

AUTONOMIZAÇÃO DO CAMPO ARTÍSTICO E SINGULARIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: A INSTITUIÇÃO DO LUGAR SOCIAL DA ARTE E DO ARTISTA EM FORTALEZA

INTRODUÇÃO

Mesmo que a disposição silenciosa do público cultivado diante de obras plásticas não seja na atualidade a única forma de interação entre público e obras, nem a mais recorrente, essa não nos é uma experiência de todo estranha. Mas, como uma postura que parece encerrar tão claramente o domínio das individualidades pode ser abordada como um fenômeno social?

De fato, a formação da disposição silenciosa do público cultivado frente a pinturas é problematizada, neste artigo, como elemento fundamental no processo de autonomização do campo artístico cearense. Para tanto, circunscrevi uma abordagem sócio-histórica da disposição silenciosa, na Fortaleza da primeira metade do século XX, como manifestação do processo de singularização da experiência estética. Esta última se expressa, por um lado, nas transformações que configuraram o valor atribuído socialmente à arte e ao artista modernos; e, por outro, na crescente densificação semântica das obras, as quais passam a exigir do público cultivado o olhar concentrado e a postura silenciosa.

Neste artigo, dedico-me à tarefa de evidenciar elementos teórico-metodológicos que compõem a

KADMA MARQUES*

RESUMO

Este artigo discute a autonomização do campo artístico cearense, a partir de mudanças no lugar social da arte e do artista modernos. A *Ceará Ilustrado*, periódico exemplar do jornalismo cultural dos anos 1920, revela esse fenômeno em sua gênese. Assiste-se, a partir de então, a uma crescente densificação semântica da arte (concebida como forma) e social do artista (concebido como criador incriado). Tal densificação conduziu à singularização da experiência estética do público cultivado de pintura. A emergência do *habitus* silencioso desse público diante de obras foi tomada como índice de tal processo de singularização.

ABSTRACT

This article discusses the autonomy of the cearense artistic field, starting with the changes in the social position of modern art and artists. The *Ceará Ilustrado*, a periodical publication of culture for 20 years, reveals this phenomenon in its genesis. Observe, from that, a growing of semantic density of art (conceived like form) and social density of the artist (conceived like an uncreated creator). Such density conducted a singularity of aesthetics experience of cultivated public of painting. The emergency of the silent *habitus* of this public in front of the task was then taken like an index of this singularite process.

* Doutora em Sociologia, professora da Universidade Estadual do Ceará.

análise do processo de singularização da experiência estética do público (cultivado) de pintura, como modo de instituição de uma disposição socialmente construída – a disposição silenciosa diante de obras plásticas.

Nesse contexto, as mudanças de valores atribuídos pelo público à arte e ao artista são elementos fundamentais que contribuem para a configuração de um *habitus* (no sentido bourdiesiano) silencioso, como *disposição social durável, mas não imutável; como campo socialmente incorporado e matriz geradora de estratégias*.

Dito isto, é preciso considerar que uma pesquisa de sociologia da arte que toma como fonte primária o conteúdo de arquivos públicos, artigos de jornais, cartas – e é este o caso – não deve se limitar à investigação da série de documentos que se encontram sob a rubrica ‘arte’ e/ou ‘cultura’ (BANDIER, mimeo, 2003).

Aliás, a perspectiva sociológica de reconstituição da dinâmica cultural de uma realidade social particular deve favorecer a obtenção de um

conjunto de relações sociais muito mais amplo, no qual se achem envolvidas diversas formas artísticas que se apóiam e/ou competem entre si, bem como práticas artísticas que envolvam mesmo os chamados pintores ‘amadores’ ou ‘de fim de semana’.

Tal perspectiva de análise contém em si uma confrontação com a lógica da história da arte, a qual privilegia a perenidade da obra artística legitimada¹. A especificidade de uma abordagem sociológica encontra-se, assim, no esforço de objetivação do conjunto de práticas presentes no meio criativo, a partir de atividades que os identificam socialmente, a um dado momento, como artistas (BANDIER, 2003).

Desse modo, é preciso considerar neste estudo um conjunto de elementos bastante heterogêneos, os quais favoreçam a reconstituição da complexidade que marca todo contexto social urbano indiferenciado. Na Fortaleza da primeira metade do século XX, quando a autonomia dos campos de ação social encontrava-se em vias de instituição, a problematização das relações entre o campo artístico e o religioso, o político, o econômico e outros deve prevalecer como orientação fundamental.

1. CONSIDERAÇÕES ACERCA DO HABITUS SILENCIOSO

É partindo de uma perspectiva sociológica relacional, que enfatiza as *condições sociais de possibilidade* da emergência do *habitus* silencioso do público de pintura, que busco favorecer a associação entre formas não-institucionalizadas, dispersas, de valorização do silêncio e o modo como este se manifesta em situações de exposições de arte.

Segundo Pallares-Burke (1995), o estudo de periódicos (tais como jornais e revistas) constitui-se em *via privilegiada de acesso ao pensamento coletivo de uma época*. Assim, recorro a uma produção exemplar do jornalismo cultural desenvolvido na Fortaleza da década de 1920 – a revista *Ceará Ilustrado*².

É possível, pois, encontrar nas páginas de periódicos locais não apenas o combate ao abuso da palavra, mas também um verdadeiro elogio ao silêncio e à solidão, como forma de alimentar as individualidades voltadas quer à vida intelectual contemplativa, quer à ascese religiosa³.

Mas, a constituição de formas de apreciação artística pode fazer-se, ainda, por caminhos de pesquisa muito mais sutis. Bourdieu (1996) cita o livro de Michael Baxandall, *O olhar renascente*⁴, como obra exemplar de uma sociologia da percepção artística, capaz de reconstituir o *código* artístico, historicamente

socializado, como *instrumento de percepção que varia no tempo e no espaço, em função especialmente das transformações dos instrumentos materiais e simbólicos de produção* (p. 348).

Baxandall recorre a fatores sociais aparentemente díspares – tais como os usos da aritmética nas relações comerciais, a oratória presente nas práticas e representações religiosas e as técnicas de dança praticadas no século XV – a fim de apreender as disposições visuais que, sendo duradouras e identificáveis, transparecem na experiência social na Renascença. Esta se corporifica na atividade do pintor que é requisitado por um público bem específico, representado pelo *homem de negócios que frequenta a igreja e tem gosto pela dança*.

Bourdieu (1996) lembra ainda que as categorias de percepção/apreciação (*habitus* perceptivo) obedecem à lógica específica do senso prático, da qual o *senso estético é um caso particular. A ciência do modo de conhecimento estético encontra seu fundamento em uma teoria da prática enquanto prática, ou seja, enquanto atividade baseada em operações cognitivas que empregam um modo de conhecimento que não é o da teoria e do conceito...* (*idem*, p. 350).

Nesse contexto, a compreensão sociológica da formação do *olhar puro* e do *habitus* silencioso do público (cultivado) de pinturas, enfatiza sua filiação ao senso prático. É no silêncio ‘irrefletido’ desse público que se encontram, *em estado prático*, categorias estéticas cujo movimento advém do processo de autonomização e sofisticação crescente do domínio de produção pictórica.

Tais categorias circunscrevem um domínio histórico, um ‘próprio’, familiar a esse público que lança um *olhar puro* sobre as obras, perante as quais a especificidade do *trabalho de produção simbólica, configura-se, sobretudo, como maneira, forma, estilo criado pelo artista*.

A continuidade “natural” entre *olhar puro* e apropriação de obras como formas perde, no entanto, sua evidência mediante a reconstituição sócio-histórica do processo de autonomização do campo artístico, a partir das transformações pelas quais tem passado o *lugar social* do artista e de sua produção simbólica. Dito de outra maneira: o processo de autonomização do campo artístico requer a instauração de vias de

singularização da experiência estética do público, as quais se manifestam diferentemente, a partir de mudanças da relação deste com os elementos que integram tal experiência – o artista e a arte.

Assim, se modernamente as situações de exposição dão lugar ao *olhar puro* do público de pintura, é preciso tirar dessa afirmação todas as conseqüências nela implicadas. A expressão *olhar puro*, recorrente na produção bibliográfica de Pierre Bourdieu sobre arte, tem como pressupostos não problematizados: o processo de sobreposição da experiência visual à de outros sentidos, nas sociedades ocidentais modernas; a instituição do corpo moderno como corpo “civilizado”, marcado por gestos contidos, pelo olhar concentrado e pela disposição silenciosa do público diante de pinturas.

Se recorro ao conceito *habitus silencioso* e não a *olhar puro* é porque entendo que aquilo que está pressuposto na expressão forjada por Bourdieu, encontra-se evidenciado na referência explícita ao *habitus silencioso* do público cultivado de pintura. Ou ainda: se o *olhar puro* remete-nos ao processo de autonomização do campo artístico, mediante a elaboração de uma lógica própria, caracterizada pela produção de obras que se afirmam cada vez mais como formas em detrimento do conteúdo, como um diálogo autoreferenciado pela história da produção do próprio campo; o *habitus silencioso* envia-nos à dimensão performática do público que se materializa diante da obra, senhor de uma prática efetiva que se revela não apenas como incorporação do campo, mas como matriz geradora de estratégias, englobando um leque de elementos, inclusive o *olhar puro*, como uma das suas dimensões de realização.

Então, se a emergência do *habitus silencioso* supõe a produção de obras que se configuram como um espaço plástico moderno que exige um *olhar puro* (como predominância do modo de fazer, da *forma sobre o conteúdo*), sua conversão em disposição modelo, para o público de pintura, somente se deu mediante a valorização ou singularização social do par “arte/artista” (como estilo que materializa o trabalho/vida de um *criador incriado*).

A fim de reconstruir tal via de autonomização, é preciso considerar a história e a dinâmica do campo de produção cultural (que ‘produziu’ os produtores,

os consumidores e as obras), o qual, ultrapassando os limites fluidos desse universo social, condiciona o campo artístico (delimitando suas *condições sociais de possibilidade*).

Não ignoro que a investigação das condições sociais que dão suporte às mudanças do lugar social ocupado pelo artista vincula-se a uma fenomenologia social das obras que possibilita a apreensão da dinâmica própria da criação artística. Esta é, certamente, uma das vias pelas quais se dá a crescente autonomização desse campo, por meio da dinâmica ‘cumulativa’ do conhecimento artístico, que torna as obras de arte semanticamente mais densas e auto-referenciadas.

Ora, em um contexto local em que não havia colecionadores, nem escolas, museus, ou um mercado de arte estruturado, a criação artística cearense, na década de 1920, manifestava-se herdeira do academicismo da Missão Francesa de 1816. Assim, seguia preferencialmente as formas de arte institucionalizadas, tais como, a figuração de paisagens, naturezas-mortas e retratos.

A década de 1930 e, sobretudo, a de 40 viu germinar em Fortaleza um modernismo tardio que conduziu o fazer artístico a uma tomada de posição em relação à forma, ao modo de fazer, distanciando-se pouco a pouco de temas, até desmaterializá-los sob o domínio de uma figuração cada vez mais ‘livre’. Tal depuração da ‘linguagem’ pictórica moderna favoreceu o efeito local de singularização da figura do artista, celebrado e identificado por seu estilo único, seu *modo de formar*.

A pintura moderna realiza essa volta reflexiva sobre si mesma, sobre sua especificidade (em relação a outras formas visuais como a fotografia e o cinema), provocando uma sobreposição de ‘camadas semânticas’ que exigem do público cultivado uma apropriação *intensa* que dê conta dessa forma de *cumulatividade*.

Segundo Bourdieu (1996: 335), *o que ocorre no campo está cada vez mais ligado à história específica do campo, e apenas a ela, portanto, cada vez mais difícil de deduzir a partir do estado do mundo social no momento considerado (como pretende fazer certa ‘sociologia’, que ignora a lógica específica do campo).*

Se as mudanças do lugar social do artista passam pela vinculação entre a singularidade da obra

e a do artista, elas passam também pela questão do reconhecimento em suas diversas formas. Alan Bowness (*apud* Heinich, 1989) aponta quatro círculos de reconhecimento, a saber: o dos pares (colegas e concorrentes); o dos críticos; o dos *marchands* e colecionadores; e o do público.

Nesse contexto, a elaboração discursiva que afirma o reconhecimento artístico centrado na figura do criador, antes que na obra, tornou-se símbolo de um primeiro estágio em direção a uma modernidade artística para a qual concorreram a posição dos artistas e a dos críticos. Dessa maneira, embora pareça paradoxal, à elaboração de uma *arte de viver* cujos contornos coincidiam com os prazeres da vida boêmia vivenciados de modo geral pelos artistas, justapõe-se uma outra construção, sobretudo da parte dos críticos, a qual converte o artista em sofredor exemplar.

Assim, duas tradições se juntam: a tradição cristã de santificação de mártires e uma outra (mais ampla, mas não obrigatoriamente religiosa) de valorização de grandes singularidades.

Desse modo, a análise das formas de celebração bem poderia se inscrever em um modelo mais geral, que englobasse grandeza artística e grandeza religiosa, a partir de um paralelo entre o 'santo' da história cristã, o 'gênio' da história cultural e o 'herói' da antigüidade ou da história política, com seus traços comuns e suas características específicas.

No momento de transição para a pintura moderna, havia um predomínio alternado que sobrepunha essas três figuras. A demarcação entre a boa pintura (explicada pela academia) e a má (o logro dos farsantes) dar-se-ia mediante uma *dupla escala, superpondo, ao critério tradicional de valores comuns reproduzidos pela aprendizagem acadêmica, o critério moderno de valores puros que se inventam na ruptura deliberada com os cânones, na criação individualizada de novas formas de fazer* (HEINICH, 1991: 24).

De fato, é todo um sistema de valores que se altera. Bourdieu (1996) enfatiza a gênese desse processo: *à medida que o campo de produção artística adquire autonomia* (fim da Idade Média), *os pintores ficam cada vez mais aptos a fazer ver e a fazer valer a técnica, a maneira... Tudo aquilo que, diferentemente do assunto, no mais das vezes imposto, pertence-lhes propriamente* (p. 352).

É mediante a inversão de maneiras antinômicas de construção da grandeza artística que se afirma a pintura moderna, plenamente configurada – se, no início da Idade Moderna, o valor residia no domínio técnico, é a originalidade que passa a primeiro plano em seguida; a dimensão artística doméstica (imitativa), na qual se realizava a comparação com pares e representantes da tradição, cede lugar à excelência absoluta da originalidade, mediante a qual não se admitia comparação com outros artistas, a não ser de maneira negativa/distintiva (HEINICH, 1991).

Segundo Heinich (1991), são dois sistemas de valor não somente heterogêneos, mas incompatíveis, que se formaram, opondo uma ética da conformidade a uma ética da raridade. Ela cita pintores que se destacaram em movimentos artísticos, como exemplos dessa ética da raridade, tais como: Delacroix no movimento romântico (1830); Courbet, no realista (1850) e Manet, no impressionista (1860-1870).

No âmbito do universo artístico moderno, no qual predominou essa *ética da raridade*, a atividade do crítico representa uma *tomada de posição no campo de tensões* que estrutura as relações artísticas no que concerne à elaboração de uma *lógica da distinção*.

Para Heinich (1991), é inicialmente sobre o modelo religioso do profetismo que se constrói a apologia vanguardista dos inovadores. *Projetada sobre... o plano artístico, essa apologia assume a figura do gênio precursor, revolucionário por sua arte e, tanto quanto possível, revoltado com a sociedade (vanguarda estética e política)* (p. 27).

Nesse sentido, o discurso crítico assinala uma ruptura com o universo cotidiano da linguagem corrente, focalizando menos o tema ou o referente do quadro (privilegiado pela percepção espontânea que projeta sobre as obras de arte as categorias que orientam a percepção do mundo ordinário) que o significante (a forma) (BOURDIEU, 1996).

Focalizando as particularidades técnicas das imagens e os efeitos de estilo das pinturas, a percepção especificamente estética desenvolvida pelo discurso erudito aproxima a atividade do crítico daquela do escritor, como o atestam as produções escritas de Suzanna de Alencar Guimarães e de Gerson Farias, na primeira metade do século XX.

Tal discurso, desenvolvido na Fortaleza da déca-

da de 20, encontrava-se em seus primórdios atravessado por valores marcadamente religiosos, valorizando o autodidatismo inspirado em um contexto em que a falta de uma escola de artes local era interpretada quer como a realização de uma vontade indomável, de uma vocação que não cedia, mesmo diante de uma situação material adversa, quer como a expressão de um desígnio superior à vontade do próprio artista.

Ilustrativo desta perspectiva é o artigo *Bellas Artes*, de Gerson Farias (*Ceará Ilustrado* – ano II, nº. 30, 01/02/1925). Neste, Vicente Leite aparece como o jovem *heróico, desejoso de saber, ávido de luz, que caminha como um peregrino impávido... para alcançar o ponto mais elevado dos sentimentos humanos – A Arte – a cuja culminância bem raros são os que podem chegar, por uma estreita, longa, tortuosa, espinhosa estrada chamada a via crucis dos predestinados.*

Em um contexto no qual o respeito aos cânones acadêmicos ainda ditava a regra, a “incompreensão” do público não provinha de transgressões formais, mas antes dirigia-se ao valor da arte e à vida difícil do artista, portador de um valor moral tão autêntico que ultrapassava os limites da percepção ordinária. É nesse sentido que Farias lembra que Leite *agora aqui se acha em Fortaleza... Vae mostrar domingo, aos ingratos e queridos conterrâneos seus, as suas telas reveladoras dos seus dias amargurados* (grifo nosso).

A referência à religião assume, nesse regime artístico, o efeito de singularização, inerente a toda biografia: uma construção essencialmente coerente, sacrificial, sendo a incompreensão e a originalidade as principais chaves aplicadas à vida / obra do artista (HEINICH, 1991: 81).

Tal «descrição factual» é fortemente regida por critérios que traduzem a autenticidade artística mediante a confluência de duas ‘naturezas’ homólogas, ligadas por uma matriz comum, princípio de uma identidade estrutural que se explicita como experiência do criador santificado na arte moderna / experiência do santo celebrado pela tradição cristã (HEINICH, 1991).

Coube, sobretudo, à crítica de arte conferir visibilidade a tal processo de singularização da figura do artista: por meio da associação desta a um estilo particular; mediante celebração biográfica (dimensão pessoal); inserção do trabalho artístico em um amplo

horizonte de referência (análise de alguns quadros efetivamente expostos à luz da história da arte); consideração do conjunto virtual da obra do artista (dimensão projetiva – ligada ao conhecimento de seu potencial criador; e dimensão retroativa – ligada ao conjunto de criações já configurado); e por fim, ampliação do repertório de abordagens pictóricas constitutivas da história da arte (HEINICH, 1991).

Nesse contexto em que é o nome ou pessoa do pintor que permite dar suporte à extensão que liga vida e obra de arte, a assinatura tornou-se um elemento-síntese da coerência real ou suposta de uma vida que se converteu em percurso de produção artística.

Tal conversão é tarefa restrita às competências do crítico de arte. Segundo Heinich (1991), a atividade do crítico diferencia-se mesmo daquela do amador de arte, pois, como especialista, ao crítico cabe valer-se de seu domínio sobre recursos discursivos, a fim de transformar sua experiência estética em referência para interpretação das obras por outros.

Esse processo de apreciação, reconhecimento de qualidades estilísticas de uma obra e atribuição de uma filiação (a seu criador) deu-se, historicamente, a partir de *um processamento simbólico mediatizado pelo discurso erudito. Este, ao mesmo tempo em que recobre a densidade semântica da obra com novas camadas simbólicas, deve tornar acessíveis aos demais membros do campo artístico, os ‘avanços’ representados por tal e qual elaboração formal. Essa construção, realizada pela crítica, pode exigir o esforço de algumas gerações até sua difusão e sedimentação em termos de significado social* (HEINICH, 1991: 107/108).

Porém, a produção da crítica de arte veiculada pela imprensa é apenas um tipo de documento que pode ser analisado pelo sociólogo que se dedica ao estudo do *habitus* silencioso como via de singularização da experiência estética de um público do passado. Heinich (1991) afirma que a correspondência é um documento de primeira grandeza sobre a vida interior dos artistas e Bandier (2003) lembra que, embora frequentemente ela forneça dados insubstituíveis, não deve ser tratada pelo sociólogo como *um documento bruto, garantia de objetividade de uma informação.*

Se a correspondência privada é um recurso que pode preencher de certo modo o sentido que os in-

divíduos imprimem a seus atos, ela também veicula informações cujo destino não é normalmente o da publicização. Utilizar uma correspondência que, embora escrita em 'tom' quase íntimo, tornou-se texto de domínio público, exige do sociólogo considerações teórico-metodológicas acerca dessa fonte.

Publicada na *Ceará Illustrado* (ano II, nº 37, 22/03/1925), a carta do pintor Ângelo Guido expunha um conteúdo que transbordava sentimentos. Endereçada a sua *suave misteriosa* admiradora Ladice Lamego como resposta à crônica que esta publicara, sob pseudônimo, no número anterior dessa revista, em 15/03/1925, a carta deixava transparecer também uma concepção de arte inspirada no ideal romântico. Assim, Ângelo Guido supunha revelar-se a sua *mysteriosa admiradora*, e somente a ela, como uma *alma absorta em sonhos impossíveis* de um *ideal de beleza irrealizável*.

A escritura na primeira pessoa, corrente na prática epistolar, reforça essa elaboração que enfatiza o 'eu' artístico no centro do campo, restituindo apenas parcialmente o sentido dado pelos atores a seus atos. É preciso, pois, recolocar essa correspondência privada em uma rede de relações sociais, mediante a exploração de outras fontes, capazes de reconstituir uma perspectiva mais próxima daquela dos agentes sociais (BANDIER, 2003).

Considerar a concepção romântica de arte como parte integrante da carta desse pintor é perceber a centralidade da figura do artista no processo de criação/apreciação da obra de arte. Na década de 1920, Ângelo Guido era o artista que se fez itinerante por ser presença fundamental na exposição de seus trabalhos; que traduzia em seu semblante a angústia de uma vida dedicada a dar forma a um ideal de beleza irrealizável; que imprimia em suas criações 'futuristas' não o que via, mas o modo como via; que, envolto em uma névoa mística, carismática, confundia-se com as figuras solitárias do mártir, do herói ou do gênio.

Assim, este tipo de registro escrito, tem como conseqüências metodológicas: o reconhecimento do papel de uma rede de afinidades e oposições que constitui o campo artístico como campo local de tensões; a multiplicação dos pontos de vista que dão vida ao campo; a evidência de momentos em que os limites fluidos de diversos campos de ação social, tais como, o artístico, o intelectual e/ou o religioso se influenciam mutuamente.

Esta observação incita a levar em conta o papel das redes locais de relações amistosas, 'profissionais ou corporativistas', familiares ou pessoais, particularmente densas e ativas em uma sociedade local, ao contrário das capitais onde o anonimato induz segmentações mais fortes de pertencimento e uma propensão à radicalização de diferenças estéticas, por exemplo (BANDIER, 2003: 8).

Na Fortaleza dos anos 1920, as páginas da *Ceará Illustrado* conferiam visibilidade a essa rede local de relações próximas, a qual se estendeu mesmo à mútua visibilidade dos agentes sociais que integravam o campo artístico, na capital cearense das décadas de 1930 e 40. Estruturado contrariamente ao anonimato que presidia o contexto de grandes capitais, o campo artístico local de fato não dava lugar, nesse momento, a divergências devidas à *radicalização de diferenças estéticas* (BANDIER, 2003).

Estrigas (1983) refere-se a esse período como o de uma *fase renovadora da pintura cearense*. Longe, porém, de representar uma ruptura radical com os cânones acadêmicos, o trabalho de Gerson Farias, Raimundo Cela e Vicente Leite era, a um só tempo, referência no domínio da pintura acadêmica local e da história das relações que compuseram o campo da arte em Fortaleza.

À falta dessa *radicalização de diferenças estéticas*, alguns pintores saídos da SCAP buscaram ultrapassar uma tradição que não renegavam, ao passo que outros elaboraram um 'estilo' circunscrito aos cânones acadêmicos, devotando-se a temas tradicionais.

A despeito da presença de temas religiosos na produção pictórica da década de 20, a forte imbricação existente entre experiência religiosa e criação artística permitiu projetar sobre a obra a espiritualidade manifesta pela vida do artista. Tal projeção assinala uma mudança de direção mais geral da excelência artística sobre as formas religiosas da grandeza.

Essas formas da grandeza religiosa fizeram-se presentes, sobretudo, quando da emergência da pintura moderna em Fortaleza, a qual podia então ser apreendida como transferência de espiritualidade da pessoa à

obra, por uma homologia entre religião e pintura.

A dimensão vocacional da pintura sintetizou, até nos anos 1920, essa justaposição entre os universos artístico e religioso. Assim, a paixão pictórica revestiu-se de uma dimensão auto-sacrificial que supunha a vivência do sofrimento exigida pela dedicação ao trabalho de arte.

É por meio dessa dimensão sacrificial que marca o domínio da pintura que uma certa disposição ascética se manifestam. Seja sob a forma da pobreza, da humildade e/ou por vezes mesmo da castidade, esse ascetismo funda a solidão como uma dentre as dimensões da vida de pintor.

A solidão, que advém da autonomia do pintor em relação a todas as determinações exteriores, reforça o papel da criação artística como centro do reconhecimento supremo concedido aos maiores pintores. *Como se a arte tivesse se tornado em si uma forma de religião - ou, mais exatamente, como se as condutas de admiração tradicionalmente cristalizadas no culto aos santos se exprimissem (modernamente) na celebração dos artistas (e de suas obras) (HEINICH, 1991: 80).*

Qual depoimento sintetizaria melhor essa transposição que o artigo de Suzanna Guimarães, intitulado “Na exposição de Pintura de Ângelo Guido e Dakir Parreiras” (*Ceará Ilustrado*, ano II, nº 35, 08/03/1925)?

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

Nesse contexto, a tradição heróica aponta a predestinação, precocidade, interioridade e autenticidade de talentos autodidáticos como próprios do ‘verdadeiro’ artista, aquele cujo saber técnico transparece como um dom, o qual revela a quase superfluidade de toda aprendizagem artística formal. A estes valores une-se um critério ético de excelência da conduta da vida do artista.

É preciso esclarecer que tal critério ético não corresponde apenas ao perfil traçado por Vicente Leite ou Raimundo Cela – o do artista que vive uma espécie de reclusão, compenetrado apenas em seu

trabalho, ultrapassando todo tipo de adversidade, a fim de efetivar uma prática artística que é também uma vocação.

Nesse sentido, a lógica de celebração no mundo erudito se diferencia daquela do senso comum, pois, considera como verdadeiros artistas não apenas aqueles que vivem de arte, mas também aqueles que para *viver de arte* inventam uma *arte de viver*. Se a lógica que gira em torno da noção de dom e sacrifício não desapareceu completamente na Fortaleza dos anos 1940, ao menos deixou de ser a lógica dominante. Da invenção de uma *arte de viver*, como estilo de vida muito particular que é a vida de artista, emerge a valorização da experiência mundana, a qual dava lugar à avidez dos sentidos e à boêmia (BOURDIEU, 1996).

Segundo Bourdieu (1996: 72), o estilo de vida boêmio, que sem dúvida trouxe uma contribuição importante à invenção do estilo de vida de artista, *elaborou-se tanto contra a existência bem-comportada dos pintores e dos escultores oficiais quanto contra as rotinas da vida burguesa.*

Azevedo (1980) cita em seu livro de memórias alguns artistas cearenses que realizaram tal percurso, levando a vida a seu limite. Eles, porém, integram o conjunto daqueles que não lograram projeção póstuma de seu nome e/ou sua obra: Lucas Nascimento (1890-1923), embora não levasse uma vida boêmia, *vivia isoladamente do mundo, consumindo álcool*; Milton Rodrigues (1881-1936), filho de Antônio Rodrigues (A. Roriz), foi *um dos artistas mais infelizes do Ceará. Romântico e trágico, solitário, vivendo em desenfreada boêmia e consumo de bebida*; e Raimundo Siebra, artista que contou com *bolsa do governo local para estudar na Escola Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, abandonou a Escola pela boêmia, morrendo prematuramente em acidente de automóvel.*

De fato, essa abertura potencial para além da vida presente é o que permite a reintegração do artista como singularidade exemplar na comunidade, graças a sua consagração ao bem comum, no mesmo movimento em que se transforma o sofrimento em princípio de grandeza artística⁵ (HEINICH, 1991: 142).

Desse modo, tendo passado do presente à posteridade, o processo de reconhecimento traz consigo um deslocamento radical – do eixo social, em torno do qual gravita a celebração da figura do artista, a um

eixo temporal, o qual impõe uma distância que assume a forma de duração necessária ao reconhecimento do artista por seus pares.

Porém, a consolidação de parâmetros da criação artística moderna, na Fortaleza da segunda metade da década de 1930, leva este deslocamento a perder sua força explicativa. A figura do artista-boêmio/rebelde/genial passa a rivalizar, e mesmo a se sobrepor à figura do artista/santo/sacrificado/sofredor, 'inventado' pela crítica de arte local.

Essa mudança conduz o público cultivado, incluindo a crítica, a enfatizar as propriedades formais das obras, em detrimento das qualidades morais do artista, como referente de qualidade artística. Desse modo, uma *economia da presença do público* pode revelar que o procedimento corrente em uma visita "autorizada" – a do público cultivado – ao longo dos anos 1950⁶ implicava, para o visitante, um esforço de deslocamento de quadro a quadro, mas também um investimento em cada obra, em sua especificidade.

É então quando trata do *status* social do artista e da obra, das *condições sociais de possibilidade* de sua afirmação, que o olhar sociológico revela o modo como se elabora o *interesse pela pintura e, mais precisamente, por artistas que se dedicam a este ou àquele gênero, a esta ou àquela maneira, a este ou àquele assunto* (BOURDIEU, 1996).

Assim, as mudanças relativas ao estatuto social do artista serão problematizadas a seguir, a partir de cinco tópicos que definem mudanças consideráveis em seu perfil social, na Fortaleza da primeira metade do século XX: a) fotógrafos-pintores, pintores de liso e pintores modernos; b) arte escolar e crianças-prodígio; c) artistas que representam uma coletividade; d) artistas beneméritos e artistas moralistas; e, por último, e) artistas que fazem publicidade.

1. 1. Fotógrafos-pintores, pintores de liso e pintores modernos

O fato desse processo de singularização achar-se configurado nas décadas de 1940-50 deve-se, em parte, às mudanças pelas quais passou o lugar social do artista, pois tal processo exerceu um forte papel condicionante na apreciação de pinturas.

De fato, do final do século XIX até o fim da primeira metade dos anos 1930, o contexto de cria-

ção de arte em Fortaleza revelava a indiferenciação própria de um campo artístico em seu momento de gênese. Inicialmente amorfo, o domínio da pintura caracterizava-se não só pela falta de radicalizações estéticas entre pintores acadêmicos e pintores modernos, mas, também, pela atuação indiferenciada entre fotógrafos-pintores, escritores-pintores e, mesmo, entre pintores e os chamados 'pintores de liso', os quais se dedicavam à pintura mural, à confecção de anúncios publicitários, cartazes de cinema, e outros.

Nesse contexto, as pinturas eram expostas, muitas vezes, em vitrines de modo a disputar espaço com fotos ou quaisquer objetos mercadejáveis. O pintor Afonso Bruno relembra como "... observar curiosamente os trabalhos de Otacílio de Azevedo, Pretextato Bezerra (TX) e J. Ribeiro, expostos em vitrinas de lojas e fotos desta Capital..." (ESTRIGAS, 1983: 77) marcou-o fortemente, conduzindo-o da cópia de retratos ampliados por quadrícula à pintura a óleo.

Assim, à semelhança do percurso profissional feito pelo pintor Afonso Bruno, o trabalho em estúdios fotográficos aparece como uma atividade que permeou a formação de não poucos pintores cearenses, visto que esse ramo profissional ao menos contava com alguns elementos comuns à arte pictórica – é o caso, por exemplo, dos problemas relativos ao emprego da luz.

Quando da inauguração do *Photo-Studio J. Ribeiro*, no início de maio de 1925, à Praça do Ferreira, 220, esta foi noticiada pela *Ceará Ilustrado*, mas, também pela revista *A JANDAIA* (02/05/1925, p. 26). Em artigo assinado pelo editor desta última, Aldo Prado enfatizou os dotes artísticos do fotógrafo, do mesmo modo que as novidades técnicas que fariam daquele *gabinete photo-electrico um estabelecimento modelar no gênero*. Assim se refere a J. Ribeiro:

Conhecedor profundo e abalizado dos segredos da luz... elle, a sente, a maneja como se fosse um elemento concreto, tangível e malleável. Quem conhece, nos dominios da optica, os efeitos da luz, com as suas projecções, reflexões e diffusões, sabe quão difficil é a constituição de um gabinete neste gênero.

J. Ribeiro, porém, não se dedicava apenas à produção fotográfica que ornamentava as paredes de muitas residências ou ilustrava as páginas de semanários locais. Um anúncio publicado repetidas vezes, ocupando vários números do hebdomadário *A JANDAIA* (ano III) divulgava a diversificação de seu trabalho como a *última novidade elegante*. Sua produção incluía: *polychromias esmaltadas, retratos a côres, impressos sobre aneis, pulseiras, braceletes, passadores, barrettes, broches e chatelaines...*

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

Essa suposta continuidade entre as atividades de pintores e fotógrafos também se fazia acompanhar por uma certa competição de formas de ver. A concorrência entre a exata precisão mecânica do “olhar fotográfico” e a expressiva manipulação das técnicas do retrato manufaturado não opunha apenas técnicas, mas modos de conceber e expressar o real, bem como diferentes ramos profissionais que competiam no circuito de produção e consumo de bens culturais.

Assim, presença constante na capa da *Ceará Illustrado*, o trabalho de J. Ribeiro foi assunto em matéria publicada em 15/03/1925 (ano II, nº 36). Nesta, o *fino e subtil artista na reprodução das feições humanas* teve analisada sua produção de *cabeças femininas* as quais já haviam ilustrado a capa deste *magazine*. Assim, o artigo descreve pormenorizadamente os *clichés das senhorinhas* Alba Garcia, Ita Cordeiro e Licia Siqueira, os quais personalizam *na tela a beleza tão falada por ahi afora das lindas rosas que vicejam na terra de Iracema*.

No artigo *Photo-Studio de J. Ribeiro, de 07/06/1925* (ano II, nº 48), a *Ceará Illustrado* comentou o significado da inauguração desse estúdio, voltando a enfatizar que... (por) admirar (o trabalho

de J. Ribeiro), *rende homenagem ao seu talento e por isso tem sido um propagador de seus meritos de artista, estampando sempre em sua capa os milagres de belleza sahidos de suas mãos e felicita-o por mais esta conquista de seu genio emprehendedor*.

Um bom exemplo das ilustrações produzidas por J. Ribeiro para a capa da *Ceará Illustrado* é o cliché da *senhorinha* Aila Pompeu.



Neste, é preciso destacar a presença da assinatura como elemento que integra a dimensão autoral de sua produção. A ‘naturalidade’ na postura desta *mimosa*, a composição com a *sombriinha*, o leve sorriso e o olhar

firme que sustenta o olhar do observador, pareciam conformar um ‘estilo fotográfico’.

Em Fortaleza, este fato denuncia a proximidade, e mesmo a superposição, destes dois “ofícios vocacionados” – o do pintor e o do fotógrafo. Frente à pintura, a fotografia figurava como produção visual socialmente bem estabelecida, com formas de produção, circulação e consumo que não correspondiam, naquele momento histórico, às acessíveis ao ofício do pintor.

Aliás, desde o final do século passado, a fotografia ganhou força na capital cearense, configurando-se, segundo Ponte, “... como uma verdadeira coqueluche na região, assim como em todo o Brasil” (1993: 133).

Dentre os estúdios fotográficos instalados na segunda metade do século XIX, “... a Capital contava com... os de Lopes Brandão e Reckely em 1872, Niels Olsen, dinamarquês, o maior deles, a partir de 1895, Moura Quineau e M. Mello de 1899 em diante...” (PONTE, 1993: 133). Já nas primeiras décadas do século XX, destacara-se a atuação de Walter Severiano e J. Ribeiro, os quais fixaram seus estúdios fotográficos em mais de um endereço, nas proximidades da Praça do Ferreira.

Na década de 1920, o chamado *Salon Regional* ganhou duas edições – em 24 e 25 – com o apoio de

Walter Severiano (1894-1943). Este, como tantos outros pintores e pintores-fotógrafos, voltou-se seguidamente a aspectos da vida difícil das populações que habitavam o Poço da Draga e o Morro do Moinho.

Otacílio de Azevedo, escritor-pintor-fotógrafo, trabalhou no estúdio de Walter Severiano, retocando ampliações e colorindo retratos pequenos. Apesar de sua condição autodidata, Severiano partilhava com outros que com ele trabalhavam, conhecimentos básicos para confecção de composições pictóricas e fotográficas. É Azevedo quem afirma: "Foi com ele que aprendi as primeiras noções de perspectiva e distribuição de volumes" (AZEVEDO, 1980: 319).

Reconhecido entre seus pares como *fervoroso incentivador das artes plásticas*, Severiano era desenhista, 'arquiteto' e aquarelista. O fato de ter promovido, à sua própria custa, duas exposições coletivas de pintura em seu *atelier*, em 1924, notabilizou seu papel de organizador frente aos pintores na década de 1920.

A primeira, dentre estas duas exposições, conhecida como *Salon de 24*, reuniu pintores que expuseram seus trabalhos no então *Photo Walter*, situado à rua Barão do Rio Branco. Esta mostra compôs-se de quadros a óleo de Gérson Faria e de Otacílio Azevedo, aquarelas do próprio Walter Severiano e de Clóvis Costa, de Queiroz, Barbosa, Sá Roriz, Katunda, Mário Dias e Emme Guilherme. *A segunda exposição foi de um pintor sulista moderno – Di Caro* (AZEVEDO, 1980).

O tratamento dispensado pela imprensa local à cobertura desse salão é considerável. O exemplar nº 11 da *Ceará Ilustrado* (ano I, p. 6) trazia o registro fotográfico de alguns dos membros que integraram essa mostra de arte. Compondo um conjunto, as fotos em formato oval, articuladas à legenda abaixo, tornavam públicas e notáveis as feições do fotógrafo-pintor Walter Severiano e as dos demais pintores do *Salon*.

Nesse meio social, os artistas assim distinguidos de seus conterrâneos, ao serem nominalmente identificados, encarnavam a figura do vocacionado dedicado a realização de um ideal. Ainda mais forte se tornava essa imagem se a materialização desse ideal tinha por base a conversão da figura do artista em responsável pela instauração de uma ordem no mundo, cujo centro giraria em torno de uma certa

concepção de beleza e de uma lógica de reprodução 'fiel' da realidade.

J. Ribeiro... personifica... um verdadeiro fetichista da perfeição, (pois) as suas telas só se povoam de deusas, madonas, cherubins, e com a sciencia integral de sua arte reproduz embellezando, conquistando a expressão e a espiritualidade, e após essa conquista se extasia em misteriosa adoração ante a pureza e a harmonia das linhas, que representa a felicidade para a alma do artista... (Ceará Ilustrado, ano II, nº 48 – 07/06/1925).

É preciso citar, ainda, outro pintor que realizou percurso semelhante ao de Azevedo: Clidenor Capi-baribe (Barrica) contava com conhecimentos básicos acerca do desenho quando de sua inserção no ramo da *arte fotográfica*. Assim, tendo trabalhado com Walter Severiano, Barrica vinculou-se posteriormente ao *Photo Ribeiro*.

Segundo Estrigas (1983), no *Photo-Studio J. Ribeiro*, Barrica encontrou ambiente propício a discussões sobre arte, as quais se davam sempre com um grupo de artistas que ali se concentrava, à tarde, por vezes adentrando a noite.

Embora em seu testemunho Barboza Leite não especifique a qual estúdio se refere, é evidente que nem sempre as relações nesse espaço de trabalho eram amistosas.

Eu e Barrica trabalhávamos num atelier de retratos ampliados. Ele tinha uma ascendência natural sobre o grupo que aí se distribuía em tarefas distintas... (Barrica era) interessado em poesia e criador de 'casos' à mínima manifestação de constrangimento sofrido por um colega por parte da empresa que absorvia nossa produção. Era uma luta de um por todos e todos por um, naquela casa. Desde o aprendiz de laboratório até o mais sensível colorista a pastel, que se

incumbia dos retratos mais elaborados, para mostruário, todos comíamos o mesmo /pão com manteiga/ para resumir (ESTRIGAS, 1983: 95/96).

Essas relações de antagonismo também são manifestas por Otacílio de Azevedo em sua produção memorialista. Além de integrar o quadro funcional de estúdios fotográficos e dedicar-se à pintura, Azevedo ligava-se, sobretudo, à literatura. São dele as memórias narradas em *Fortaleza Descalça*, livro no qual recupera, em algumas passagens, seu cotidiano e de seu irmão, Júlio Azevedo, como retocadores de negativos em estúdios fotográficos.

Azevedo alude assim à pequena distância que separava sua ligação com a pintura e a fotografia. Ele afirma que, por volta de 1910, era empregado no estúdio do dinamarquês Niels Olsen, o qual atuava em Fortaleza desde o final do século XIX.

Por volta de 1925, passou a viajar pelo interior do Ceará, como fotógrafo. Ele explica:

Despedido da Fotografia Olsen, onde o mísero ordenado não dava para as minhas despesas, mandou-me o meu irmão Júlio a um velho político aciolino, para os confins do sertão de Canindé, a fim de pintar-lhe a residência recentemente construída (AZEVEDO, 1980: 71).

Azevedo encontrou na filha desse velho político sua primeira experiência de encantamento amoroso. Tal encontro teve desdobramentos no trabalho do pintor. A pequena distância que separava diferentes tipos de pintura revelou-se nesse episódio quando a 'pintura de liso' converteu-se em pintura mural de paisagens:

Terminada a pintura das portas e janelas, para que ela visse que eu também pintava paisagens, acabei convencendo o velho a decorar a sala de jantar com diversos panoramas, como era moda em Fortaleza (AZEVEDO, idem).

Nesse episódio, revelam-se, ainda, as precárias condições técnicas e de segurança em que se dava o engajamento dos pintores nos estúdios fotográficos em Fortaleza: "Ela (a filha do político) era muito rica e bonita. Eu, paupérrimo e horrorosamente feio, dentes estragados, rosto salpicado de manchas de nitrato de prata num acidente na Fotografia Olsen" (*idem*, p. 71).

Entre o início de seu trabalho com Olsen e sua demissão, por volta de 1925, Otacílio de Azevedo ingressou como pintor na companhia de bondes elétricos – a *Ceara Light Tramways and Power Co. Ltd*, em 1914.

Quando me empreguei... o serviço era dos mais pesados nas dez longas horas de labuta... Era um trabalho penoso e demorado no qual eu absorvia todo aquele pó vermelho da tinta básica dos bondes, a qual se localizava nos meus brônquios, provocando-me escarros sanguinolentos como os dos tuberculosos (p. 89).

Na *Ceara Light* havia, de modo recorrente, muitas reclamações dos usuários sobre a má sorte que trazia o bonde elétrico nº 13. A diretoria da empresa foi chamada a resolver o problema e Azevedo, a executar a decisão. No lugar do 13 ele pintou 31 e a partir daquele dia não houve mais a menor reclamação sobre o veículo... (p. 111).

Em 1917, a abertura do cine *Majestic Palace* converteu-se em grande acontecimento na vida da cidade. Aproximando-se o dia da inauguração, Azevedo atendeu a um pedido de serviço (um anúncio publicitário) que por pouco não estragou a roupa destinada a servir de indumentária da festa – um paletó de casemira azul-marinho, confeccionado por Santa Rosa, reconhecido como exímio alfaiate em Fortaleza:

Ao passar pelo Cinema Polytheama, de José Rola, este me chamou e pediu-me que eu pintasse dois letreiros dentro da casa de espetáculos... Subi num cavalete para executar o serviço... José Rola, ao

passar debaixo, desequilibrou o cavalete com sua enorme barriga... fui-me estatelar no chão, com tintas... e tudo... Meu rico (e caro) paletó ficou totalmente banhado de tinta branca...

A condição social daqueles que se dedicavam indistintamente ao trabalho nos estúdios fotográficos, à pintura de quadros, à pintura de paredes e de anúncios publicitários revela o momento de gênese do domínio da pintura no amplo conjunto de relações que compõem o campo artístico cearense, nos anos 1920 e 30.

Se o recurso a outras atividades como meio de sobrevivência compunha a figura sofrida do artista vocacionado, que enfrentava qualquer adversidade heroicamente, ao longo das décadas de 1940-50, esta imagem vai paulatinamente cedendo espaço ao artista transgressor e boêmio, que inaugura um estilo de vida próprio cujas regras alimentariam a crença de que nesse domínio tudo seria possível.

A partir da década de 30, vários são os fatores que contribuíram para esta progressiva diferenciação do lugar social da arte e do artista. Dentre estes, dois articulam-se fortemente: a relação entre pintura e fotografia e a invenção de uma *arte de viver*. Primeiro, a valorização e disseminação da imagem fotográfica como representação ‘perfeita’ do real, como apreensão da realidade de forma ‘objetiva’, tal como a vemos, impulsionou a pintura de modo a redimensionar sua questão central. Importava menos à pintura moderna ‘o que pintar’ do que ‘como pintar’. É sobretudo mediante revoluções formais que o fazer pictórico afirma sua autonomia, distanciando-se, cada vez mais, de outras atividades sociais cuja tarefa era a produção de imagens.

Na capital cearense, a chamada jovem-guarda da segunda metade dos anos 1930 já desenvolvia trabalhos influenciados pela produção modernista de Visconti (1867-1944), Lasar Segall (1882-1957), Anita Malfatti (1889-1964) e outros artistas que integraram a Semana de Arte Moderna de 1922. Coube, então, a essa dita “jovem-guarda” o papel de desencadear o que Estrigas denominou *a fase renovadora na pintura cearense*, na década de 1940.

Um índice dessa influência modernista é o fato

de se haver realizado, em 1937, a “Exposição Preparatória da Pintura Cearense”, dela participando Barrica, TX, Clóvis Costa, Gerson Faria e Afonso Bruno. Esta mostra organizou-se a partir da presença do pintor paraense Valdemar Costa, que esteve em Fortaleza, como em outras capitais das regiões Norte e Nordeste, para divulgar as concepções modernistas da Semana de 22, mediante uma “Exposição Paulista no Norte”.

A *arte de viver*, que caracterizava um modo ou estilo de vida próprio aos artistas, constitui-se como segundo fator de autonomização do campo da arte, o qual teve como elementos-chave a organização ‘corporativa’ dos pintores e, também, a valorização da avidez dos sentidos materializada na vida boêmia. Segundo Bourdieu (1996: 72), tal estilo de vida *elaborou-se tanto contra a existência bem-comportada dos pintores e dos escultores oficiais quanto contra as rotinas da vida burguesa*.

Carregada de ambigüidades, a boêmia do artista aproxima-o do ‘povo’ com o qual freqüentemente partilha dificuldades financeiras, porém, distancia-o do segmento popular pela *arte de viver* que o define socialmente. Enfim, se esse estilo de vida opõe, ostensivamente, a vida de artista às convenções e às conveniências burguesas, de outro modo situa-a mais perto da aristocracia ou da grande burguesia. (*idem*, p. 73).

Diante disso, é preciso ressaltar, por um lado, que essa *arte de viver*, tomada em uma de suas múltiplas manifestações, emergiu dos ateliês coletivos como espaços de sociabilidade, cujo principal papel era reforçar crenças e *tomadas de posição* fundamentais à constituição do campo artístico; por outro lado, um nível primário ou latente de articulação desses espaços configurou-se a partir do trabalho conjunto dos pintores, desenvolvido nas oficinas dos estúdios fotográficos no começo do século XX.

O que muda, qualitativamente, esse quadro na década de 1930 é: 1) a urgência em afirmar coletivamente o que havia de específico em uma produção simbólica que extrapolava as possibilidades da apreensão fotográfica da realidade; 2) o fato de que os ateliês coletivos despontaram como espaços de luta, mantidos pelo conjunto dos pintores ativos na época, assegurando crenças e valores básicos à vida do campo artístico.

Já na década de 1940, intensificou-se a movimentação de forças sociais que interagem na área da pintura, como espaço social. Esse processo culminou na fundação da primeira entidade de artes plásticas do Ceará, o Centro Cultural de Belas-Artes (CCBA), em 30 de junho de 1941. Coube a Mário Baratta, estudante carioca que veio para o Ceará na década de 30, mobilizar os "... artistas da época para a necessidade imperativa de se aglutinarem em torno de uma entidade..." (ESTRIGAS, 1983: 05) que colocasse "... a arte e o artista em um novo plano" (*idem*, p. 12).

Entre o momento em que os pintores se reuniam para trabalhar nos ateliês coletivos e aquele em que se encontraram unidos em torno de entidades associativas, o CCBA (1941-44) e a SCAP (1944-56), parece haver uma considerável diferença, em termos de estruturação do campo artístico. Pois, dentre os maiores avanços desse período encontram-se os Salões de Pintura, obra do CCBA, bem como o Curso Livre de Desenho e Pintura e o Salão de Abril, ambos realizados pela SCAP.

A boêmia, os estudos do nu que varavam a noite, as sessões coletivas de pintura ao ar livre no Morro do Moinho ou no Poço da Draga, os quadros 'noturnos' pintados sob as vistas admiradas dos passantes, os pintores que migravam na década de 1940 para continuar produzindo arte (é o caso de Aldemir Martins, Inimá de Paula, Antônio Bandeira e outros), os outros que permaneceram e continuaram construindo o campo mediante atuação à frente da SCAP traduzem iniciativas mediante as quais os artistas alimentavam-se mutuamente de informação e crença nas possibilidades da criação artística, gestando um *modo de viver* e perceber a realidade que os diferenciava como grupo social.

A apropriação da história da pintura, as relações com o campo artístico e com a sociedade cearense em geral serviram, então, como substrato à inserção da pintura em um mercado de bens culturais, o qual ainda se encontrava em seus primórdios.

Esse circuito de produção, circulação e consumo da pintura como bem simbólico estende-se à vinculação dos pintores a um mercado de trabalho local, bem como a uma estrutura de valores. Esta última oscilava, de forma recorrente, entre uma tendência normatizadora de condutas sociais e a crença tácita

de que o universo da arte seria regido por uma lógica bem particular.

Assim, o comportamento pouco convencional dos pintores provocava ocasionalmente uma ação reguladora. É ilustrativo o episódio que envolve Bandeira e Baratta na administração marcadamente autoritária de Menezes Pimentel (1935-1945)⁷. Ao expressar, em uma conversa banal, o desejo de (a arte) *tomar a cidade de assalto*, Baratta sofreu denúncia, seguida de detenção, extensiva a Bandeira e ao modelo que os acompanhava.

No entanto, o conjunto de tais transformações valorativas (as quais integraram uma *arte de viver*, advinda da ação corporativa em ateliês e entidades organizativas) e formais (materializadas nas obras) não esgota os elementos que condicionaram mudanças no estatuto social do artista e da arte. A eles unem-se outros, ligados à dimensão cultural e/ou social, os quais tratarei em seguida.

1. 2. Arte escolar e crianças prodígio

As transformações formais, valorativas e políticas do campo artístico passam por vias difusas, por vezes dificilmente perceptíveis. Este é o caso da valorização do fazer artístico a partir da escola, bem como da produção de crianças autodidatas, identificadas publicamente, através da imprensa, como 'crianças prodígio'.

Considerar exposições de trabalhos escolares que ganharam as páginas de periódicos, a exemplo da *Ceará Ilustrado*, como índice de valorização social do fazer artístico, é pôr em relevo uma perspectiva alternativa de análise. Isto porque quando a análise sociológica não conta com estruturas do campo artístico plenamente desenvolvidas, quando não há salões competitivos, mercado de arte representado pela existência de galerias de arte, nem mesmo a atividade de críticos, museus e escolas de belas artes locais, é preciso considerar formas mais rudimentares de reconhecimento social, as quais darão base ao posterior desenvolvimento das estruturas do campo.

Na edição de 04/05/1924 (ano I, nº 2), o título *Arte Escolar* abre uma coluna que ocupa meia página da *Ceará Ilustrado*, pondo em destaque a produção "artística" das alunas do *Collegio Nossa Senhora Auxiliadora*. Em um periódico que divulgava ha-

bitualmente notícias sobre moda, cultura, política, problemas de estrutura urbana, assumindo a necessidade de discutir os valores que devem guiar a vida em sociedade, é significativo o fato de se encontrar referências à chamada *Arte Escolar*.

Depois do título, segue-se um registro fotográfico do *certamen* de arte, com uma legenda explicativa:

Um dos lindos aspectos da encantadora exposição de trabalhos das alumnas do Collegio Nossa Senhora Auxiliadora, desta capital. O bello certamen esteve franqueado à visita do nosso publico, no domingo último, com grande êxito, tendo causado optima impressão aos numerosos visitantes.

Ao título, foto e legenda, junta-se, abaixo, um artigo que explicita o modo como tal mostra projetou socialmente os resultados do trabalho da *digníssima diretora e de suas auxiliares*. Em destaque o nome da escola deu título ao artigo: *COLLEGIO N. S. AUXILIADORA*. A este segue-se que, dentre as 300 “obras” expostas, os trabalhos de agulha e as pinturas eram apresentados conjuntamente. Assim, ao lado de *uma secção de abafadores*, havia uma outra *de lindos almofadões, e, em sentido opposto a esta, outra, de trabalhos á machina bordados á mão... Havia varios quadros a óleo, aquarellas, crayon a papel e a pyrogravura, sob a direcção da distincta professora d. Maria Rolim*.

Embora a professora de desenho e pintura não integrasse o conjunto de artistas profissionais em Fortaleza, nem suas alunas despontassem como célebres pintoras, é forçoso admitir que o Colégio Nossa Senhora Auxiliadora formava, no mínimo, um segmento de público sensível à existência de exposições de arte na cidade.

No artigo são citadas, ainda, as alunas responsáveis pelo conserto que movimentou tal *certamen*, bem como se formalizam protestos de agradecimento e abundantes elogios à diretora e às professoras responsáveis por este evento⁸.

De outro modo, a produção ‘artística’ escolar veio a público, através da revista *Verdes Mares*. Em 07/09/1929 (ano VII, nº 26, p. 22/23), este órgão de

divulgação do *Grêmio José de Alencar*, ligado ao *Collegio Cearense do Sagrado Coração*, trouxe a público as reflexões sobre arte do aluno Ocello Pinheiro.

Em uma escola cuja formação era marcadamente católica, a concepção de arte veiculada era a da pintura como criação divina (senão, como seria possível *o nada converter-se em edificantes expressões?*). Nesse contexto, o pintor configurava-se como simples mediador, *apóstolo da beleza*, e à pintura cabe, embora seja *uma das artes mais completas*, simplesmente transpor essa dimensão divina, característica do belo natural, para a tela.

Em um contexto no qual os conhecimentos acerca da teoria e da prática artística não passavam pelo crivo de uma escola de artes, proliferavam artistas autodidatas. Neste caso, a aderência das concepções artísticas à esfera religiosa ainda era patente. Embora igualmente deixando transparecer uma visão religiosa acerca da arte, Adília de Albuquerque Moraes, em artigo publicado na *Ceará Illustrado* (ano II, nº 35, 08/03/1925), defendeu uma formação escolar no campo da arte, por ocasião da exposição de pintura de Ângelo Guido e Dakir Parreiras.

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

Os valores cristãos que marcavam de modo subliminar muitos dos artigos sobre arte publicados nesse *magazine*, faziam dela uma atividade de predeterminados. Embora tal postura implicasse a valorização do potencial artístico manifesto por *crianças prodígio*, assumia também a defesa da criação de uma escola de artes local. Nesse discurso aparentemente contraditório, os ‘pequenos notáveis’ converteram-se em prova cabal de que o verdadeiro talento artístico brotava,

como toda vocação legítima, mesmo onde imperava um meio adverso (e, mais ainda, se as condições fossem favoráveis!).

Desse modo, a *Ceará Ilustrado* empreendeu uma verdadeira campanha, mediante uma série de artigos, em favor do *Pequeno Edson*.



O PEQUENO EDSON

Quem por ahi não conhece, de nome ou de fama o já célebre Edson, o garrulo e fadado garoto que pisa num palco como artista velho... ?

Pois Edson... deseja... seguir, definitivamente, a carreira dramática. Para isso, precisa... estudar em centros de maior desenvolvimento...

E, somente o publico que já o admira... poderá auxilia-lo nesse afan de conquista e de triumphos...

Se, na década de 1920, o pequeno Edson apelava ao público que comparecesse ao espetáculo que financiaria seus estudos, nos anos 30 o Museu Histórico do Ceará abrigava o trabalho de pintura e escultura de outros *precoce autores*.

No momento inicial de seu funcionamento, quando o acervo do Museu Histórico do Ceará ainda não era considerável, essa instituição abrigou, mesmo que os objetos apresentados não tivessem *nenhum valor documentário e histórico*, algumas mostras temporárias de artefatos populares. Dentre estas, a primeira exibiu objetos em gesso e madeira, fabricados por um menino de 12 anos de idade, chamado Antônio Ferreira Olímpio. Este apresentou "(...) interessantes trabalhos de estatuaria em madeira e gesso idealizados e confeccionados por uma criança..." (Estes) "nos seus mínimos detalhes, denunciam o senso artístico e pendor para a escultura de seu precoce autor" (*Gazeta de Notícias*, 22/01/1933, s. p.).

1.3. Artistas que representam uma coletividade

Atraindo a admiração dos fortalezenses, a atuação dos 'pequenos artistas', quer no âmbito escolar ou fora dele, contribuiu, de certo modo, para um reconhecimento semelhante devotado ao trabalho de artistas profissionais. Por meio de financiamento privado ou público, estes passaram, aos poucos, a representar um segmento social cujo trabalho projetava simbolicamente o estado do Ceará para além de suas fronteiras geográficas.

Embora não tenha sido subvencionado pelo Estado, Raimundo Cela (1890-1954) construiu, em seu percurso artístico, uma projeção e um reconhecimento que o converteram em um dos representantes da pintura cearense.

Partindo de Sobral, Cela veio estudar no Liceu do Ceará, em 1906. Em 1910, seguiu para a Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, com recursos próprios. Tendo obtido o prêmio 'Viagem ao Exterior', no *Salão Nacional de Belas Artes*, em 1917, permaneceu até 1922 na França. Retornou a Fortaleza, em 1938, a serviço do então governador Menezes Pimentel, a fim de executar o painel *Libertação dos Escravos* no Porto de Fortaleza, para o Palácio do Governo do Ceará.

Enquanto Cela seguiu para Paris com os recursos do prêmio obtido na Escola de Belas Artes, em 1917, um grupo de artistas formado por Mário Dias, Gérson Farias, Vicente Leite, José Rangel, Raimundo Siebra e Simeão rumou para o Rio de Janeiro, subvencionado pelo Governador do Estado, João Tomé de Sabóia e Silva (1916-1920), a fim de ingressar na Escola Nacional de Belas-Artes.

É preciso ressaltar que este era um período de recuperação da economia cearense, bastante castigada pela chamada 'seca do quinze'. Dentre as realizações da administração de João Tomé de Sabóia e Silva estão as construções de açudes, poços e estradas, além do financiamento do setor agrícola, atividade em torno da qual girava parte considerável da economia do estado.

Nesse contexto, em que a subvenção concedida ao grupo de pintores integra um conjunto mais amplo de investimentos estatais destinados a dinamizar setores básicos, tais como a economia, o investimento em 'cultura' assume os contornos de subsídio a uma atividade socialmente relevante para o estado do Ceará.

Porém, naquele ano, do grupo enviado pelo governo do estado ao Rio de Janeiro, somente Vicente Leite, que então servia na guarda do Palácio do Governo do Ceará, integrou como aluno o curso livre de pintura da Escola Nacional de Belas Artes.

Tendo permanecido como aluno regular dessa escola de 1920 a 1926, Leite veio a Fortaleza, em mais de uma ocasião, apresentar exposições de pintura. Antecedendo a mostra que realizou em 1925, o artigo *Bellas Artes*, de Gérson Farias, desenhou o perfil abnegado do jovem pintor, lembrando o destino ‘nobre’ dado a sua bolsa de estudos naquele período (*Ceará Illustrado*, ano II, nº 30, 01/02/1925):

Trabalha sem tregoa, sem comer e sem dormir. Sofre e sonha.

Nem sequer um doce alento tem para amenizar o seu duro e penoso estado pecuniário. De que lhe servem noventa e cinco mil réis dados por conta de (sic) Estado como pensão? Elle, como um bom filho, as reverte em beneficio de sua pobre mãe acudindo-lhe ás mais duras necessidades...

O fato de a bolsa ter subsidiado, de certo modo, o reconhecimento do artista, mediante a obtenção de prêmios, referendava ainda mais o investimento realizado pelo poder público. Assim, as premiações obtidas por Leite foram celebradas pela imprensa como uma vitória de todo o Ceará.

Vicente Leite obteve dois prêmios de viagem, conferidos pelo *Salão Nacional de Belas-Artes*: um para o Brasil, em 1935, período em que veio a Fortaleza expor junto à Sociedade de Cultura Artística; e outro, de viagem ao exterior, em 1940. Com este deveria permanecer dois anos na Europa, em viagem de estudos, porém, veio a falecer, prematuramente, em 1941.

Dentre os artistas subvencionados que viajaram ao Rio de Janeiro, em 1917, estão Mário Dias e Raimundo Siebra, os quais vincularam-se posteriormente à Escola de Belas Artes.

Tendo retornado a Fortaleza, em 1922, Mário Dias foi um dos integrantes da exposição coletiva organizada por Walter Severiano, em seu estúdio fotográfico,

em 1925. Compuseram esta terceira edição do *Salão de Pintura*: o próprio Severiano, Mário Dias, Gérson Farias, Katunda, Emme Guilherme, Queiroz, Barbosa, Sá Roriz e Otacílio Azevedo (AZEVEDO, 1980).

Nem todos os investimentos financeiros se revertiam em reconhecimento público. Por vezes, desembocavam mesmo em um quase anonimato, salvo pela obra de memorialistas. É o caso do pintor Raimundo Siebra que, tendo recebido uma bolsa do governo para estudar na Escola Nacional de Belas-Artes, abandonou-a pela boêmia, morrendo tragicamente em acidente de automóvel.

As subvenções do poder público destinadas a investimentos em ‘cultura’ não se restringiam, porém, ao domínio da pintura. Na década de 1920, a *Ceará Illustrado*, em uma série de artigos, fez grande campanha em torno do trabalho da atriz cearense Maria Castro, a começar por uma matéria que antecedeu a chegada da Companhia em Fortaleza (ano II, nº 48, 07/06/1925). Nesta, foram divulgados os valores das chamadas *assignaturas*⁹, comercializadas por membros deste *magazine* – Papi Júnior e Demócrito Rocha.

A *Ceará Illustrado* contribuiu ativamente para a elevação do valor social do trabalho artístico de Maria Castro, mediante a dimensão identitária e coletiva impressa a artigos que atribuíam a qualidade de *verdadeiros cearenses*, àqueles capazes de valorizar o trabalho dessa conterrânea de fama internacional. Somente estes sentir-se-iam re-presentados e valorizados pelo discurso sacralizante da crítica.

No mesmo número 48, Papi Júnior dedicou um longo artigo – intitulado *Coisa Séria* – à exortação dos cearenses a fim de que estes reconhecessem o valor da *prata da casa*, pois, [é] “um facto comprovado e sem contestação, a indiferença criminosa que sentimos pelas nossas coisas e pelos nossos homens”.

Apontada ao longo do texto como *a mais notavel actriz do actual teatro brasileiro*, Maria Castro é capaz de “aumentar as irradiações do nosso sentimento, acendendo em nossos corações uma pontazinha de orgulho justo e compulsivo... (pois) de fato, ela é um producto invulgar da nossa raça, o tipo representativo das nossas emoções...”

O número seguinte da *Ceará Illustrado* (nº 49, de 14/06/1925) continha uma foto de Maria Castro, com um pequeno texto enaltecendo-a, historicizando

seu percurso artístico e alertando o público para sua estréia.

A edição de nº 50, de 21/06/1925, na coluna "Theatraes", polemiza com outro jornal, desqualificando um comentário adverso acerca do espetáculo de Maria Castro. Ao cronista que escrevia sobre teatro no jornal *O Nordeste*, o artigo assim se referia inicialmente:

(...) o nosso confrade que faz a chronica theatral d' 'O Nordeste' está na obrigação de fazer uma de duas cousas: abandonar os óculos escuros ou a palmatória de que usa com tanta volúpia (...).

Ainda na mesma edição, ocupando quase uma página, uma foto de Álvaro Pires, diretor dessa Companhia de teatro, era ladeada por um artigo intitulado "Theatro José de Alencar: temporada Maria Castro", e um outro, menor, que trazia o título "Uma festa a Maria Castro", divulgando uma recepção à atriz cearense, organizada por um grupo de admiradores.

O artigo "Theatro José de Alencar: temporada Maria Castro" assinalava o início da temporada da Companhia no José de Alencar, tecendo elogios ao trabalho da atriz.



Na edição seguinte (nº 51 – 28/06/1925), a capa da *Ceará Illustrado* trazia foto de Maria Castro, acompanhada pelo texto: *genial artista que terá, no próximo dia 1º de julho, seu festival no Theatro José de Alencar.*

Este fato evidencia o destaque concedido não somente à Companhia Maria Castro, mas à atriz, pessoal e profissionalmente, pois seu rosto na capa deste *magazine* aponta um outro parâmetro à participação feminina, que até então se restringia à beleza da *flor da sociedade cearense*.

O artigo de Papi Júnior publicado em edição anterior (nº 48, de 07/06/1925) referenda esta reflexão. Ele afirma, em relação ao aspecto físico de Maria Castro:

Falta-lhe talvez a beleza plástica, mas sobram-lhe as correlações lineares para com elas organizar um conjunto harmonioso e simpaticante. A frente ativa e os olhos fortes traduzem-lhe os assomos aquecidos na corrente de todas as sensibilidades.

Mais adiante, na mesma edição, outro artigo, intitulado "Theatro José de Alencar – Companhia Maria Castro", lamenta que, dentre as peças apresentadas e os vários papéis interpretados diariamente no José de Alencar, a atriz sofra as conseqüências do *pudor relativo* das senhoras que se retiraram quando da apresentação *magistral de ZAZÁ, a grande peça do teatro francez*, enquanto permaneceram em outra peça, a qual elogiava a prostituição.

O artigo segue com um comentário sobre a apresentação especial feita por Maria Castro, em

(...) espectáculo... dedicado ao Estado do Ceará, na pessoa do exmo. sr. Presidente Desembargador Moreira da Rocha, que se encarregou, gentilmente, de passar a casa entre seus amigos.

Tantas homenagens e reconhecimento da relevância dessa atividade artística, concorreram para a concessão da subvenção municipal de RS 5:000\$000, dedicado individualmente à sra. Maria Castro, iniciativa saudada pela *Ceará Illustrado* como digna de aplausos.

Na edição seguinte (nº 52, de 05/07/1925), a *Ceará Illustrado* fez publicar um artigo que descrevia, minuciosamente, a noite triunfal de Maria Castro, incluindo a transcrição literal do discurso do dr. Jonas Miranda, oficial de Gabinete do sr. Presidente do Estado:

(...) Assim decorreu o festival de Maria Castro, entre as mais legítimas alegrias, traduzindo, em sua expontaneidade, a grande sympathia e profunda admiração em que o Ceará em peso tem a sua gloriosa filha.

1. 4. Artistas beneméritos e artistas moralistas

Embora essa sucessão de artigos, homenagens e subvenções públicas assinalem o valor atribuído ao artista como representante da coletividade cearense, havia outros modos de angariar reconhecimento social. Em artigo intitulado *Santa Casa de Misericórdia* (*Ceará Illustrado*, nº 51, de 28/06/1925), foi ainda a Companhia Dramática Maria Castro que assumiu o papel de produtor cultural beneficente, ao realizar espetáculo em favor daquele estabelecimento. Afirma o artigo:

Diante das aperturas em que sempre vive esse benemérito estabelecimento de caridade, louvamos o gesto da empresa theatral que nos visita, derivando alguns de seus lucros para esse instituto de piedade, tão mal amparado pelos poderes competentes.

Outros artistas também atraíam a simpatia do público, mediante o mesmo tipo de recurso. É o caso do concerto oferecido pelas irmãs Normando, ato benemérito registrado pela *Ceará Illustrado* (ano II, nº 54, 19/07/1925). Em artigo entrecortado pelo retrato oval de cada uma das três irmãs, lê-se:

Num louvavel e espontaneo gesto de caridade, as senhoritas Normando levaram a effeito o seu annunciado concerto em beneficio da construção de nosso leprosario. Quarta-feira ultima, 15 do corrente, o Theatro José de Alencar comportava o que há de selecto na elite cearense, que vinha assim, ao encontro das esforçadas musicistas patricias...

A construção de um leprosário aparecia, na *Ceará Illustrado*, sob um clima de terror, enfatizando esta como uma questão de saúde pública. Na edição nº 42, de 27/04/1925, uma nota assinalava a gravidade do problema:

A LEPROA continúa, entre nós, avançando, assustadoramente. Em um

dia da semana passada – em um dia só! – tres novos casos foram diagnosticados no dispensário... Acautele-se, cada um, por si mesmo, porque os leprosos – quase 200 – vivem no meio de todos nós, em perigosa mistura.

No contexto do apoio fornecido por artistas à Santa Casa de Misericórdia e à construção do leprosário local, a adesão de fotógrafos-artistas aos concursos organizados pela *Ceará Illustrado* pode parecer um objeto de menor proporção. Porém, era considerável o espaço ocupado, em várias das edições desse *magazine*, pela abertura do concurso, balanço permanente da votação, apuração e esclarecimentos de casos de denúncia, e por fim, divulgação dos resultados.¹⁰

Dentre os fotógrafos-artistas que aparecem de modo recorrente nas páginas da *Ceará Illustrado*, no ano de 1925, encontrava-se J. Ribeiro. Senhor de um *lâpis privilegiado*, ele retratava as senhorinhas que por vezes ilustravam a capa das revistas locais. Em uma demonstração de *larga generosidade*, como é próprio do *espírito dos artistas mais sensíveis*, J. Ribeiro contribuiu com um dos concursos realizados pela *Ceará Illustrado*. Mobilizando uma larga faixa do público desse *magazine*, o concurso de *melhor pianista cearense* foi bastante concorrido, convertendo esse periódico em palco de troca de correspondências entre leitores. Acerca da participação de J. Ribeiro nesse concurso, publicou-se uma nota com o seguinte título *CONCURSO DE PIANISTA* (*Ceará Illustrado*, ano II, nº 39, 05/04/1925):

(...) o inimitavel artista patricio dr. J. Ribeiro... veio, expontaneamente, á nossa redacção e com o intuito de abrilhantar o nosso concurso de pianistas, declarar-nos que a vencedora do alludido certamen terá direito a uma das belíssimas ampliações devidas ao seu lapis de privilegiado.

Publicando essa resolução do dr. J. Ribeiro - o artista que o Ceará e o Brasil inteiro tanto admiram - rendemos, de publico,

uma sincera homenagem ao digno cearense que, nunca vacillou em ligar o seu nome e a sua Arte, a todos os commettimentos dignos de estímulo e de cooperação.

A ação benemérita desses artistas achava-se carregada de cunho moral. Nesse sentido, Maria Castro, as irmãs Normando e J. Ribeiro não só eram destaque na imprensa por reunirem, pessoal e profissionalmente, atributos capazes de os converterem em 'representantes do Ceará', mas também tornaram-se, publicamente, exemplos de um modo de agir que balizaria, potencial ou efetivamente, a vida da coletividade a qual representavam.

Essa dimensão de orientação para a ação emerge de modo mais explícito como *conduta exemplar*, porque moralizante, em um artigo intitulado *Reflexões de Fátima Mires*. Tal artigo versava sobre sua vida de artista, sua aversão à maquiagem feminina e ao uso de saias curtas. O *Jornal do Commercio* (Recife/Pe, de 06/09/25), periódico que realizou originalmente a entrevista reeditada pela *Ceará Illustrado* (nº 63, 20/09/1925), assim referia-se a Fátima Miris: *artista transformista, confundida com homem, casa-se com um italiano e com uma filha, despede-se dos palcos.*

... em todo o Norte, Fátima deixou uma avalanche de admirações...

Mas, talvez porque nos olhos da artista nunca a chamma do amor correspondesse a tantos suspiros, - começou a correr o boato de que ella era... homem. ...

Eil-a, porém, que embarca para a Itália e, algum tempo depois, chegam os communicados de seu noivado com um cavalheiro.

Não havia duvida, Fatima era mulher. E nunca mais se ouviu falar della... até cerca de dois mezes atrás...

- No retiro feliz em que vivo na Italia, uma força começou a... seduzir-me a fim de que, uma vez pelo menos, eu voltasse

a ser aquella que se exhibia encantada ante auditorios immensos... Mas... eu já não sou a mesma...

Nesta entrevista, Fatima Miris revelou-se não apenas mulher, mas *esposa e mãe dedicada*, contrária a modismos que assumiam ares de *requisitos da civilização moderna*.

O mundo está doido. Eis a impressão que eu tenho quando vejo certos exageros da actualidade. A pintura que as mulheres usam, por exemplo... Tintas, pós, acidos, tinturas, um pavor...

E a saia curta! ... Já a altura do joelho não serve; é preciso subil-a mais e muito mais!

E a quem cabe a culpa de todo esse descabro? Aos pais, sobretudo. Aos maridos, em muitos casos, pois, fechando os olhos a esses e outros exageros, acabam sem poder collocar os chapéus...

1.5. Artistas que fazem publicidade

A dimensão prescritiva do discurso de artistas tais como Fátima Miris toma outra forma na figura de artistas que faziam publicidade. Estes também exortavam, explicitamente, o público a agir desta ou daquela maneira, mas o tom da recomendação assumia um cunho comercial.

De fato, os artigos publicados na década de 1920, na *Ceará Illustrado*, eram largamente entremeados pelos mais variados tipos de *reclames*, anunciando produtos de circulação no comércio local.

Synorol era, então, um creme dental cuja publicidade inovava, calcando-se sobre a confiança no poder de sedução de artistas. O reconhecimento social de que os artistas passavam a ser objeto, deveria bastar para condicionar as fantasias de sua possível clientela. Em mais de um artigo foi possível perceber o investimento nesta associação, mediante citação nominal de artistas (sobretudo de teatro), chamados a mediar

o comércio e consumo de produtos. Nesse sentido, o artigo AS ARTISTAS MAIS BELLAS (ano II, nº 39, 05/04/1925) é revelador:

Toda mulher bella tem grande cuidado com a conservação dos seus dentes, só usando uma pasta de inteira confiança científica e por esta razão as eminentes artistas Abigail Maia, Esranza Íris, Lais Areda, Otilia Amorim, Leda Vieira, Millowitchs e tantas outras que possuem lindos dentes, só usam pela manhã e a noite o dentrificio Synorol, por ser a melhor pasta para limpar e alvejar e conservar os dentes, e de delicioso paladar como nenhuma outra. Experimentem!



A este *reclame*, seguiu-se um outro (ano II, nº 66, 11/10/1925), desta feita ocupando meia página na *Ceará Illustrado*, tendo como recursos a foto e o testemunho assinado de Alda Garrido

– atriz de teatro cuja companhia em breve estrearia no principal palco da cidade – aquele do Teatro José de Alencar:

LINDOS DENTES SÓ COM
'SYNOROL'

VALIOSO AUTOGRAPHO DE ALDA
GARRIDO

ALDA GARRIDO, que é incontestavelmente no seu gênero de teatro a maior 'estrella' da scena luso-brasileira, alliando a sua graça natural, bondade, talento e gentileza inexcelsíveis, usando o 'SYNOROL' (a mais científica e perfeita das pastas dentifrícias) escreve: - O SYNOROL É O ÚNICO PREPARADO QUE NÃO PRECISA RECLAME... Experimentem!

Tal anúncio acha-se organizado de forma a convencer o leitor da completa adesão da artista ao produto. Ela dá a conhecer o rosto que utiliza *Synorol*, acrescentando a este, o peso do testemunho manuscrito no canto inferior direito do retrato, o qual, é repetido, em parte, pelo texto impresso ao lado da foto. Ficam, deste modo, dirimidas quaisquer dúvidas quanto à aprovação da atriz em relação ao referido texto, bem como, duplica-se o efeito daquelas palavras.

O rosto que a artista “emprestou” a esse *reclame*, afinando os elementos dos quais a publicidade dispunha para a comunicação direta com “seus” públicos, integrava uma dupla construção: por um lado, erigia *Synorol* como “produto ideal” para o consumo de todos aqueles que, à semelhança de *Alda Garrido*, eram ou desejavam ser identificados por sua *graça natural, bondade, talento e gentileza inexcelsíveis*; e por outro, sendo o rosto a marca indissociável da personalidade mesma de todo indivíduo no mundo ocidental, a veiculação pública deste convertia-o em emblema de um percurso artístico, o qual reforçava a própria estrutura do campo, ao colocar em pauta o lugar social ocupado por essa atriz como referência a comportamentos e qualidades socialmente desejáveis.

Assim, além da afirmação do *status* de referência social dos artistas, e dessa atriz em particular, o que está em jogo é o fato de que a fotografia consistia na estampa de um semblante cuja finalidade subliminar era a de diferenciação e afirmação do artista, como alguém que, fazendo arte (não importa em que domínio artístico), não se confunde com a aparência e a expressão das pessoas “comuns”.

Para tanto, *Alda Garrido* sustentava o olhar do leitor/admirador, fixando-o firme e diretamente. Seu penteado único, volumoso, rebelde, indomável, parecia querer revelar um espírito que a diferenciava radicalmente da “*brandura e delicadeza*” presente nos inumeráveis *clichés* das senhorinhas, publicados até então na *Ceará Illustrado*, as quais, com seus impecáveis cabelos a *la garçonne*, representavam “a *flor da sociedade cearense*”.

Um último elemento requer atenção: a frase manuscrita pela atriz em sua foto contém, pois, a sua letra, seu próprio gesto, sua presença, e, sobretudo, sua assinatura. Esta evoca o longo percurso histórico

que conduziu a valorização da assinatura do artista (e particularmente do pintor), como afirmação da vinculação indissociável entre artista e obra. O efeito indicado por este recurso é o da aproximação entre artista e leitor, o qual talvez se sentisse presenciando um testemunho pessoal e “verdadeiro” do artista que lhe confienciava sua preferência.

A frase “Synorol é o único preparado que não precisa reclame”, “dita e repetida” – manuscrita sobre a foto e reproduzida no corpo do texto (em letras maiúsculas) – ecoa nas várias dimensões semânticas do anúncio como uma contradição de base, visto que a negação da validade do *reclame* para esse produto encontra-se no contexto de um *reclame*.

Em uma nota intitulada COMPANHIA ALDA GARRIDO a *Ceará Illustrado* dá seqüência ao apoio e destaque dedicados à companhia teatral de *Alda Garrido*, destacando a preferência do público cearense pelo chamado *teatro de revista*:

Vinda do Norte do paiz, estreará hoje no José de Alencar, a companhia de revistas de que é estrella a atriz Alda Garrido. O gênero é o que mais attrahe o nosso publico, sendo natural o sucesso de [sic] da temporada no JOSÉ DE ALENCAR.

Ocorre que, diferentemente da festejada produção de *Maria Castro*, a de *Alda Garrido* não foi bem recebida pelo público cultivado (sobretudo a imprensa) de Fortaleza. Nas páginas desse mesmo *magazine* cuja edição posterior (ano II, nº 68, 25/10/1925), contém um artigo intitulado COMPANHIA ALDA GARRIDO. Este analisava o espetáculo apresentado (“*de fazer corar as pedras!*”), desaconselhando-o ao público:

(...) Este semanário, que tem sempre estado á frente dos interesses das empresas theatraes que nos vizitam e que, recentemente, tomou sob seu esforçado patrocínio a Companhia de nossa festejada conterrânea, a actriz Maria Castro, pleiteando e por fim alcançando, dos poderes públicos, favores de subvenção e apoio moral

para a sua temporada, este semanário, dizemos, vê-se na contingência de negar seu applauso á Companhia, ora encarregada de demolir as tradições, senão de severidade, pelo menos de moderação daquella casa.

Dispondo de um repertorio constituído, todo elle, por peças muito abaixo da critica, a Companhia Alda Garrido devia soffrer, não os rigores das chronicas theatraes, mas de suas congêneres policiaes...

... Theatro dessa bitola, pode ser tudo: menos Theatro...

O repúdio, veiculado pela imprensa escrita, ao trabalho de *Alda Garrido* fez com que, nos números seguintes, os patrocinadores que investiram na associação da ação do creme dental *Synorol* ao nome da artista, suprimissem qualquer alusão a ela.

Se o nome e o rosto de *Alda Garrido* foram rapidamente apagados dos periódicos locais, isto não impediu que se perpetuasse a integração de artistas à dinâmica mercadológica local.

Tal “mundanização” da figura do artista, integrada a relações do capital em expansão, via publicidade, liga-se a outros tipos de projeção social, tais como, a do artista benemérito ou do representante de uma coletividade, aparecendo às vezes de forma concomitante, ao caracterizar o artista quer como santo, herói e/ou mártir, sofredor e/ou boêmio, ou, ainda, ideal de beleza sedutora.

Essa densificação sócio-histórica da figura do artista incita o público a buscar informações acerca da vida, trajetória profissional, formação e estilo, elementos estes que passam a integrar a apropriação cultivada de obras que aderem à individualidade irrepetível do artista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de autonomização do campo artístico cearense, ao longo da primeira metade do século XX, conformou-se a partir de uma continuidade entre

mudanças no lugar social da arte e do artista modernos, manifesta pelo *habitus* silencioso do público cultivado de pintura, em situação de exposição.

O *habitus* silencioso inclui, assim, o modo de ver concentrado, os gestos contidos, o corpo “civilizado”, a disposição silenciosa e o *olhar puro* de um público que se apropria de pinturas, mediante as categorias de apreciação estética que lhe são absolutamente familiares.

Nesse sentido, a singularização da experiência estética do apreciador de pintura, a qual deu base à autonomização do campo artístico, supunha como correlato as mudanças que o público vivencia em sua relação com o artista e a arte modernos.

No que se refere ao artista, tais mudanças se deram mediante um processo de conversão do artista “herói” ou “santo” em artista boêmio, bem como da criação que uniu vida e obra, fundidas como estilo pictórico. No que tange à arte, o público passou a manter uma relação de familiaridade com a obra a qual provoca um prazer estético que se nutre do discurso da crítica, da história da arte, da história de vida do autor da obra, existindo, sobretudo como forma.

Desse modo, as transformações pelas quais passou o campo em vias de institucionalização da pintura moderna acarretaram uma dupla densificação: semântica, no caso das obras; e sócio-histórica, no caso do artista, que passa a ser concebido como representante de uma *arte de viver* inventada no espaço coletivo dos ateliês e de entidades como o CCBA e a SCAP.

Nesse contexto de análise, a crescente “dificuldade” do público cultivado em ‘traduzir’ em palavras realizações artísticas não-verbais, portadoras de uma visualidade extremamente densa, como é o caso da pintura parece, no mínimo, coerente. Diante da imagem de pintura, o elemento distintivo da apreciação desse público reside, pois, no reconhecimento do silêncio como um dado de mediação privilegiado, no universo de sentidos de obras plásticas. Este tem, portanto, o papel de mediar a apropriação do sentido de um tipo de produção simbólica cujo centro coincide com o domínio do olhar, o qual apreende a obra, principalmente como forma.

Percorrer as vias pelas quais se instaura o *habitus* silencioso do público cultivado de pintura na Forta-

leza da primeira metade do século XX conduziu esse estudo a uma série de considerações metodológicas acerca da utilização de arquivos, periódicos e cartas como fontes primárias desta pesquisa. Ademais, tais considerações nos levaram a não privilegiar apenas o domínio da pintura, mas estender o foco de análise a outras manifestações artísticas e à ambiência cultural do período em questão.

NOTAS

- 1 Passeron (1995: 295) associa à história da arte toda a documentação que se refere a mudanças “legítimas” do valor das obras de arte e ao prazer legítimo e competente que dela provém, ao passo que a história do gosto liga-se ao gosto cuja história se faz, embora seja o que não se tem.
- 2 Exemplos análogos, com circulação na mesma época, são: a Jandaia, Verdes Mares e Bataclan. Porém, a *Ceará Ilustrado* que circulou semanalmente, em Fortaleza, nos anos de 1924 e 1925, traz de forma mais acentuada as características do jornalismo cultural.
- 3 Ver o artigo “A filosofia do silêncio”, no semanário A JANDAIA (ano IV, nº 64, 14/05/1927).
- 4 O original inglês *Painting and experience in the fifteenth century Italy. A primer in the social history of pictorial style* recebeu o título francês *L’œil du quattrocento. L’usage de la peinture dans l’Italie de la Renaissance*. Bourdieu refere-se, portanto, nas *Regras da Arte* (1996), ao *Olho do Quattrocento*, a mesma obra que em português ganhou o título de *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*.
- 5 Heinich (1991: 153) afirma que a análise sociológica do mercado de arte emprestou à etnologia um modelo de interpretação das ofertas, com a teoria do potlatch: esse sistema de despesa agonística observado em certas sociedades primitivas, onde a troca de dons mais e mais importantes chega à ruína do donatário menos possante (regime de rivalidade agonística). Embora a figura do artista como sofredor exemplar comportasse os recursos eruditos da teologia da presença, aplicada às relíquias, ou da antropologia do dom, aplicada ao potlatch como instrumentos de análise, optamos por outras contribuições teóricas que nos parecem mais esclarecedoras do fenômeno estudado.
- 6 Na década de 1950, o público cultivado já presenciara uma razoável trajetória realizada pelos artistas locais, empenhados na estruturação do campo artístico no domínio da pintura, que incluía exposições individuais e coletivas, salões, formação de entidades profissionais, formação de ateliês individuais e coletivos, etc.
- 7 O governador Francisco Menezes Pimentel realizou duas gestões seguidas: de 25/05/1935 a 10/11/1937, como governador eleito; e de 10/11/1937 a 28/10/1945, como interventor federal.

- 8 Ainda foram noticiadas exposições de trabalhos escolares no *Collegio La Ruche* e novamente no *Collegio N. S. Auxiliadora* (*Ceará Ilustrado*, ano II, respectivamente, números 73 e 74).
- 9 Algo bem próximo do atual sistema de venda antecipada de ingressos.
- 10 Ver o caso da senhora Yayá Meton que, sendo natural de Minas Gerais, foi denunciada ao participar do concurso de melhor pianista cearense, organizado pela *Ceará Ilustrado*. Feita a denúncia de forma velada através desse jornal, a senhora Yayá Meton procurou 'espontaneamente' a redação desse periódico para solicitar a retirada de seu nome da lista de participantes do concurso.
- pintura cearense*. Fortaleza: Edições da Universidade Federal do Ceará, 1983.
- HEINICH, Nathalie. *La Gloire de Van Gogh*. Editions de Minuit, 1991.
- LE BRETON, David. *Du silence (essai)*. Editions Métailié. 1997.
- ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas-SP: Ed. UNICAMP, 1997. (Coleção Repertórios)
- PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. *The Spectator: o teatro das luzes – diálogo e imprensa no século XVIII*. São Paulo: HUCITEC, 1995.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Otacílio de. *Fortaleza Descalça: reminiscências*. Fortaleza: Edições da Universidade Federal do Ceará / Prefeitura Municipal de Fortaleza, 1980.
- BANDIER, Norbert. *L'exploitation d'archives em sociologie de l'art*. (Texto apresentado no XVII Congrès de l'AIISLF, 2004).
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1989.
- _____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BURKE, Peter. "Anotações para uma história social do silêncio no início da Europa moderna". In *A arte da conversação*. São Paulo: UNESP, 1995.
- ELIAS, Norbert. *La société de cour*. Champs/Flammarion, 1985.
- ESTRIGAS – Nilo de Brito Firmeza. *A fase renovadora da*

Periódicos consultados:

- CEARÁ ILLUSTRADO (1924/1925)
 GAZETA DE NOTÍCIAS
 O NORDESTE
 BATACLAN
 A JANDAIA