá-la conforme a sua visão e o seu temperamento, (ilegível) liberdade permitirá, através da busca incessante, a renovação técnica que o processo acoreção e exige.

Sabem eles que o artista precisa da liberdade para enfrentar todos os assuntos, desde que não é possível vedar ao tratamento artístico tais e tais aspectos da vida, quer sobre pretexto passadista de não serem pictóricos quer sob o pretexto reacionário de serem perniciosos à defesa do status-quo social ou político.

Querem, como bons artistas, que se lhes deixe pintar as suas árvores conforme eles as virem, e não conforme os clichês do pretenso

¹⁵⁴ Do III Salão participam quatorze artistas: Angélica, Mário Baratta, Bandeira, Barboza Leite, Barrica, Aldemir Martins, Siqueira, Raimundo Campos, Hermogenes, Delfino, Raimundo Feitosa, Raimundo Cela, Francisco da Silva e Jean Pierre Chabloz, organizador da exposição.

senso comum. Querem eles que os seus pincéis possam pintar a mocinha feia e magricela que mora nas areias, e possam, num colorido forte, comover-nos ora ante a criança de pernas esganiçadas e barrica imensa, ora ante o espetáculo das multidões carregando suas bandeiras, combatendo suas lutas, vivendo, numa explosão, os seus ideais.

Eles tomaram nota do que o nazismo fez com os artistas alemães, e se recordam que no Brasil espíritos envenenados de fascismo já pediram a prisão de Portinari (...).¹⁵⁵

No dia seguinte a publicação do artigo do major Jehovah, o poeta Jáder de Carvalho publicou artigo intitulado *Arte e Classe*, de onde reproduzimos mais algumas partes:

“Para mim, a arte puramente individual é uma arte que foge ao próprio destino do homem sobre a terra. Faltando-lhe o conteúdo de classe, num mundo em que tudo se explica pela luta de classe, a arte se converteria num refúgio para aqueles que temessem a luta. (. . .)

Na arte pura, as aspirações, os interesses, as reivindicações, são de natureza individual e refletem, egoisticamente, estados de alma que não falam à coletividade e muito menos à classe a que pertence o artista. Na arte de classe, são as vozes desta que dão vida à poesia, à pintura, à música. Assim, quem interpretar realisticamente uma arte nacional ha de encontrar, dentro dela, aspirações, sentimentos e interesses em conflito, porque, na verdade, ha também duas classes em luta. (. . .)

Num mundo de pobres e ricos, de opressores e oprimidos, a arte não pode fugir aos determinismos que põem os homens em choque, na luta pelo enriquecimento ou pelo pão. A classe que trabalha e sofre não pode ter os mesmos interesses, os mesmos sentimentos e as mesmas aspirações da classe que não sua para viver. A arte burguesa, que já possuiu conteúdo revolucionário, essa entrou em e já se fana em expressões de puro e estéril individualismo, sinal ou estigma da decadência de toda classe em perigo. Enquanto isso, a arte proletária tende a definir-se, para ocupar, como de direito, o seu lugar na história social do homem”.¹⁵⁶

Vale também registrar o texto assinado pelos artistas no catálogo da mostra *Pintura de Guerra*:

“É nossa quinta exposição. Continuamos com o mesmo programa com que iniciamos as nossas atividades – programa símbolo de laconismo: liberdade e trabalho. Nada de influências pessoais. Só o meio pode e deve influenciar o artista. Ele deve ser a expressão emotiva do seu povo. A arte não pode ser torre de marfim onde os rumores da vida não cheguem. O artista não pode ser monge enclausurado na cela de seu ateliê. Ele deve viver, sentir o

¹⁵⁵ MOTTA, Jehovah. Publicado no jornal *O Povo* de 07 de fevereiro de 1944.

¹⁵⁶ CARVALHO, Jader de. *Arte e Classe*, publicado em *O Povo* no dia 08 de fevereiro de 1944.

sol quente dos campos, discutir problemas políticos com operários, sentir os dramas do povo e levar para a tela mensagens para o mundo de amanhã.

O artista difere do filósofo em seguir este pelas regras duras da lógica, conseguida no estudo profundo dos gabinetes, e o artista vive a vida intensamente com toda a sua sensibilidade e conhecer por intuição. A arte é a forma por excelência da intuição. Sem ouvir um tiro de canhão, sentimos, pelos problemas que trouxe e pelas magníficas soluções que trará para o mundo de amanhã, toda a intensidade da guerra.

Sentimos que precisamos vencer esta guerra para que possamos continuar trabalhando, para que os nossos filhos tenham um mundo melhor. Que cada trabalho nosso seja uma mensagem de liberdade, uma mensagem de guerra ao nazi-nipo-facismo.¹⁵⁷

Pela dimensão da proposta, apoio da Liga de Defesa Nacional e edição do catálogo por conta do Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado, pode-se até concordar com a tese de que, na época, havia um projeto para arte nacional. Mas de quem seria esse projeto, quais os grupos que teriam interesse nesse projeto? Porque um Governo de características conservadoras promove uma exposição de trabalhos de jovens artistas com pretensões modernas? Talvez a resposta esteja nas dubiedades que fala Barbalho(1998:19), como do Estado Brasileiro promover pensamentos modernos e, ao mesmo tempo, outros marcados pelo conservadorismo, assim como outras que aconteceram no Brasil getulista, já citadas anteriormente, no item "A intervenção do Estado na Cultura", no primeiro capítulo.



Afonso Bruno; Pela Pátria, Marche!, 1945.

¹⁵⁷ Catálogo da mostra Pintura de Guerra, sem numeração de página.

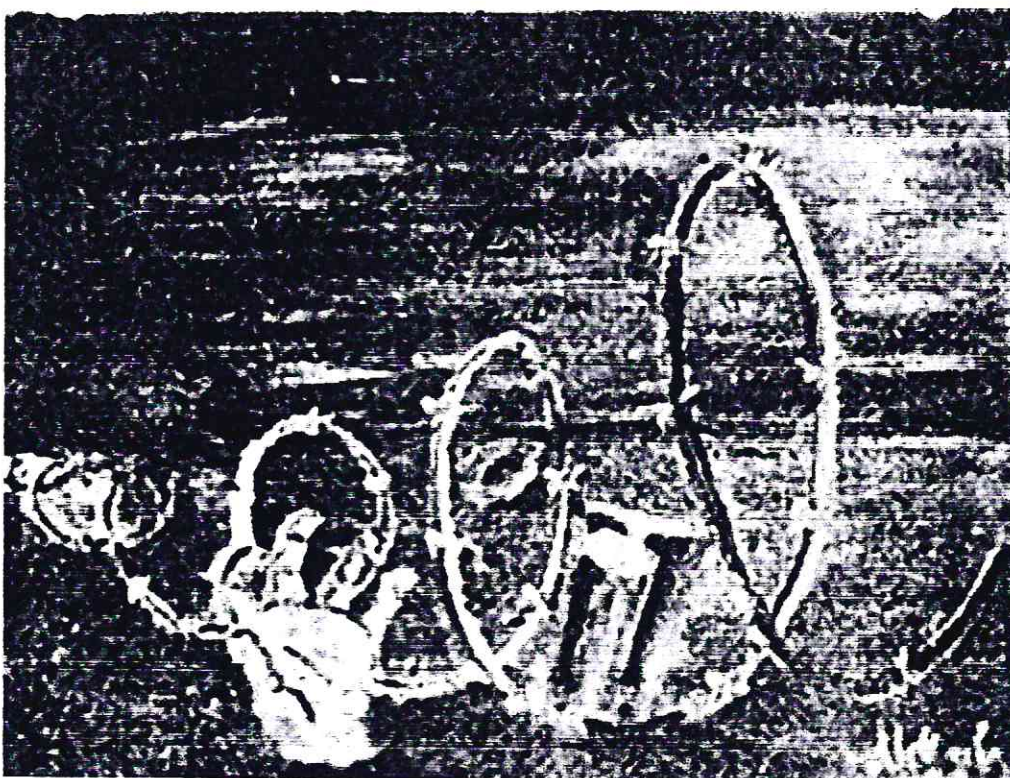
A produção mostrada nessa exposição mantinha semelhança técnica com o que se fazia nos núcleos operários. A temática era outra. O estilo da maioria era um pouco mais afinado com o expressionismo. Os trabalhos *Pela Pátria Marche!*, de Afonso Bruno e *Grande General*, de Maria Laura são tecnicamente satisfatórios em termos de fatura, ilustrativos, mas sem atingir a grandiosidade que se via na arte realista do gênero que hoje denominamos de “realismo socialista”. Bruno pintou um jovem de fuzil nas mãos sendo conduzido por uma figura etérea sob uma bandeira nacional desfraldada e Maria Laura uma criança com chapéu de jornal tocando tambor, ao fundo, no horizonte um navio, em chamas, afunda. Pode-se argumentar que na época o realismo era uma tendência mundial, russos, espanhóis, italianos e estadunidenses produziam algo semelhante.



Maria Laura: Grande General, 1945.

As paisagens, que compunham grande parte da mostra, no geral, eram cenas urbanas de periferia, casas humildes, arraiais, favelas; os retratos eram de operários, gente do povo ou dos próprios artistas, em sua grande maioria trabalhadores.

Foi um momento de efervescência, de dúvida e debate sobre a posição do artista na sociedade. Trabalhava-se em ateliês coletivos, excursões eram realizadas para pintura em grupo. Nessa época, as pinturas de Baratta tinham alguma conotação social. É o que se pode deduzir do comentário publicado no jornal O Povo, em 15/05/46, sobre os trabalhos de Baratta no segundo Salão de Abril, onde afirma: "São quadros verdadeiramente sociais, pelos quais se verifica que Baratta viveu todas as atividades políticas de nossos dias".



Aldemir Martins: Terra de Ninguém, 1945.

Na opinião de Aldemir Martins, na época, não havia uma perfeita consciência do que seria socialismo, comunismo e fascismo. "Somente o pessoal do Partido Comunista falava destas coisas", disse Aldemir Martins em entrevista ao autor. O Governo não tinha interesse em aclarar as questões políticas por causa de sua posição também meio dúbia, entre o liberalismo e o

fascismo. A própria visão da guerra era meio romântica. Uma comprovação dessa inconsciência foi a expulsão de Sérvulo Esmeraldo do Colégio Diocesano, no Crato, logo depois da guerra. Ele mesmo conta:

“Fui expulso como comunista, eu era um menino, devia ter uns quatorze anos, ai eu vou dizer o nome das pessoas, porque é muito importante, é história, tinha um professor que era chamado padre Raimundo Gomes que era um historiador, e tem o diretor do ginásio que era o padre Francisco Montenegro, esses dois montaram um esquema pra me expulsar do colégio como comunista, porque eu lia livros de Jorge Amado, simplesmente(...)”¹⁵⁸

Pode-se notar também que havia um certo apoio de governo, por vezes estadual, por vezes municipal, para as manifestações culturais. Nem que fosse apenas com a presença de autoridades nas solenidades de aberturas de exposições. O segundo Salão de Abril, em 1946, por exemplo, foi patrocinado pela Interventoria do Estado, Prefeitura Municipal e Livraria Aquitas, através dos prêmios; em 1947, os prêmios foram ofertados pelo Governo do Estado, Rotary Clube de Fortaleza e Federação das Associações de Comércio e Indústria do Ceará, e a Prefeitura Municipal auxiliou com o dinheiro necessário para a instalação do Salão (BARBOZA, 1949: 19). Na solenidade de abertura da mostra estiveram presentes representante do Governo do Estado, o presidente do Tribunal de Justiça, representante do comando da Região Militar e o Prefeito interino da cidade. A edição de 1948 foi aberta com a presença do Governador, Dr. Faustino de Albuquerque.

Todavia, há de se notar que, apesar dessa aparente proximidade entre os artistas plásticos e os poderes governamentais, não percebemos a clara existência do que se chama de “sinecuras”, da ocupação de empregos públicos sem a contrapartida do trabalho, pelos artistas.

Nos anos cinqüenta, com a guerra fria, parece haver um deslocamento na posição dos artistas no sentido do descompromisso político. É o que podemos deduzir da opinião de J. Figueiredo, em 1954:

“A arte será sempre e sempre ARTE. Essa história de arte socialista, “engagement” dirigismo e queijandos, não passa de invencionice de críticos por demais intelectuais e cerebrinos. A arte

¹⁵⁸ Depoimento de Sérvulo Esmeraldo ao Museu da Imagem e do Som, em 1982.

não pode ser transformada em simples instrumento de propaganda e difusão de idéias. Através de todos os tempos, tem ela fixado os quadros da vida humana, tem representado as suas aspirações, suas angustias e suas limitações. Mas, daí a ser empunhada como um florete em choque de interesses políticos, vai grande diferença.”¹⁵⁹

Embora concorde com Figueiredo que não se deve transformar a arte “em simples instrumento de difusão de idéias”, essa proposta, na verdade, explicita a existência de uma idéia de afastar os artistas das questões políticas. Nesse sentido, pode-se perceber que os artistas reunidos em grupo organizados, não seria algo interessante porque estariam mais suscetíveis às “invencionices” de intelectuais.

O FIM DA SCAP

No final da década, em virtude da necessária intensificação das atividades, da alta do custo de vida, não acompanhado de um respectivo aumento de receita da instituição, tornou-se difícil a manutenção da SCAP e do próprio movimento artístico organizado. A própria ampliação do movimento artístico provocava dispersão nas aspirações e interesses, assim como posições contraditórias diante dos rumos do movimento. E, como ensina Pierre Bourdieu, alguns grupos, quando têm acesso ao reconhecimento e os “lucros simbólicos” vão apenas para um número restrito de participante, esses grupos tendem a entrar em crise. Como veremos mais adiante, essa concentração ocorreu nas premiações do Salão de Abril, ou melhor, no reconhecimento de alguns artistas. Também adverte Bourdieu sobre as diferenças sociais e escolares, notórias na SCAP que reunia operários e universitários, como provocadoras de participação desigual nos lucros do capital simbólico e conseqüentemente geradoras de crises (BOURDIEU, 1992: 301).

Estrigas comenta o fim da SCAP:

“Estávamos numa situação criada pelo imperativo histórico-social para cuja recuperação o momento se mostrava impotente. Como fator objetivo, concretizando a derrocada, encontrava-se o desequilíbrio entre as despesas aumentadas, com elevação de aluguel do prédio-sede, da energia elétrica, do material de consumo,

¹⁵⁹ Entrevista com J. Figueirêdo no Jornal do Dia, S. Luis, domingo, 7 de novembro de 1954.

do zelador, etc., e a fonte de sustentação da SCAP, as subvenções e as contribuições dos sócios bastante reduzidos pela crise. Esse desequilíbrio tornou insustentável o funcionamento ou a simples manutenção da entidade”.

(...).

“Contribuindo para o desinteresse por parte dos artistas, no re-erguimento da SCAP, estava a notícia da criação de um museu da Universidade, o qual, supunham eles, viria, também, ser um local onde se fizessem reuniões e fosse dado ambiente próprio para os pintores em seu trabalho e vida artística, resolvendo, com vantagens muito maiores, as necessidades para as quais poderia servir a SCAP. Assim supondo, ficaram os artistas esperando e deixaram as coisas como estavam (...)

Quando, depois de alguns anos, veio o Museu de Arte da Universidade, sua orientação e suas instalações não coincidiram com o que dele esperavam os artistas locais. Aí então o que ainda pudesse haver de interesse na SCAP era débil e pouco o entusiasmo, sendo muita a descrença de um sucesso na reconstrução da mesma. E os artistas prosseguiram vivendo individualmente, com pouco contato entre si, sem as mostras coletivas. E o tempo passou”. (ESTRIGAS, 1984: 66).

O que talvez Estrigas não tenha percebido é que, por contraditório que pareça, a estrutura da SCAP era romântica e, de certo modo, acadêmica, e que os tempos modernos não eram favoráveis a sua existência. Ela foi levada a falência pela indiferença de uma sociedade em forte processo de alienação cultural e pela incapacidade da classe artística de entender a importância de se assegurar esse espaço de luta e representação. Acreditamos que a própria ideologia propugnada pela sociedade, carregada de fortes doses de romantismo, provocou o seu paulatino afastamento da nova realidade social e cultural que se apresentava, também foi um dos fatores que levaram a SCAP à morte.

3. TERCEIRO CAPÍTULO:

A ADAGA: A ILUSÃO DO MODERNISMO

“O poeta declamou o poema. Era uma única linha.
Sem se animarem a pronunciá-la em voz alta,
o poeta e o seu Rei a saborearam como se fosse
uma prece secreta ou uma blasfêmia”.

Jorge Luis Borges

Aqui, fugindo do pesquisador que gosta do acabado, do pintor que faz desaparecer os vestígios das pinceladas espero mostrar algumas das questões que me vieram a mente na busca por entender as manifestações artísticas ocorridas em Fortaleza entre 1928 e 1958. São tomadas de consciência:

A – Havia um processo de formação artística.

Os resultados da pesquisa nos levam para uma compreensão diferente do que imaginávamos sobre a formação dos artistas de Fortaleza. No tempo dos núcleos operários, quase dois terços destes artistas freqüentaram aulas em algum tempo de suas vidas, podendo-se concluir que o autodidatismo não era tão generalizado como se imagina. Mas, do mesmo modo, o ensino não era tão aprofundado como se necessitava. Essa situação, pode-se refletir, não era favorável ao desenvolvimento de possibilidades apropriadas para a construção de um conhecimento artístico prático e teórico consistente nas artes plásticas e para uma produção de significados que, efetivamente, realizassem avanços ou mudanças de rumos na produção artística de Fortaleza.

Sabe-se que entre os artistas do CCBA havia um estilo dominante de inspiração pós impressionista e uma predileção pela paisagem como assunto. Tudo indica que as cópias não eram recomendáveis, mesmo como exercício. E que o artista orientador era mais um guia ou auxiliar nas horas de dificuldades que mesmo um professor detentor da sabedoria. Quase todos freqüentavam as

reuniões onde se trocava experiências e faziam excursões com o objetivo de realizarem desenhos e pinturas de observação direta. De certo modo, todos eram professores e alunos; exercitavam a crítica humilde, até certo ponto descompromissada, mas honesta, cujo objetivo era o encorajamento de se buscar um desenvolvimento mais acentuado, nunca o desestímulo. Nesse período também vemos um acentuado peso, entre os artistas, dos que realizavam trabalhos em estúdios fotográficos: quase 50%.

Pode-se dizer que os artistas que freqüentavam o Artjs vieram todos do CCBA, portanto não tiveram, muito provavelmente, nada de muito diferenciado em suas formações.

Sobre os artistas do segundo momento scapiano, pode-se afirmar que foram formados pela própria entidade, em seus cursos livres ou por orientação de seus artistas mais experientes. Mas também se deve perceber a forte expansão do sistema de comunicação do País, nos anos cinquenta, que possibilitou um maior e mais aprofundado conhecimento e relação com a produção artística nacional e internacional. Mesmo os deslocamentos ficaram profundamente mais ágeis possibilitando, com maior comodidade, viagens para centros onde se pudesse observar obras e exposições mais significativas. Também vários foram os artistas que de passagem por Fortaleza, deixaram preciosas informações para os artistas locais.

Mas, os principais meios de transmissão continuaram sendo os cursos rápidos, o contato com artistas mais experientes, principalmente em excursões em busca de motivos pictóricos; e as leituras de textos e ilustrações que, apesar das dificuldades, foram, indiscutivelmente, o processo mais empregado - a leitura de imagens reproduzidas por processos gráficos e, após essa leitura sem orientação alguma, o artista local partia para a execução de variações ou adaptações, por vezes desfocadas pela má qualidade das reproduções ou violentas reduções de escala ou perdas próprias da mudança da linguagem para fotografia, acontecendo, é claro, leituras equivocadas pelo desconhecimento ou desinformações naturais no emprego de soluções e materiais. Esse processo fortemente mediado e condicionado pela indústria gráfica de comunicação, por vezes levou, numa busca por se colocar em dia ou em sintonia com as tendências, a resultados que poderíamos qualificar, infelizmente, como diluições ou simples ecos das manifestações artísticas

metropolitanas reproduzidas sem alma na província. Mas também, é notório, possibilitou o aparecimento de manifestações artísticas novas.

B - Existiu arte de qualidade antes da SCAP

É representação partilhada que as manifestações nas artes plásticas, em Fortaleza, eram quase que inexistentes até o aparecimento de alguns poucos artistas, nos anos de 1930, e que eclodiu no início dos anos quarenta com a criação da Sociedade Cearense de Artes Plásticas – SCAP, onde se destacaram os nomes de Aldemir Martins, Antônio Bandeira, Mário Barata, Barboza Leite, Carmélio Cruz, Inimá de Paula, Barrica, Afonso Lopes e Raimundo Kampos, num primeiro momento. Aparentemente, essa visão foi inicialmente estabelecida no final da década de quarenta, através do livro de Barboza Leite *Esquema da Pintura no Ceará* (1949) e, de certo modo, reafirmada no livro *A Fase Renovadora na Arte Cearense* (1983), de Estrigas.

Uma outra visão possível, que se pode entender como oposta a essa primeira, é que Fortaleza sempre teve os seus artistas e fácil é comprová-lo. Artistas da qualidade de Johan Brindseill, atuante em Fortaleza pelo menos de 1849 a 1860, com algumas obras no Museu de Sobral; Reis Carvalho, pintor oficial da Comissão Científica de Exploração que percorreu o Ceará por mais de dois anos a partir de 1859; José Irineu de Souza, autor da tela Fortaleza Liberta, de 1883, atualmente no Museu do Ceará, em Fortaleza, e João Araripe Macedo, Prêmio de Viagem ao Exterior, do Salão Nacional de Belas Artes, em 1900, demonstram que havia vida artística na capital cearense, pelo menos desde meados do século XIX.

Se recorrermos a Pierre Bourdieu quando ele afirma que assim como *“o escrito só escapa ao estado de letra morta pelo ato de leitura o qual supõe uma atitude e uma aptidão para ler e decifrar o sentido nele inscrito”*, a história objetivada, aquela história que se acumulou ao longo do tempo nas coisas, só se transforma em ação histórica, em história atuada e atuante, se for assumida por agentes cuja história a isso os predispõe e que, *“pelos seus investimentos anteriores, são dados a interessar-se pelo seu funcionamento e dotados de aptidões necessárias para a pôr a funcionar”* (BOURDIEU, 1989: 83), talvez possamos entender melhor o “esquecimento” de alguns artistas. Neste sentido, para os “modernistas” a produção artística anterior aos anos 30 era letra morta,

os artistas não tinham na época, interesse pela pintura mais antiga, para fazê-la história reativada.

A primeira visão pode ter sido criada, consciente ou inconscientemente, a partir de intenções voltadas para o estabelecimento de um monopólio de algumas maneiras ou modos de compreensão do fenômeno artístico em Fortaleza, principalmente dos estilos do modernismo. Essa idéia, para ser transformada em senso comum, foi portadora de um germe de consenso entre os produtores culturais e, de algum modo, satisfizes os interesses das elites dominantes. As relações de poder eram interligadas.

Outro ponto que merece ser destacado nesse processo é que, mesmo reconhecendo na SCAP a erupção de maior repercussão, talvez em virtude da aproximação que se estabeleceu entre o grupo dos artistas plásticos e o grupo dos escritores que, de certa forma, controlavam meios de reprodução e de legitimação, e sem diminuir em nada o valor dos artistas que integraram a SCAP, o que seria um absurdo, somos levados a admitir a existência de manifestações embrionárias de teor moderno por toda a década de trinta ou mesmo antes.

Na verdade, o que havia antes da década de trinta, não era falta de artistas, era a falta de um "sistema operacional de arte" que permitisse o desenvolvimento pleno da atividade e o reconhecimento social dos artistas. Fortaleza era uma cidade marcada pela ausência de equipamentos para o desenvolvimento das artes; comprovadamente não havia o mínimo de infraestrutura para as atividades ligadas às artes plásticas.

C – O movimento artístico não foi monolítico.

Ter pertencido à SCAP é visto hoje como um referencial de competência, um estágio de consagração artística. É como se fosse conferido a todos os seus artistas um aval de qualidade. Esse prestígio funcionou também como um processo de legitimação para o segundo momento scapiano: Sérvulo Esmeraldo, Floriano Teixeira, Zenon Barreto, Estrigas, Heloisa Juaçaba, J. Figueiredo, etc.

Nessa imagem que se estabeleceu do movimento artístico de Fortaleza, se entende o movimento scapiano como um fenômeno sem historicidade. Aldemir, Bandeira, Barrica, Esmeraldo, Floriano, Estrigas, Zenon,

Heloysa e os outros scapianos formam uma unidade grupal, um corpus único. No geral, se criou uma ideologia que congrega todo o movimento de renovação artística que ocorreu em Fortaleza de 1930 a 1958, como se a totalidade destes 30 anos fosse reduzida à SCAP.

Também é senso comum entender a SCAP como se ela fosse um movimento monolítico e uniforme durante os seus quatorze anos de existência. Na verdade, para entender a SCAP é necessário historicisá-la. Ela foi criada em 31 de agosto de 1944, em 06 de dezembro tem o seu estatuto publicado no *Diário Oficial*; em 1945, em março, quatro meses após a sua oficialização, no pequeno navio Itaquicé, da Companhia Costeiras de Navegação, Antônio Bandeira, Inimá de Paula, Raimundo Feitoza¹ e Jean Pierre Chabloz viajaram para o Rio de Janeiro. No mesmo ano Aldemir Martins e Raimundo Cela também migraram. Ao completar um ano de existência a SCAP já era diferente na composição de seus membros. No final da década outros migraram; no início dos anos cinquenta mais aderiram e mais se desligaram. Então, deve-se entender que ela muda a sua formação com o tempo, mudam as suas ações e isso, no geral, não é explicitado quando se fala de SCAP. Parece existir uma certa mitificação do fenômeno SCAP, no sentido de lançá-la num tempo mítico, no tempo da SCAP.

D – Os olhares eram pouco formatados.

Como entender os resultados obtidos pelos artistas de Fortaleza quando do processo migratório que se estabeleceu logo depois do fim da guerra, quando são realizadas no Rio e em São Paulo várias exposições individuais em museus importantes e espaços de prestígio, e muitos os prêmios obtidos nos mais significativos salões do país?

Uma possível explicação pode ser encontrada na inexistência de laços fortes dos artistas cearenses com as artes tradicionais e conhecimento superficial das vanguardas. Fora do circuito do ensino das artes, o artista cearense pode se abrir ao novo sem preconceitos ou conceitos cristalizados sobre os valores artísticos. O esforço de adequação às tendências que emergiam no cenário artístico brasileiro e internacional não era por demais

¹ Raimundo Feitosa no Rio de Janeiro se tornou decorador do Cassino Atlântico, em Copacabana.

pesado. Isso pode ser verdadeiro no caso de Antônio Bandeira que havia trocado o Brasil pela França e, residindo em Paris, fácil foi se filiar ao abstracionismo informal que emergia na cidade luz no final da década de quarenta.

Aldemir, mantendo o seu desenho coerente consigo mesmo e com sua arte agreste e exótica, possuía de modo aparentemente espontâneo, características não acadêmicas. Seu trabalho não podia ser enquadrado em nenhuma corrente internacional: não era acadêmico, não era um expressionista na acepção da palavra, não era verdadeiramente cubista. Talvez a surpresa de ver algo que não era totalmente filiado às artes européias tenha despertado o interesse da comissão julgadora da Bienal.

Reconhecemos que acreditar na possibilidade de arte sem influências exteriores em Fortaleza, em meados do século XX, seria uma inadmissível ingenuidade. Não é isso que estamos propondo. Mesmo aceitando a presença difusa e importância da influência das culturas internacionais; e o esforço das elites econômicas brasileiras no processo de implantação destas culturas no Brasil, também não podemos negar a existência, no Ceará, de uma ambiência cultural, talvez até favorável a esse encontro na busca de novas respostas culturais. Nunca se está fora do poder, ensinou Foucault. O que estamos propondo é que se aceite a existência de olhares tão pouco formatados que eram capazes de ver cidades e árvores em manchas de cores; mentes que lidavam com uma geometria anterior à própria geometria, que pode ser lida e encontrada nos desenhos decorativos tradicionais das cerâmicas, dos traçados de palha e dos tecidos das redes de dormir de origem popular. Se por um lado existia a procura de uma linguagem internacional mais racionalista, por outro havia uma linguagem de base autóctone, mais intuitiva e sensitiva. E que, por condições conjunturais especiais, essa produção foi absorvida; assim como poderia ser ignorada.

Mas, consciente que esse processo era uma luta, é importante perceber que, assim como alguns foram eleitos, existe uma produção estética que, mesmo sem estar nos registros, foi e é cotidianamente descartada da história das artes. Que esta produção, por estar nos lugares obscuros do sistema, não é nem entendida, nem percebida como arte.

E – Por dependência a modernidade foi ilusória.

São possíveis muitas visões e leituras do movimento artístico fortalezense no período em foco, e muitas questões podem ser colocadas, mas a possível resposta que encontramos para a nossa questão central (Como se deram o desenvolvimento e a disseminação dos valores artísticos modernistas na capital cearense? Quais as forças ou razões que motivaram essas mudanças? Como aconteceu o modernismo nas artes plásticas, em Fortaleza?) é uma resposta simples e, talvez, cortante: Foi ilusória a modernidade em Fortaleza.

Para que se compreenda essa idéia, necessitamos perceber a arte como um sistema produtivo e: 1) entender esse sistema das artes como algo que transcende a uma simples relação de forças para imposição do estilo ou estilos de uma época; 2) mesmo sabendo que o poder é coextensivo com o corpo social, não se ignore que o sistema das artes se apóia num conjunto de doutrinas estéticas, que preconizam a absorção de cânones instituídos nos grandes centros culturais, não somente os do passado distante, mas também, inclusive, os valores do “modernismo” e do “pós-modernismo”, gerados a partir de interesses gerais de manutenção da dominação; 3) entender que esse sistema propõe moldes pedagógicos que são empregados no ensino das artes plásticas, como modelos superiores de transmissão de conhecimento, reproduzindo matrizes, clichês de verdades já postas.

Se assim compreendermos o sistema das artes, podemos perceber que as manifestações artísticas de Fortaleza, no período em estudo, não eram em realidade manifestações modernas, com a necessária radicalidade. Eram apenas absorções de novos modelos gerados pelo sistema que os apresentam estrategicamente, de forma coerente, de modo a satisfazer interesses econômicos/culturais do poder. Por isso, o conflito não se deu, não existiu ruptura. As “novas” manifestações artísticas são apenas exercícios de atualização do discurso estético no sentido de melhor permitir a manutenção ou extensão da face cultural da dominação.

Nesse processo utilizou-se de todos os aparelhos e práticas culturais possíveis: a escola, os meios de comunicação, os museus e todos os equipamentos e espaços culturais. Esses aparelhos produziram hábitos

estéticos, estruturas de gosto e, conseqüentemente, práticas de acordo com os interesses de dominação.

Todavia, devemos imaginar que também os grupos subalternos, consciente ou inconscientemente, desenvolvem os seus modos de resistência e formas específicas de reprodução dos seus saberes, artes e culturas e que, de certo modo, também lutam para torná-los dominantes. A expressão das artes populares, a memória e o esquecimento seriam alguns desses processos de resistência.

F – Em Fortaleza houve escola de pintura.

Dizem aqueles que defendem o Novo Historicismo que, para que um acontecimento possa se converter em história é necessário que esse acontecimento assuma a condição de discurso. Esse movimento artístico que aconteceu em Fortaleza, principalmente na década de quarenta, não foi tornado discurso, não se manifestou em sistema de significação social, por isso é invisível como escola de pintura.

BIBLIOGRAFIA

1. **ADERALDO**, Mozart Soriano. **Depoimento**. In Revista Clã, N ° 27. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1981.
2. **ALENCAR**, Edigar de. **Fortaleza de ontem e anteontem**. Fortaleza, Ed.UFC, 1980.
3. **AMARANTE**, Leonor. **As Bienais de São Paulo**. São Paulo, Projeto, 1987.
4. **AQUARONE**, Francisco. **Mestres da Pintura no Brasil**. Rio, Ed. Paulo Azevedo, s. d.
5. **AQUARONE**, Francisco. **Primos da Pintura no Brasil**. Rio, 1947.
6. **AVELINO**, Yone Dias et alli. **Arte Urbana e Reminiscências Rurais na Obra de Tarsíla do Amaral**, in Projeto História N19, 1999.
7. **AYALA**,Walmir et alli.**Sinhá D'Amora: 40 Anos de Vida Artística**. Rio de Janeiro, Stúdio de Arte Eu e Você,1981.
8. **AZEVEDO**, Otacílio. **Fortaleza Descalça**. Fortaleza,Ed. UFC/PMF, 1980.
9. **AZEVEDO**, Sânzio. **A Padaria Espiritual e o Simbolismo no Ceará**. Fortaleza, Secult, 1983.
10. **AZEVEDO**, Sânzio. **O advento do modernismo na poesia cearense**. In **FIÚZA**, Regina Pamplona org. **Modernismo: 80 Anos**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2002.
11. **BARATTA**, Mário. **Depoimento**. In Revista Clã, N ° 27. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1981.
12. **BARBALHO**, Alexandre. **Relações entre Estado e Cultura no Brasil**. Ijuí: Ed. UNIJUI, 1998.
13. **BARBOSA**, Ivone Cordeiro. **Sertão: Lugar-Incomum**. Rio, Remul-Dumará, 2000.
14. **BARROSO**, Guatavo. **Consulado da China**. Fortaleza, SEcult, 1989.
15. **BAUDELAIRE**, Charles. **Sobre a Modernidade**. Rio, Paz e Terra,1996.
16. **BENEVIDES**, Artur Eduardo. **Depoimento**. In Revista Clã, N ° 27. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1981.
17. **BENTO**, Antônio. **Roteiro e coerência: passos de uma obra**. In catálogo da mostra Antônio Bandeira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1969.
18. **BEUTTENMÜLLER**, Alberto. **Críticos X Artistas**. São Paulo, Arte Aplicada, 1983.
19. **BOURDIEU**, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo, Ed. Perpectiva, 1992.
20. **BOURDIEU**, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo, Com. das Letras, 1996.
21. **BRAGA**, Teodoro. **Artistas Pintores no Brasil**. São Paulo, São Paulo Ed., 1942.
22. **CAMPOS**, Eduardo. **50 Anos de Ceará Rádio Clube (1934 – 1984)**. Fortaleza: IOCE, sem data.
23. **CAMPOS**, Eduardo. **Depoimento** In Revista Clã. Fortaleza: Imprensa Universitário, 1981.
24. **CAMPOS**, Eduardo. **Capítulos da História da Fortaleza do Século XX**. Fortaleza, Ed. UFC, 1985.
25. **CAMPOS**, Moreira. **Depoimento**. In Revista Clã, N ° 27. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1981.
26. **CANCLINI**, Nestor Garcia. **As Culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo, Brasiliense, 1983.

27. **CASTRO**, Liberal. **O Visual da Cidade**. In Fortaleza Tempos de Guerra. Fortaleza, Secult, 1989.
28. **CASTRO**, Liberal de. **Estado Atual das Pesquisas em Artes Plásticas no Ceará**. In Revista do Instituto do Ceará. Fortaleza: 1989.
29. **CAVALCANTE**, Carlos. **O Predomínio do Academismo Neoclássico**. In Dicionário das Artes Plásticas no Brasil. Rio, Civilização Brasileira, 1989.
30. **CAVALCANTE**, Carlos. **Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos**, vol. I e II. Brasília, INL/MEC, 1973.
31. **CHABLOZ**, Jean Pierre. **Índio Brasileiro Reinventa a Pintura**. In Cahier D'Art. Paris, 1952.
32. **CHABLOZ**, Jean-Pierre. **Revelação do Ceará**. Fortaleza, Secult, 1993.
33. **COLARES**, Otacílio. **Depoimento**. In Revista Clã, N ° 27. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1981.
34. **DIAS**, Milton. **Depoimento**. In Revista Clã, N ° 27. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1981.
35. **DURAND**, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção**. São Paulo, Ed. Perspectiva. 1989.
36. **ESMERALDO**, Sérvulo. **S. Esmeraldo: Gravuras/1949-1976**. Crato, Sociedade de Cultura Artística, 1977.
37. **ESTRADA**, Luiz Gonzaga Duque. **Contemporâneos**. Rio, Tip. Benedito de Souza, 1929.
38. **ESTRIGAS**, Nilo Firmeza -. **A Fase Renovadora da Arte Cearense**. Fortaleza, Ed. UFC, 1983.
39. **ESTRIGAS**, Nilo Firmeza -. **Contribuição ao Re-Conhecimento de Raimundo Cela**. Fortaleza, Ed. Tukano, 1988.
40. **ESTRIGAS**, Nilo Firmeza -. **A Saga do Pintor Francisco Domingos da Silva**. Fortaleza, Ed. Tukano, 1988.
41. **ESTRIGAS**, Nilo Firmeza -. **O Salão de Abril: História e Personagens**. Fortaleza, Ed. UFC/PMF, 1994.
42. **ESTRIGAS**, Nilo Firmeza -. **A Guerra. O Ceará. A Arte**. In Fortaleza Tempos de Guerra. Fortaleza, Secult, 1989.
43. **ESTRIGAS**, Nilo Firmeza -. **Antônio Bandeira: A Permanência do Pintor**. Manuscrito inédito.
44. **ESTRIGAS**, Nilo Firmeza -. **Arte na Dimensão do Momento**. Fortaleza, Imprensa Universitária, 1997
45. **FAZENDA**, José Vieira. **Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro**. In Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Tomo 93, volume 147. Rio, 1923.
46. **FREIRE**, Laudelino. **Um Século de Pintura no Brasil**. Rio, Tip. Röhe, 1916.
47. **FROTA**, D. José Tupinambá da. **História de Sobral**. Sobral,
48. **FROTA**, Lélia Coelho. **7 Brasileiros e o Seu Universo**. Brasília: MEC, 1974.
49. **GALVÃO**, Roberto. **Chico da Silva: Do Delírio ao Dilúvio**. Fortaleza, Bancesa, 1989
50. **GALVÃO**, Roberto. **Chico da Silva e a Escola do Pirambú**. Fortaleza, Secult, 1986.
51. **GALVÃO**, Roberto. **Chico da Silva**. Fortaleza, Ed. Demócrito Rocha, 2000.
52. **GALVÃO**, Roberto. **A Arte do Ceará: Reflexos do Saber do Povo**. In Brasil: Arte do Nordeste. Rio, Spala, 1985.
53. **GALVÃO**, Roberto. **Uma Visão da Arte no Ceará**. Fortaleza. Ignês Fiúza, 1987.
54. **GIRÃO** Raimundo. **Geografia Estética de Fortaleza**. Fortaleza, BNB, 1979.

55. **GUIMARÃES**, Argeu. **História das Artes Plásticas no Brasil**. In Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Congresso Internacional de História das Américas), volume IX. Rio, 1930.
56. **GUMBRECHT**, Hans Ulrich. **Modernização dos Sentidos**. São Paulo, Ed. 34., 1998.
57. **HARVEY**, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo, Loyola, 1993.
58. **HAUSER**, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
59. **JACQUES**, João. **Otacílio de Azevedo: 50 Anos de Pintura e Poesia**. Fortaleza, Multigraf, 1992.
60. **KLINTOWITZ**, Jacob. **Aldemir Martins: Natureza a Traços e Cores**. São Paulo, Valoart/Raízes, 1989
61. **LEITÃO**, Cláudia. **Por Uma Ética da Estética**. Fortaleza, Ed. Demócrito Rocha, 1997.
62. **LEITE**, Barboza. **Esquema da Pintura no Ceará**. Fortaleza, Ed. Fortaleza, 1949.
63. **LEITE**, José Roberto Teixeira et alli. **Seis Décadas de Arte na Coleção Roberto Marinho**. Rio, Ed. Pinakoteke, 1985.
64. **LEVY**, Carlos Roberto Maciel. **O Grupo Grimm**. Rio, Pinakoteke, 1980.
65. **LIMA**, Herman. **História da Caricatura do Brasil**. Rio
66. **LINHARES**, Paulo et all. **R.Cela: Luz Natureza e Cultura**. Fortaleza, Secult, 1994.
67. **LOSADA**, Teresinha. **Artífice, Artista, Cientista, Cidadão: Uma Análise Sobre a Arte e o Artista de Vanguarda**. Teresina, Ed. da UFPI, 1996.
68. **MARTINS**, Fran. **Depoimento** In Revista Clá 27. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1981.
69. **MARTINS**, Itajahy. **Desenho: Arte e Técnica**. São Paulo: Fund. Nestlé de Cultura, 1992.
70. **MONTEZUMA**, Maria de Fátima Sales. **Pintura: Traços Históricos, Vida e Produção Artística em Fortaleza**. Fortaleza, BNB, 1990.
71. **MORAIS**, Frederico. **Modernismo: Anos Heróicos, Marcos Históricos**. Inst. São Paulo, Itau Cultural, 1993.
72. **MORAIS**, Frederico. **Cadernos História da Pintura no Brasil: Academia**. São Paulo, Inst. Cultural Itaú.
73. **MORAIS**, Frederico. **Núcleo Bernardelli: Arte Brasileira nos Anos 30 e 40**. Rio, Ed. Pinakoteke, 1982.
74. **NOVIS**, Vera. **Antônio Bandeira, Um Raro**. Rio, Salamandra, 1996.
75. **ORTIZ**, Renato. **Cultura e Modernidade**. São Paulo, Brasiliense, 1991.
76. **PACOTE**, Edwaldo et alli. **Aldemir Martins: Linha, Cor e Forma**. São Paulo, Raízes, 1985.
77. **PAZ**, Otávio. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
78. **POMPEU**, Tomaz. **O Ceará no Centenário da Independência do Brasil**. Fortaleza
79. **PONTE**, Sebastião Rogério. **Fortaleza: Belle Époque**. Fortaleza, Ed. Demócrito Rocha, 1999.
80. **PONTUAL**, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**. Rio, Civ. Brasileira, 1969.
81. **READ**, Herbert. **Arte de Agora, Agora**. São Paulo, Perspectiva, 1981.
82. **REIS JR.**, José Maria dos. **História da Pintura no Brasil**. São Paulo, Ed. Leia, 1944.

83. **RODRIGUES**, Kadma Marques. **Barrica: O gesto que entrelaça história e vida.** São Paulo, Annablume, 2002.
84. **RUBENS**, Carlos. **Pequena História das Artes Plásticas no Brasil.** São Paulo, Ed. Nacional, 1941.
85. **SALES**, Antônio. **História da Literatura Cearense.** In *O Ceará*, 3 edição. Fortaleza, Ed. Instituto do Ceará 1966.
86. **SCARINCI**, Carlos. **Gravura Contemporânea no Rio Grande do Sul.** Porto Alegre, Mercado Aberto.
87. **SOUZA**, Eusébio. In *Revista do Instituto do Ceará.* Fortaleza,
88. **STUDART**, Barão de. **Estrangeiros e Ceará.** Fortaleza, Secult, 1983.
89. **STUDART**, Barão de. **Dicionário Bio-Bibliográfico.** Fortaleza
90. **TEIXEIRA**, Floriano. **Gente do Mar: Desenhos.** Salvador, Editora Artes Gráficas, 1998
91. **WOOD**, Paul et alli. **Modernismo em Disputa: A Arte desde os Anos Quarenta.** São Paulo, Cosac & Naife Ed., 1998.
92. **ZANINE**, Walter. **A Arte no Brasil nas Décadas de 1939-40.** São Paulo: Nobel, Edusp, 1991.