

O CONVESCOTE DA MODERNIDADE

Roberto Galvão

Artista Plástico. Professor do Curso de Artes Plásticas da Faculdade Gama Filho.

Complexa é a conceituação de moderno, modernidade, arte moderna. Difícil a definição clara dos limites dos períodos que compõem as supostas modernidades. Mas será que tudo tem que ter um lugar, um limite, um tempo congelado, rigidamente definido?

Recorrendo ao dicionário¹, vemos que o conceito de moderno é de uma simplicidade desconcertante. Moderno é o que está próximo de nós no tempo; e modernismo é a preferência, o gosto pelo moderno. Também diz o dicionário que modernismo é a “*designação comum a diversos movimentos da literatura, das artes plásticas, da arquitetura e da música, surgidos a partir do fim do século XIX, e que se estenderam até a década de 30*”; e que, no Brasil, pode ser entendido como “o movimento literário e artístico inaugurado com a chamada Semana de Arte Moderna (1922), o qual deu início uma nova fase na literatura e nas artes plásticas brasileiras, e que se caracterizou pela ruptura com as tradições acadêmicas, pela liberdade de criação e de pesquisa estética, e pela busca de inspiração com as fontes mais autênticas da cultura e realidade brasileiras”.

O uso do adjetivo moderno, para estabelecer a distinção entre o momento presente e o anterior, remonta ao fim da Antigüidade. Mas o problema conceitual não está no adjetivo moderno. Está na dificuldade de se compreender as diferenças entre as várias temporalidades do moderno, ou que receberam essa adjetivação na história, quando a modernidade apresenta-se como “*um conjunto de temporalidades, que teve como marca as mudanças constantes e ininterruptas em todos os níveis da experiência social*”².

1 AURÉLIO Buarque de Holanda Ferreira, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, p.1147

2 AVELINO, Yvone Dias et alli, *Arte Urbana e reminiscências rurais na obra de Tarsila do Amaral*, in *Projeto História* – 19, Sp, 1999, p. 97.

Hans Ulrich Gumbrecht, na obra *Modernização dos Sentidos*, fala de uma cascata dinâmica de quatro estágios de modernidade: (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 difere 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*”³

Antes de conhecer as idéias de Gumbrecht, já havia em mim como intuição o sentimento de permanência nas artes plásticas da Renascença até o Impressionismo; não conseguia perceber com clareza as rupturas que delimitam a periodização convencional clássica da história das artes. É claro que não se pode negar que existiram mudanças a cada século, até mesmo a cada geração. Não se pode negar o Barroco, o Rococó, o Romântico, o Impressionismo. Mas todos esses estilos me aparentavam apenas momentos distintos ou leituras distintas, influenciadas por conjunturas de épocas distintas, informados por uma mesma busca. Seriam interpretações várias de uma mesma tradição. Em apoio à nossa idéia tínhamos as palavras do arte-educador e crítico inglês Herbert Read: “*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*”⁴.

Acreditávamos que, desde os primórdios do humanismo, já podiam ser percebidos os sinais do que posteriormente viríamos chamar de modernismo: a racionalidade formal, a fé no poder da razão e do progresso, e de outras características do modernismo. Por esse motivo, podemos algumas vezes escutar que Dante, na Divina Comédia, tem posições modernas; assim como alguns críticos disserem de Boch um

3 Hans Ulrich GUNBRECHT, *Modernização dos Sentidos* – Ed. 34, S.Paulo – 1998, p.21.

4 Herbert READ, *A Arte de Agora Agora*, p. 39.

precursor do surrealismo; que existiram atitudes modernas no iluminismo; ou muitas outras opiniões que utilizam o conceito atual de moderno para falar de fatos ou ações de períodos anteriores. Essas manifestações são sintomas de que a modernidade estava sendo gestada ou construída quase que, ao mesmo tempo, das idéias que ela, no futuro, viria a combater. São princípios estéticos que foram gerados ao mesmo tempo em que a sociedade européia elaborava os valores capitalistas e burgueses ou até podemos imaginar o movimento da modernidade como a própria mudança estrutural no capitalismo.

Percebíamos que os valores ali estabelecidos, como a busca da representação da realidade, ainda hoje, para uma parte da população do mundo ocidental são considerados fundamentais na elaboração de uma arte de qualidade. Até o presente, a racionalidade (“*arte é uma coisa mental*”), a preocupação formal, a materialidade da expressão da manifestação do fazer artístico, são aceitos, por muitos artistas e consumidores de produtos artísticos, como valores basilares para a arte.

Tomando contato com o pensamento de Gumbrecht mais clara ficou a compreensão do processo de construção da modernidade. Outra reflexão sobre a modernidade que, de certo modo, sintoniza com as idéias de Gumbrecht, apesar de anteceder-lo em mais de cem anos, é o pensamento de Baudelaire: “*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 (. . .)*”⁵

Comentando essa reflexão histórico-conceitual de Baudelaire, David Harvey entende que a história do modernismo como movimento estético tem oscilado entre “*o efêmero e fugidivo e o eterno e imutável*”, “*de um lado para o outro dessa formulação dual, muitas vezes dando a impressão de poder, como certa feita observou Lionel Trilling (1966), apresentar oscilações de significado até voltar-se para a direção oposta*”.⁶

Esse sentido do efêmero talvez justifique a angústia da luta em busca do novo e a necessidade de permanente ruptura com o estabeleci-

5 Charles BAUDELAIRE, *Sobre a Modernidade* – Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996, p. 25.

6 David HARVEY, – *Condição pós-moderna* – São Paulo, Loyola, 1993, p. 21.

do; e a face do eterno que está marcada na permanente busca pelo cerne da realidade como características seminais da modernidade.

Ainda em Harvey, temos uma citação de Berman (1982,15) que também pode ser bastante esclarecedora a cerca 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”.⁷

Onde está essa ameaça destruidora com a promessa do novo no moderno? Se não se percebe a violência da racionalidade frente ao espiritualismo medieval ou o poder questionador no início da modernidade, nos primórdios do humanismo, ou na força da industrialização no século XIX ou na revolução burguesa, não se pode deixar de vê-la na alta modernidade, com as vanguardas históricas, que vêm a tomar corpo durante as últimas décadas do século XIX, quando a arte européia dava claros sinais de fadiga, quando os artistas apenas criavam obras que explicitavam o canto do cisne de uma época e estavam aparentemente imobilizados, num beco sem saída estético.

Nessa época, fins do século XIX, fagulhas das artes não européias serviram de centelhas que iluminaram novos caminhos para a criação artística do velho mundo. O olhar do artista europeu para as gravuras japonesas, para as esculturas africanas, para as culturas do Pacífico e do mundo islâmico muito contribuíram para o despertar da arte atual do ocidente. Eles viram que a arte poderia ser algo diferente do ato de apenas reproduzir o mundo, deixando de ser uma mímica da Natureza.

7 M. BERMAN, – apud. David HARVEY – obra citada, pág.21.

O artista poderia procurar o que estava embaixo das camadas de aparências. Abrem-se aí as portas para a arte que foi rotulada de Moderna. Os artistas desse período imprimem na arte um desejo louco de liberdade, de rebelião e de inconformismo que domina todos os movimentos artísticos das primeiras décadas do século XX. Foram verdadeiras cascatas de movimentos artísticos, todos violentamente questionadores do que estava posto. Era o início de uma verdadeira destruição dos valores tradicionais considerados arcaicos. O modernismo pode ser entendido como o movimento de lutas, embates atualizações e rupturas com as forças, conteúdos e valores aparentemente cristalizados nas tradições dos outros períodos.

Acontece com os movimentos artísticos da alta modernidade o início da ruptura com os valores que haviam quase se cristalizado. A tecnologia, as máquinas, as fábricas, os novos produtos, os ritmos do tempo, o controle e a disciplina que se impõem à sociedade do início do século, mudam as condições de vida dos artistas e portanto o seu modo de ver, ser, estar e abordar o mundo, levando-os a um novo papel social e político e a novos modos de conceber e construir suas artes. A exigir deles, assim como hoje exige de nós, a construção de um novo modelo ou modo de modernidade. O moderno se transforma, desloca-se.

Mas é bom lembrar que o processo ocorreu de modo paulatino. Todos os movimentos, de algum modo, por mais revolucionários que pretendessem ser, mantiveram algum nível de relação com os valores estéticos do passado. A Arte Moderna, em todos os seus movimentos, em certo sentido, manteve valores “antigos”. Apesar de estar implantada nos centros difusores da cultura europeia desde as primeiras décadas do século XX, a nova concepção de arte, de fato, não se impôs integralmente. Ainda são visíveis as manifestações de sintonia com alguns valores tradicionais acadêmicos, mesmo em alguns grandes centros.

Feitas estas colocações sobre o nosso entendimento da modernidade em termos mais amplos, passemos para uma análise da modernidade no âmbito do Brasil.

1.1 – TUPI OR NOT TUPI: THAT’S THE QUESTION

Apoiado nessa visão de modernidade e de arte moderna, é preciso por em questão a versão da história que estabelece como marco inicial da modernidade no Brasil a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. Esse fato, por certo, é o ícone, a data símbolo apropriada em quase todos os estudos que abordam a arte moderna no Brasil, mas é preciso por em relevo os antecedentes e desdobramentos significativos que transbordam do fato.

Como antecedentes é consenso se citar as exposições de Lazar Segal, em 1913, e a de Anita Malfatti, em 1917, esta propiciando o clima necessário à eclosão do Modernismo entre nós, segundo Frederico de Moraes⁸. 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”. Em Frederico de Moraes, a 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. Em 1928, Mário publica Macunaíma, 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 antagonicas: entre atualizar e interiorizar, entre ruptura e continuidade, entre exportar e importar. Ação pendular”.⁹

Como se pode observar, no modernismo brasileiro encontramos as mesmas questões: provocação, invenção, destruição e a dualidade entre a ruptura e a continuidade. Mas será que a modernidade brasileira inicia-se apenas no século XX? Será que a modernidade brasileira não é mesma do mundo? Será que não poderíamos encontrar sinais de modernidade ao tempo da inconfidência mineira, ou nas políticas de D. João VI ao chegar no Brasil, ou no governo de Pedro II, ou nos empreendimentos pioneiros de Mauá, ou na arte de Visconti?

Uma outra questão vem ao mesmo tempo da mente e do coração (razão e sensibilidade): Será que nesse momento a modernização de nossas artes não pode ser entendida como uma nova europeização da arte brasileira? Mesmo que não seja imposta, que seja antropológicamente conquistada, porque temos que adequar os nossos modos de fazer arte aos modos das metrópoles?

Independente de nossos questionamentos particulares, um outro momento marcante do modernismo no Brasil é 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 li-

8 Frederico MORAIS, no prefácio de *Modernismo: Anos Heróicos, Marcos Históricos*, São Paulo, Inst. Cultural Itaú, 1993

9 Idem

berdade 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 Amarante¹⁰, 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 era a “expressão da decadência burguesa”¹¹; 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”¹².

De novo, passa pela minha mente e pelo meu coração a sensação de que, nesse momento, inicia um deslocamento nos pólos ou centros geradores de influências modernizadoras. É perceptível a diminuição das ligações culturais e influências européias na produção de bens materiais e simbólicos. Amplia-se o interesse pela cultura estadunidense.

É nesse contexto que passamos a analisar o surgimento de manifestações modernistas no Ceará, principalmente em Fortaleza, o recorte priorizado nesse estudo.

1.2 – OS MODERNISMOS NO CEARÁ

É usual a indicação de que as manifestações artísticas modernistas somente chegam em Fortaleza depois das primeiras décadas do século XX, mais precisamente no final da década de trinta e início dos anos quarenta - a fase renovadora da arte cearense. Temos dúvidas. Será que não podemos encontrar nada de moderno, racional, na Expedição Ci-

10 Leonor AMARANTE, *As Bienais de São Paulo*, São Paulo, Projeto, 1987, p. 16 e 17.

11, J. B. Vilanova ARTIGAS, Apud Leonor Amarante, obra citada.

12 - Leonor AMARANTE, obra citada

entifica¹³ ou nas ações de Gonçalves Dias no Ceará de meados do século XIX, ou no trabalho de Juvenal Galeno?¹⁴ Será que a criação da Academia Cearense de Letras¹⁵, a primeira no Brasil, era uma atitude realmente conservadora? O programa da Padaria Espiritual não tem nada de questionador?¹⁶ As pinturas de Raimundo Cela dos anos trinta são perfeitamente acadêmicas?

Tenho uma simpatia pela atitude irreverente do poeta Gonçalves Dias ao enfrentar o calor vestido apenas de ceroulas pelas ruas da Fortale-

13 Comissão Científica de Exploração do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro esteve em Fortaleza e cidades do interior, de 4 de fevereiro de 1859 a 13 de julho de 1861. A Comissão composta de eminentes cientistas nacionais tinha por objetivo explorar o interior da província e coletar produtos orgânicos e inorgânicos para o Museu Nacional bem como levantar dados sobre a topografia, o curso dos rios, minerais, plantas, animais e sobre os costumes, língua e tradições dos autóctones. A escolha do Ceará como ponto inicial dos trabalhos deveu-se a suas supostas riquezas minerais. Na época, imaginava-se a existência, em suas montanhas, de grandes jazidas de metais preciosos e que o ferro e carvão abundavam em seu solo. Entre os notáveis da Comissão estava o pintor José dos Reis Carvalho, professor de Desenho da Escola de Marinha, um dos alunos fundadores da classe de pintura da Academia Imperial das Belas-Artes, do Rio de Janeiro. Além de Reis Carvalho, também é justo citar o presidente da Comissão, o naturalista Francisco Freire Alemão, excelente desenhista botânico, que registrou em aquarelas centenas de espécies de vegetais que encontrou nas suas pesquisas cearenses, além de Guilherme Schüch Capanema e João Pedro Vila-Real que também realizaram desenhos e aquarelas que registram as suas atividades no Ceará.

14 Juvenal Galeno manteve contato com o poeta Gonçalves Dias que aqui estava a serviço da Comissão Científica de Exploração. Segundo Antônio Sales, no artigo História da Literatura Cearense, in “O Ceará”.

“Juvenal Galeno travou estreitas relações com ele e lhe mostrou seus versos. Foi por conselho de Gonçalves Dias que Juvenal se dedicou de preferência à poesia popular em que tantos triunfos conquistou. O primeiro trabalho que Juvenal publicou, depois de sua nova orientação, foi um poema popular bordado sobre a encantadora lenda indígena da Porongaba. Em 1861, Juvenal montava uma oficina tipográfica, exclusivamente para editar suas obras poéticas. Dela saíram em fascículos de assinatura as “Lendas e Canções Populares”, que o consagraram definitivamente perante a crítica e, mais que isso, perante o público, que a leu com gosto e a aplaudiu com entusiasmo”.

15 A Academia Cearense foi fundada em 15 de agosto de 1894.

16 A Padaria Espiritual foi fundada em meados de 1892. Um mês após a sua fundação surge O Pão, publicação oficial da entidade que, mais que um jornal literário, era um veículo das mentes impacientes e inteligentes para mostrarem a sua aversão desdenhosa e pilhérica contra as chatices do ramerrão burguês.

za de 1859, de modo semelhante aos escravos e população pobre. Também vejo com simpatia a atitude de Juvenal Galeno ao fazer de sua poesia o lugar dos motivos populares; em cantar o mundo do sertão, dos vaqueiros, das jangadas, do mar; ao reproduzir folguedos e costumes populares.

E os padeiros com suas influências baudelerianas não têm um que de moderno? E o escândalo e a ousadia? E o seu programa com artigos onde consideram inimigos os padres, os alfaiates e a polícia; onde aquele que não disser uma pilheria de espírito por semana fica obrigado a pagar café para todos no sábado; onde será vaiado quem falar em tom oratório e expulso quem recitar ao piano; e que pretendia publicar um almanaque anuário, contendo primores literários e anúncios de bacalhau?¹⁷

Curioso é notar que o escritor mineiro Pedro Nava, citado por Sânzio de Azevedo, diz no *Bau de Ossos*, “*Interessante é o fato da Padaria Espiritual só ter procurado contato estrangeiro com o velho Portugal (...) Um grupo revolucionário e entretanto ainda tão preso umbilicalmente, à Metrópole, como a nossa Arcádia mineira*”. Sem perceber, Nava explicita uma das características da modernidade da Padaria: a dualidade, apresentando “*oscilações de significado até voltar-se para a direção oposta*” como observou Lionel Trilling, citado anteriormente.

As pinturas de Raimundo Cela, já no final dos anos 20, início dos 30, também têm liberdades modernas no assunto, na aplicação das cores e no gesto. Será que obras como *Saída de Oficina* (1929) (fig. 1) ou *Cabeça de Pescador* (1935) (fig. 2), não seriam obras modernas? Por isso pode não ser adequado historicamente fixar um recorte temporal e afirmar que a modernidade tem início num marco cronológico preciso. Afinal, é lícito propor um início unificador de temporalidades múltiplas, ou é possível pensar em vários momentos de “unidades paradoxais”. E até se tem um início, ou vários.

Mesmo não se fixando num marco temporal, é necessário se perceber como foram estabelecendo-se as condições para um pleno desenvolvimento do ideário moderno.

17 Sânzio de AZEVEDO, *A Padaria Espiritual e o Simbolismo no Ceará*, Secult, Fortaleza, 1983, p. 55 – 60.

1.3 - PRECURSORES NAS ARTES PLÁSTICAS, NO CEARÁ

No final da primeira década do século XX Fortaleza adquiria novos contornos uma nova feição sócio-urbana é evidenciada. Já surgira na cidade, em 1907, profusamente ilustrado com xilogravuras executadas em casca de cajazeira, o jornalzinho crítico pilhérico “O Garoto”, de Gustavo Barroso e Gil Amora, e é instalado o primeiro cinema da cidade por Vittorio di Maio, nos fundos da Maison Art-Nouveau, na atual Guilherme Rocha. Em 1908, é fundado o Recreio Dramático Familiar, que mantém uma sala de representações teatrais na Rua Sena Madureira, em frente à Praça General Tibúrcio. Em 1910, o Teatro José de Alencar concretiza-se.

A demanda por educação e instrução pública se ampliam. O Liceu, em Fortaleza, era o mais importante e conceituado equipamento educacional do Ceará. Seu corpo docente reunia cônegos, monsenhores, bacharéis, oficiais do exército doutorados em ciências físicas e matemáticas, deputados estaduais, federais e senadores. Era uma plêiade de celebridades que provocavam calafrios nos estudantes, mas, ao mesmo tempo, transformava o ato de estudar no Liceu numa aspiração para os pais e símbolo de distinção social para os alunos. O curso era equivalente ao do Ginásio Nacional, segundo Antonio Bezerra, em *Descrição da Cidade de Fortaleza*. Havia, então, por mais elementar e provinciana que fosse, uma base educacional, pelo menos para as elites, permitindo algumas ousadias intelectuais.

Nessa época, os artistas que militavam em Fortaleza devem ter experimentado as mesmas emoções passadas pelo também artista Otacílio de Azevedo ao chegar à cidade, em 1910, descritas no seu livro de memórias *Fortaleza Descalça*. Devem ter, em algum primeiro de abril, lido mentiras no “*Cajueiro Botador*”; devem ter, em algum sábado ou domingo qualquer, saboreado o mungunzá, a panelada, as tapiocas, o pão de milho, os refrescos e outros quitutes do *Café do Pedro Eugênio*. É impossível que um artista que viveu nesses anos não tenha incorporado um tanto do espírito irreverente e acompanhado aos boêmios que cantavam, tocavam violão ou flauta e recitavam poemas em serenatas nas noites de luar; que não tenha tomado refrescos no Café do Comércio

ou em qualquer um outro dos quatro cantos da praça do Ferreira. Fortaleza, uma cidade descalça, mas com um ar afrancesado presente em tudo (das lojas e empórios, sabores e odores aos falares e atitudes) e principalmente no ecletismo arquitetônico que predominante: boulevares, novas formas de habitar e organizar os signos de urbanidade.

Escritor memorialista, poeta, desenhista e pintor autodidata, Otacílio delinea em seu livro os traços biográficos dos artistas cearenses, seus contemporâneos. Indiscutivelmente, ele é o grande cronista da época. Apesar de arrebatados, os seus comentários são depoimentos sensíveis, numa espécie de inventário sentimental de quem vivenciou intimamente os atelieres dos artistas, que com eles aprendeu e desfrutou nas excursões que faziam nas cercanias da cidade em busca de temas para as suas pinturas.

É Otacílio de Azevedo quem nos conta, sem informar datas, histórias maravilhosas de Francisco Bembém, artista responsável, em 1919, pela realização de figuras simbólicas colocadas no pedestal da herma de J. da Penha. Um jornal da época comentou o trabalho de Bembém: *“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”*.

Porque será que Otacílio não incluiu Bembém entre os artistas e sim entre os “tipos populares”? Será que as “loucuras” de Bembém da garapeira, como pendurar no teto de sua bodega diversas cabeças de velhos e velhas feitas em quengas de coco, onde aproveitava os orifícios para fazer os olhos e as buchas para fazer o cabelo, barbas e os bigodes, não seriam manifestações artísticas modernistas?

Vejamos outros trabalhos de Francisco Bembém na descrição arguta de Otacílio, de onde é possível apreender sentidos modernistas nos “arranjos estéticos” propostos pela irreverência de Bembém em sua releitura de ícones da cearensidade, como é o caso de *Iracema*, a estátua, ou dos marcos socio-institucionais, como é o caso do busto de D. Pedro II, com suas dragonas de reluzentes latas de manteiga francesa:

“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”¹⁸.

Bembém não poderia ser visto como um artista moderno? Nessa época já havia o movimento Dada, na Europa. Porque não poderia haver algo semelhante em Fortaleza? Noutro momento do mesmo texto Otacílio narra um almoço oferecido pelo artista para ele e Gerson Faria. Hoje, o “grande logro” pregado por Bembém nos amigos seria entendido como uma performance:

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”.¹⁹

Outro que poderia ter a sua obra repensada é Walter Severiano, artista entendido por Barboza Leite, como “menos pintor do que animador de tudo quando se quisesse fazer para cultuar a beleza”²⁰. Já Otacílio de Azevedo, percebia em Severiano qualidades de “ótimo aquarelista”. Através do texto de Otacílio vemos em Severiano sinais de modernidade. Apesar de longo o texto merece ser lido e analisado:

“Uma das maiores surpresas que tive àquela época foi quando, um dia, descobri que Walter Severiano, além de fotógrafo, era desenhista, arquiteto e um ótimo aquarelista. Surpreendi-o pintando um quadro, ‘Recanto de Atelier’ - uma aquarela bem trabalhada, onde o branco do papel era aproveitado artisticamente. Ao canto do salão, a máquina

18 Otacílio de AZEVEDO, *Fortaleza descalça*, Edições UFC, Fortaleza, 1980, p. 154-156.

19 Otacílio de AZEVEDO, *idem*

20 Barboza LEITE, *Esquema da Pintura no Ceará*, p.7.

fotográfica, sobre o seu pesado tripé nogueira escuro polido, estava semicoberta pelo pano preto, cujas dobras perfeitas mostravam, como uma nota quente, o seu avesso vermelho, combinando com o verde-cana da parede que servia de fundo. Ao lado do aparelho, a grande manivela de bronze que movimentava a máquina. Ardiam, em reflexos amarelo-ouro, asarestas metálicas das cremalheiras. Aparecia, por detrás, o vidro despolido enquadrado no seu caixilho de madeira. O quadro era uma obra-prima, digna da assinatura de um Roque Gameiro ou José Malhoa.

Pouco tempo depois, fez o ‘Gasômetro’, uma tela 18X24, onde se viam os 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. Aquelas possantes caixas destacavam-se na diáfana poeira de um céu de cobalto franjado de nuvens.

Mais próximo do horizonte, uma apoteose ao crepúsculo de sangue diluindo-se em espasmos de ouro no longínquo poente.

Pintou, também, o ‘Poço da Draga’, onde aparecia um velho barco remendado sob um toldo de estopa. Atrás, o paredão recoberto de búzios recebia o impacto de uma onda furiosa que se desmanchava de delíquios de espuma, contrastando com o verde do mar, cuja linha de horizonte se esfumava, confundindo-se com o céu... A sombra do barco, refletindo-se na água, parecia mover-se num contínuo remanso de luzes e de sombras”²¹.

Pelo tema abordado, visões de paisagens industriais decadentes, como as descritas por Otacílio (“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”), não poderíamos classificá-las como precursores do modernismo no Ceará? Acreditamos que sim. E o mesmo pode ser dito de alguns artistas da época citados por Otacílio.

21 Otacílio de AZEVEDO, obra citada, p. 318,319,320.

O historiador Sebastião Rogério Ponte, no seu *Fortaleza Belle Époque*, põe em evidência os signos que vão construindo os sentidos da modernidade de Fortaleza: a energia elétrica, através da Ceará Light and Power Co, eletrificando os bondes, em 1914; o aumento do número de automóveis, alterando o cotidiano da cidade desde 1910; o surgimento do cine-theatro Majestic, em 1917, e cinco anos depois, em 1922, do Cine Moderno; o aparecimento das primeiras greves realmente operárias, dos trabalhadores da Ceará Light Power, em 1917, 18, 25 e 29; a criação do Centro Industrial Cearense, para fazer frente à politização do operariado local; a reforma do ensino primário, realizada por Lourenço Filho, que levou em conta itens como higiene, arejamento e conforto nas salas de aula.²²

As elites de Fortaleza se preocupavam com a remodelação urbana da cidade. Havia desejo civilizatório, de racionalidade, de embelezamento, de saneamento e higienização dos espaços públicos.

“Assim como em outros grandes centros urbanos do país, os principais agentes desse investimento remodelador da capital alencarina foram os grupos sociais ligados ao setor comercial, fortalecidos pelo então crescimento dos negócios de importação e exportação; e o contingente de profissionais liberais, constituídos por médicos, bacharéis, engenheiros e demais doutores egressos de academias de ensino superior, fundadas, à época, no Brasil”²³

Essas condições econômicas e sociais permitiriam o adensamento das manifestações modernistas em Fortaleza. Mas, mesmo assim, ao longo dos anos trinta, 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 Grimm²⁴, com fortes influências da pintura inglesa de paisagens que fazia um contraponto à tirania do Neoclassicismo, mas que, com o tempo, foi absorvida pelos acadêmicos brasileiros através de Antônio Parreiras.

22 Sebastião Rogério PONTE, *Fortaleza Belle Époque* – 2 ed – Fortaleza – Fund. Demócrito Rocha, 1999, p.55.

23 Sebastião Rogério PONTE, – Obra citada, p. 13.

Talvez até inconscientemente optou-se pela pintura de paisagens, posto que, sem escolas, os nossos pintores, aparentemente, não possuíam erudição para cumprir os pré-requisitos necessários à rigorosa construção intelectual de uma obra neoclássica. Esse tipo de pintura requeria conhecimento prévio de História Antiga e Mitologia para a elaboração das narrativas que seriam representadas pelos artistas. Entre nós, não existiam condições sócio-culturais para uma pintura monumental e grandiloqüente. Tão pouco temos informações que sinalizem que os artistas atuantes em Fortaleza, na época, tivessem conhecimento mais definido sobre os posicionamentos estéticos do grupo Grimm. Cremos que a opção pelo registro da natureza e pelo sentimento poético era a opção que melhor se coadunava com as condições sócio-culturais dos artistas, nas décadas iniciais do século XX.

Uma hipótese que levantamos para justificar a ocorrência de um maior fluxo de manifestações com maior teor de modernidade no Ceará dos anos trinta, seria uma possível influência das ações do Núcleo Bernardelli²⁵, desenvolvidas no sul do país. O Núcleo Bernardelli era um grupo de alunos do Curso Livre da Escola Nacional de Belas Artes que, em sociedade, mantiveram um atelier livre onde exercitavam o desenho com modelo vivo, aulas livres de pintura e, nos fins de semana, excursões para realizar pinturas no campo.

Os ecos das ações do Núcleo podem ter chegado ao Ceará por meio dos artistas cearenses que foram de algum modo ligados ao grupo carioca e que, de vez em quando, retornavam à terra natal em férias ou passeios. Entre os artistas que participam da primeira mostra promovida pelo Núcleo Bernardelli, para comemorar o seu primeiro ano de

24 Grupo de artistas de diversas nacionalidades, egressos da Academia Imperial de Belas Artes, do Rio de Janeiro, que liderados pelo pintor alemão Johann Georg Grimm, permaneceram reunidos, em Niterói, de 1884 a 1886. Fizeram parte do grupo Antônio Parreiras, Giambattista Castagneto, Domingo Garcia y Vazquez, Hipólito Boaventura Caron, Joaquim José França Júnior, Francisco Joaquim Gomes Ribeiro e Thomas Georg Driendl.

25 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.

existência, em junho de 1932, temos Luiz Sá²⁶ e Mendez²⁷; na terceira, realizada, em janeiro de 1934, nas galerias da Escola de Belas Artes, Vicente Leite²⁸ está entre os expositores. Depois, através de Inimá de Paula²⁹ que, embora não tenha pertencido ao Núcleo, pintou com os artistas do grupo carioca, tanto em Minas como no Rio de Janeiro, antes de transferir-se para Fortaleza. Por fim através do artista baiano João José Rescala, um dos mais proeminentes membros do Núcleo, que aqui aportou por um longo período no início dos anos quarenta (fig.3).

Alguns críticos, como Frederico Morais, e historiadores da arte vêem os artistas ligados ao Núcleo como Modernistas. A nossa posição não é divergente, mas não os percebemos muito preocupados com rupturas estéticas. Acreditamos que os membros do Núcleo queriam um melhor lugar ao sol, tinham mais propósitos profissionais que preocu-

26 Luiz Sá, desenhista de humor, foi o criador dos personagens Azeitona, Reco-Reco e Bolão.

27 Mendez, caricaturista, obteve repercussão nacional no seu trabalho, principalmente na realização de charges de cantores do rádio.

28 Pintor, Vicente Leite nasceu no Crato, em 1900. Foi aluno de Rodolfo Chamberlland, 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 de 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. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1941.

29 Pintor e desenhista, Inimá de Paula nasceu em Itanhomi, Minas Gerais, em 1918. Estudou no Núcleo Antônio Parreiras, no Rio de Janeiro. Transferiu-se para o Ceará no início da década de quarenta, tendo participado na implantação do movimento Modernista no Ceará, através da ação da Sociedade Cearense de Artes Plásticas – SCAP. De volta ao Rio, em 1945, estudou com Portinari e Kaminagai. Ganhou o primeiro prêmio de pintura do IV Salão de Abril, em Fortaleza, em 1948. Em 1952, foi o primeiro artista moderno a conquistar o prêmio de viagem ao exterior do Salão Nacional. Em Paris, estudou com André Lhote.

pação em negar os valores acadêmicos. Apenas queriam a possibilidade de exercer o seu ofício livremente, sem as amarras e imposições estabelecidas pela Escola e sem as barreiras criadas em torno do Salão Nacional; queriam fazer arte com liberdade. Mas essa, independente de minha opinião é uma atitude, no geral, aceita como moderna.

Já Frederico Moraes, apesar de ver no Núcleo Bernardelli destacado papel na divulgação dos ideais modernistas, em certo momento de sua análise, afirma que o Núcleo

“surgiu com o objetivo de democratizar e renovar o ensino da arte, introduzir modificações no Regulamento do Salão e abrir novos espaços para os artistas que estavam aparecendo, objetivos que foram cumpridos gradualmente à medida que o prestígio do grupo crescia junto à comunidade artística. Primeiro o ensino, depois o Salão, finalmente novos espaços - galerias, magistério, funções técnicas e executivas para alguns, o êxito junto à crítica e ao mercado para outros.

Enquanto entidade, e de início, o Núcleo não foi nem polêmico nem político, apesar da existência de artistas politizados entre os seus membros. A tônica era a moderação (de certa maneira, representam, nos anos 30 e 40, a ala moderada do modernismo carioca), inclusive porque, vindo seus integrantes de uma classe média pobre, não dispunham de poder, necessitando, pois, de dialogar. Nesse sentido, além de moderados, tinham de ser diplomáticos e hábeis no trato com a autoridade, conquistar apoio. Essa moderação tendeu mesmo, com o passar do tempo, para um comportamento conservador; e quando o Núcleo já deixara de existir, alguns de seus membros continuavam expondo no Salão entre os acadêmicos, na divisão geral, e não na recém-criada Divisão Moderna”.³⁰

Mais adiante, Frederico Moraes comenta:

“Efetivamente, se considerada a obra de boa parte dos integrantes do Núcleo, nada se encontra de revolucionário nelas, sendo relativamente pequena a distância que os separa de alguns mestres acadêmicos. Nenhuma ousadia maior, ao contrário, ponderação, equilíbrio, bom senso, e uma fidelidade algo fotográfica à realidade figurativa, marcam a

30Frederico MORAIS, *Obra citada*, p. 32.

produção de quase todos eles. Mesmo em suas opiniões públicas e em suas entrevistas aos jornais, o grupo mais atuante do Núcleo refletia este ponto de vista, condenando os excessos dos modernos europeus e, no Brasil, no máximo, fazendo o elogio de Portinari”.³¹

Podemos então concluir que os artistas ligados ao Núcleo eram moderadamente modernos ou moderadamente acadêmicos, fazendo retornar a nossa mente a idéia da dualidade que seria uma característica da modernidade. Os artistas do Núcleo eram questionadores de valores acadêmicos, como o trabalho em estúdio e os temas idealizados, mas, ao mesmo tempo, mantinham certas ligações com as tradições técnicas do fazer artístico.

No Ceará, essa idéia de grupo de artistas com atelier coletivo e excursões de fim de semana ao campo para pintar, aparece ainda nos anos 30, no atelier de Clovis Costa³², como nos conta Otacílio de Azevedo:

“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 saíam, com tintas e pincéis, à procura de motivos para pintar”³³

Freqüentavam esse atelier, além de Clóvis Costa, Otacílio de Azevedo, Pretextato Bezerra - TX, Gerson Faria, Milton Rodrigues e Clidenor Capibaribe, o Barrica.

Na arquitetura, aprendemos com Liberal de Castro que a modernização 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*”³⁴. Quanto a primeira obra que acompanha os padrões Art Déco, Liberal não tem certeza, pode ter sido a reforma do Quartel do Batalhão de Segurança, na praça José de Alencar, transformado em Centro de Saúde, em 1932-33, demolido em 1973. O prédio mais imponente da

31 Idem, p. 60.

32 Desenhista ativo em Fortaleza no nas primeiras décadas do século XX, Clovis Costa estudou com Antonio Rodrigues. É citado por Otacílio de Azevedo, na Fortaleza Descalça, pág 308, 309 e 310.

33 Otacílio de AZEVEDO, Obra citada, p. 308.

34 José Liberal de CASTRO, catálogo da exposição *Fortaleza Tempos de Guerra, Secult*, Fortaleza, 1989. sem numeração de páginas.

época é a sede dos Correios e Telégrafos, inaugurado em 1934, e a edificação mais marcante, sem dúvida, a Coluna da Hora, ainda hoje fincada na memória de muitos fortalezenses.

Liberal também destaca a marcante presença da estética Art Déco no mobiliário e nas artes gráficas:

“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 realizações do grupo holandês de Stij, criadas por Gerrit Rietveld, artista neoplástico. . .”³⁵

Vistos esses momentos ainda, de certo modo, insipientes do modernismo em Fortaleza, veremos no próximo tópico o período onde são adensados os acontecimentos de características mais marcadamente modernas.

1.4 - OS ANOS QUARENTA

Nos tempos da segunda guerra mundial, é inquestionável que ocorrem mudanças expressivas na cidade. Surgem várias agremiações de caráter artístico como a Sociedade Cearense de Artes Plásticas – SCAP e Clube de Literatura e Arte – CLÁ. Entretanto, na avaliação do escritor Fran Martins, personagem destacado dos círculos culturais da época, Fortaleza parecia desatrelada dos acontecimentos que marcavam o mundo. Fran conta que simplesmente as pessoas conversavam em cafés em que ainda se podia bater papos sentados

“a discutir assuntos de interesse comum: política, administração, problemas econômicos, as grandes dificuldades que o mundo sofria então e que nós, bondosamente, desejávamos resolver. Havia de tudo nessas

35 José Liberal de CASTRO, Idem.

reuniões: comunistas e católicos praticantes, poetas e antipoetas, silenciosos, como o Aluísio Medeiros, e exuberantes, como o Eduardo Campos. E havia os estrangeiros de além-mar como Howard Hill e o Charles Pomerat, ou de além-fronteira, como o Da Costa e Silva Filho, o Osvaldo Peralva, o José Sarney. No meio ou no fim das conversas desordenadas, vinham idéias: fazer uma revista, montar uma livraria, editar um jornal. . .”.

. . . De uma coisa estávamos certos: não tínhamos nenhuma intenção de criar um grupo, como acontecera com a Padaria Espiritual, ou a chamada Academia Francesa, ou com o Centro Literário. Não éramos, na verdade, criadores de movimento: 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 ou literários, cada um trabalhando em seu ofício segundo suas próprias tendências. . . “³⁶

Eduardo Campos, rememorando a mesma época, conta como foi a criação do Clube de Literatura e Arte – CLÁ, realizada em Mondubim no sítio da família Firmeza, onde atualmente reside, uma das personagens de proa da SCAP, o pintor e escritor Estrigas, numa festa em homenagem a Antônio Girão Barroso:

“O regabofe, ágape, banquete, convescote (termo lembrado na oportunidade por Mário Sobreira de Andrade) ocorreu ao meio dia, sob mangueiras, e foi servido aos presentes (Antônio Banteira, Aldemir Martins, Artur Eduardo Benevides, Mário Sobreira de Andrade, Estrigas, Aluísio Medeiros, o homenageado e eu) suculenta panelada preparada pela Raquel Saturnino (personagem quase literário, pois foi quem me criou, e, em nossa casa, respondia pela cozinha generosa), com um prato de opção, galinha churrasqueada pelo próprio Estrigas, que fora apANHAR a penosa ao quintal do vizinho que, sem saber, também colaborou para o êxito dessa gastronomia”³⁷

Os textos de Fran Martins e Eduardo Campos, passam uma visão blasé, descontraída e irreverente dos jovens produtores culturais atu-

36 Fran MARTINS, in revista Clá 27, p.

37 Eduardo CAMPOS, in Revista Clá, p

antes em Fortaleza. Já Estrigas tem outro olhar. Ele fala 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”, de vidraças 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. . .

Pelos cafés e bares, ouvia-se o que de melhor existia, os grandes cantores, Chico Alves, Silvio Caldas, Orlando Silva, Nelson Gonçalves começando, Carmem Miranda(fig.4), Araci de Almeida, os grandes compositores e outros mais. A guerra não afetou a nossa produção artística. No Ceará também tínhamos bons cantores e bons compositores”.³⁸

São visões de mundo diferenciadas que talvez revelem posicionamentos distintos diante da vida e separados horizontes intelectuais .

1. 5 - A INFLUÊNCIA DA BIENAL DE SÃO PAULO

Outro momento que marca a construção da modernidade nas artes plásticas cearenses se dá, no pós-guerra, com as influências 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 toma contato com as vanguardas modernistas: Max Bil, 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.

Os gêneros artísticos destacados na mostra paulista eram os que se alinhavam ao espírito de modernidade e progresso que embalava o

38 Nilo Firmeza - *ESTRIGAS, A Guerra – O Ceará – A Arte*, texto do catálogo da exposição *Fortaleza Tempos de Guerra*, Secult, Fortaleza, 1989, sem numeração de página.

Brasil do pós-guerra. Eles realmente influenciaram de forma efetiva todo o fazer artístico brasileiro. O cearense Aldemir Martins³⁹ participou da montagem 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 é criado sob a influência da nova tendência artística que se instalava no Brasil (fig.5). O seu criador é o também cearense Antônio Bandeira⁴⁰. Talvez aí se possa estabelecer um ponto de encontro desse gênero de arte com os artistas cearenses. O Ceará, por distante que estivesse, também estava envolvido pelo espírito progressista. Fortaleza, despertada pelo barulho dos aviões americanos na segunda guerra, também sonhava com a modernidade e trabalhava pela criação de condições que permitissem a sua industrialização e pela implementação de sua universidade.

39 Pintor, desenhista e gravador, Aldemir Martins nasceu em Ingazeiras, em 1922. Foi um dos fundadores da Sociedade Cearense de Artes Plásticas. Transfere-se para o sul do país em 1945, fixando-se em São Paulo, em 1946. Participou da I a VI Bienal de São Paulo, recebendo o prêmio de Melhor Desenhista Nacional, na primeira; “Nadir Figueirêdo”, na segunda e “Museu de Arte Moderna”, na quarta. No Salão Nacional de Artes Plásticas, no Rio de Janeiro, obteve o “Certificado de Isenção do Júri”, em 1953; “Prêmio de Viagem ao País”, em 1957; e “Prêmio de Viagem ao Estrangeiro”, em 1959. Em 1956, recebeu o prêmio maior de Desenho na XXVIII Bienal de Veneza.

40 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 Narbene 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.

Ainda no começo dos anos cinqüenta, tiveram início em Fortaleza as primeiras mostras de arte dentro do espírito concreto ou abstrato geométrico. Bandeira volta a Fortaleza, funda o Grupo dos Independentes⁴¹ e desenvolve profunda influência entre os artistas locais. O abstracionismo lírico é sinônimo de sintonia com a modernidade.

Negar o forte impacto da Bienal de São Paulo na cultura brasileira, seria ingenuidade. Mas, mesmo reconhecendo sua indiscutível importância e o esforço das elites econômicas brasileiras no processo de implantação do abstracionismo no Brasil, também não podemos negar a existência de uma ambiência cultural, talvez, favorável: um olhar tão pouco formatado que era capaz de ver as cidades e árvores em manchas de cores; mentes que lidavam com uma geometria anterior à própria geometria, que pode ser lida 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, algo mais intuitiva e sensitiva.

Essa dicotomia pode ser vista em vários momentos da produção abstrata geométrica de alguns artistas cearenses. Apesar da aparência internacionalista, sempre é possível identificar, em algum momento, um elemento ou signo que remete a nossa cultura de base, chegando, por vezes, esses elementos, a servirem de pretexto para a elaboração das obras, como módulo fundante.

1.6 - A MODERNIDADE E O SERTÃO

Na busca de compreender o amálgama de experiências que compõem a experiência da modernidade no Ceará lançamos olhares para ângulos vários. Um em especial não poderia deixar de lado por ser pes-

41 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.

soal: o Ceará como lugar não propício à modernidade.

Ivone Barbosa, no *Sertão: Um Lugar-Incomum*, diz que o sertão é o distante da metrópole, o pouco habitado, o inacessível ou de poder periférico, o subordinado, “é o lugar do outro, daquele que não participa da racionalidade da colonização”⁴². Poderíamos concluir que o sertão seria o lugar da não modernidade.

Poderíamos também deduzir que o Ceará, até bem pouco tempo, era integralmente sertão: rústico, agreste, rude, periférico, subordinado, distante das metrópoles.

Fica na mente se haveria espaço para a modernidade no sertão. Haveria uma possível modernidade na não modernidade? Se o Ceará seria um sertão, seria possível uma modernidade nesse Ceará-sertão?

São questões ainda por resolver, mas uma solução talvez esteja em Ariano Suassuna. Com ele aprendemos que “os valores sertanejos não são modernos, nem arcaicos, eles buscam somente uma identificação consigo mesmos” e que o homem nordestino “é intemporal e atemporal; não é moderno, como não é moderno o D. Quixote de Cervantes”⁴³

Isso talvez explique, ou abra possibilidades de caminhos na compreensão de como funciona a modernidade do jeito cearense, ou da não modernidade nas artes plásticas cearenses. Ou, talvez, mais uma vez estejamos sendo envolvidos pelas ambigüidades da modernidade.

42 Ivone Cordeiro **BARBOSA**, *Sertão: Um Lugar-Incomum O sertão do Ceará na literatura do século XIX*. Remule Dumará, Rio, 2000.p. 35

43 Ariano, **SUASSUNA**, apud Cláudia **LEITÃO**, *Por uma Ética da Estética*, p.98.

NOTAS

¹ Comissão Científica de Exploração do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro esteve em Fortaleza e cidades do interior, de 4 de fevereiro de 1859 a 13 de julho de 1861. A Comissão composta de eminentes cientistas nacionais tinha por objetivo explorar o interior da província e coletar produtos orgânicos e inorgânicos para o Museu Nacional bem como levantar dados sobre a topografia, o curso dos rios, minerais, plantas, animais e sobre os costumes, língua e tradições dos autóctones. A escolha do Ceará como ponto inicial dos trabalhos deveu-se a suas supostas riquezas minerais. Na época, imaginava-se a existência, em suas montanhas, de grandes jazidas de metais preciosos e que o ferro e carvão abundavam em seu solo.

Entre os notáveis da Comissão estava o pintor José dos Reis Carvalho, professor de Desenho da Escola de Marinha, um dos alunos fundadores da classe de pintura da Academia Imperial das Belas-Artes, do Rio de Janeiro. Além de Reis Carvalho, também é justo citar o presidente da Comissão, o naturalista Francisco Freire Alemão, excelente desenhista botânico, que registrou em aquarelas centenas de espécies de vegetais que encontrou nas suas pesquisas cearenses, além de Guilherme Schüch Capanema e João Pedro Vila-Real que também realizaram desenhos e aquarelas que registram as suas atividades no Ceará.

² Juvenal Galeno manteve contato com o poeta Gonçalves Dias que aqui estava a serviço da Comissão Científica de Exploração. Segundo Antônio Sales, no artigo História da Literatura Cearense, in “O Ceará”.

“Juvenal Galeno travou estreitas relações com ele e lhe mostrou seus versos. Foi por conselho de Gonçalves Dias que Juvenal se dedicou de preferência à poesia popular em que tantos triunfos conquistou. O primeiro trabalho que Juvenal publicou, depois de sua nova orientação, foi um poema popular bordado sobre a encantadora lenda indígena da Porongaba. Em 1861, Juvenal montava uma oficina tipográfica, exclusivamente para editar suas obras poéticas. Dela saíram em fascículos de assinatura as “Lendas e Canções Populares”, que o consagraram definitivamente perante a crítica e, mais que isso, perante o público, que a leu com gosto e a aplaudiu com entusiasmo”.

³ A Academia Cearense foi fundada em 15 de agosto de 1894.

⁴ A Padaria Espiritual foi fundada em meados de 1892. Um mês após a sua

fundação surge O Pão, publicação oficial da entidade que, mais que um jornal literário, era um veículo das mentes impacientes e inteligentes para mostrarem a sua aversão desdenhosa e pilhérica contra as chatices do ramerrão burguês.

⁵ Grupo de artistas de diversas nacionalidades, egressos da Academia Imperial de Belas Artes, do Rio de Janeiro, que liderados pelo pintor alemão Johann Georg Grimm, permaneceram reunidos, em Niterói, de 1884 a 1886. Fizeram parte do grupo Antônio Parreiras, Giambattista Castagneto, Domindo Garcia y Vazquez, Hipólito Boaventura Caron, Joaquim José França Júnior, Francisco Joaquim Gomes Ribeiro e Thomas Georg Driendl.

⁶ 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.

⁷ Luiz Sá, desenhista de humor, foi o criador dos personagens Azeitona, Reco e Bolão.

⁸ Mendez, caricaturista, obteve repercussão nacional no seu trabalho, principalmente na realização de charges de cantores do rádio.

⁹ Pintor, Vicente Leite nasceu no Crato, em 1900. 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 de 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. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1941.

¹⁰ Pintor e desenhista, Inimá de Paula nasceu em Itanhomi, Minas Gerais, em 1918. estudou no Núcleo Antônio Parreiras, no Rio de Janeiro. Transferiu-se para o Ceará no início da década de quarenta, tendo participado na implantação do movimento Modernista no Ceará, através da ação da Sociedade Cearense de Artes Plásticas – SCAP. De volta ao Rio, em 1945, estudou com Portinari e Kaminagai. Ganhou o primeiro prêmio de pintura do IV Salão de Abril, em Fortaleza, em 1948. Em 1952, foi o primeiro artista moderno a conquistar o prêmio de viagem ao exterior do Salão Nacional. Em Paris, estudou com André Lhote.

¹¹ Desenhista ativo em Fortaleza no nas primeiras décadas do século XX, Clovis Costa estudou com Antonio Rodrigues. É citado por Otacílio de Azevedo, na Fortaleza Descalça, pág 308, 309 e 310.

¹² Pintor, desenhista e gravador, Aldemir Martins nasceu em Ingazeiras, em 1922. Foi um dos fundadores da Sociedade Cearense de Artes Plásticas. Transfere-se para o sul do país em 1945, fixando-se em São Paulo, em 1946. Participou da I a VI Bial de São Paulo, recebendo o prêmio de Melhor Desenhista Nacional, na primeira; “Nadir Figueirêdo”, na segunda e “Museu de Arte Moderna”, na quarta. No Salão Nacional de Artes Plásticas, no Rio de Janeiro, obteve o “Certificado de Isenção do Júri”, em 1953; “Prêmio de Viagem ao País”, em 1957; e “Prêmio de Viagem ao Estrangeiro”, em 1959. Em 1956, recebeu o prêmio maior de Desenho na XXVIII Bial de Veneza.

¹³ 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 Narbene 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 Bial 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 Bial 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.

¹⁴ 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.