

---

**OS SALÕES DE ABRIL E OS GRUPOS SCAP E CLÃ  
COMO ESPAÇOS DE SOCIABILIDADE**

**Anderson de Sousa Silva**

Mestrando em História Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

**OS SALÕES DE ABRIL E OS GRUPOS SCAP E CLÃ COMO ESPAÇOS DE SOCIABILIDADE<sup>1</sup>****THE APRIL HALLS AND GROUPS AS SCAPE AND CLÃ SOCIABILITY SPACES**

Anderson de Sousa Silva

**RESUMO**

O presente trabalho tem por objetivo analisar os escritos da Revista CLÃ, relacionados ac artistas que participaram dos Salões de Abril da SCAP. Será dado foco nos textos produzid entre os anos de 1948 e 1949. A Escolha destes dois anos se deu, por haver nas edições d revista, textos voltados para às artes plásticas, escritos por Otacílio Colares e Barboza Leite. Após o ano de 1949 ainda houve espaço na revista para às artes plásticas, porém, entre os doi anos mencionados, ocorreria certa constância através dos textos dos dois autores já citados. Tentaremos, a partir disso, analisar as relações de sociabilidade configuradas entre os grup SCAP e CLÃ, em especial no tocante as suas aproximações em torno dos Salões de Abri. Para tanto, as noções de sociabilidade, intelectuais e geração serão discutidas neste trabalh como categorias históricas que nos permitem refletir sobre as questões que serão abordadas.

**PALAVRAS CHAVE:** Intelectuais, Salão de Abril, Sociabilidade.

**ABSTRACT**

This study aims to analyze the writings of the Journal CLÃ related to artists who participate in the April of the SCAP salons. Focus will be given in the texts produced between 1948 an 1949. Choose from these two years was given for having the issues of the magazine, aime texts for the visual arts, written by Otacílio Necklaces and Barboza Leite. After the year 194 there was still room in the magazine for the visual arts, however, between the two year mentioned, occurred certain constancy through the texts of the two authors cited above. Try from this, to analyze the social relationships configured between SCAP and CLÃ groups, i particular as regards its approaches around April salons. Therefore, the notions of sociability intellectual and generation will be discussed here as historical categories that allow us t reflect on the issues to be addressed.

**KEYWORDS:** Intellectuals, April Hall, Sociability.

<sup>1</sup> Trabalho financiado com o apoio do Conselho Nacional de desenvolvimento científico e tecnológico – CNPq.

A criação da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), ao que parece, foi o resultado de um movimento que já estava ocorrendo na década de 1940 de forma informal. Os artistas se reuniam nos ateliês, organizaram algumas mostras coletivas de artes, enfim já havia uma convivência entre esses indivíduos que refletia uma relação de sociabilidade e convivialidade. Ao lado dos artistas, houve a participação dos intelectuais que apoiaram e também idealizaram a criação de um lugar destinado às artes no Ceará.

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

O trecho acima, retirado da obra memorialística de Rubens de Azevedo, aborda a respeito da fundação da SCAP. Nota-se o envolvimento entre artistas e intelectuais no âmbito do surgimento da SCAP. Importa ressaltar que os escritores que foram mencionados faziam parte de uma agremiação literária, sendo mais preciso o Clube de Literatura e Arte (CLÃ). A partir disso, já é perceptível às relações de sociabilidade que foram sendo configuradas entre os dois grupos. No que tange a Escola de Arte, a SCAP tentou suprir uma ausência de escolas de artes em Fortaleza, denotando uma preocupação não somente em expor os artistas, mas como também na formação de novos artistas.

É preciso atentar para algumas questões concernentes ao contato entre os escritores e artistas, entre elas como delimitar a noção de *intelectual*. Angela de Castro Gomes fez um trabalho sobre os intelectuais do Rio de Janeiro e o envolvimento destes com o movimento modernista. A autora se refere aos intelectuais como um pequeno mundo especializado, e a noção de sociabilidade é usada como uma categoria histórica que desenha a convivência entre os pares pertencentes a uma pequena elite intelectualizada (GOMES, 1993, p. 64). Para a nossa pesquisa, também delimitamos a noção de *intelectual* como fazendo referência a esses sujeitos que eram produtores de bens simbólicos. A revista CLÃ, por exemplo, pode ser considerada como um bem simbólico produzido por um grupo, e que propiciava certo reconhecimento intelectual entre os seus componentes. A professora Vera Lúcia de Albuquerque também deu ênfase para o trabalho em conjunto entre os intelectuais do grupo CLÃ e os artistas da SCAP.

O interesse do grupo CLÃ com relação às artes plásticas se deve, em grande parte, a sua ligação com o grupo SCAP – Sociedade Cearense de Artes Plásticas, surgido na mesma época que contou com o patrocínio e promoção desta revista. Pintores do nível de Antônio Bandeira, Inimá, Aldemir Martins, Figueiredo, Barrica, Barboza Leite, Vicente Leite, Zenon Barreto, Mário Baratta, demonstram que no Ceará, em questões de artes plásticas, não existem propriamente escolas ou grupos fechados – a união entre intelectuais e artistas se faz numa atmosfera mais elevada, deixando a cada um, liberdade para expressão de sua mensagem. (MORAES, 2004, p. 120).

Mais uma vez percebe-se a ação coletiva dos grupos SCAP e CLÃ em prol do crescimento e um maior desenvolvimento das artes no Ceará. Contudo, antes de partirmos para a análise de algumas edições da revista CLÃ, é válido pensar sobre os propósitos da SCAP em organizar anualmente um Salão de Artes. Por isso, recorreremos aos estatutos elaborados durante a fundação da sociedade, com o intuito de conhecermos os ideais pensados e projetados por esse grupo.

A Sociedade Cearense de Artes Plásticas, fundada a 27 de agosto de 1944, com sede nesta capital, tem por finalidade elevar o nível cultural artístico em nosso meio para isso realizando: a) Salões de artes plásticas; b) Galeria permanente de arte; c) Concursos de motivos; d) Escolas e cursos de desenho artístico e aplicado, pintura e escultura. (Estatutos da SCAP. DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DO CEARÁ, 6 de dezembro de 1944)

Tendo em vista que os estatutos tratam-se da composição e formalização de um documento elaborado para registrar os objetivos de sociedades civis organizadas, logo tem-se em vista que a SCAP também teve de se deparar com questões burocráticas com o intuito de registrar suas finalidades. Nota-se certa carga ideológica que tal documento contém ao enfatizar que o objetivo da sociedade é “elevar o nível cultural artístico em nosso meio”. E para que esse objetivo fosse alcançado, era preciso a realização de atividades, entre as quais os Salões de artes. Outro elemento importante de ser mencionado é o que frisa a necessidade da criação de escolas e cursos de artes. Como já foi destacado, a SCAP estava se propondo, de acordo com seus estatutos, a suprir uma carência que existia no que se refere a formação e incentivo às artes no Ceará. Os estatutos da SCAP foram elaborados com dez artigos, contendo cada um seus respectivos parágrafos. Nesses artigos e parágrafos encontram-se a forma de funcionamento da entidade, sua hierarquia, as divisões de funções entre seus membros, entre outras questões administrativas. A comissão elaboradora dos estatutos foi composta por: Raimundo Cela, Mário Baratta, Raimundo Vieira Cunha, Melo Machado e Fran Martins.

Maurice Agulhon fez um estudo sobre os círculos burgueses da França e a disseminação de lugares similares que foram se formalizando. O autor destaca que existe uma diferença entre sociabilidade como interação social e a estrutura de uma associação formal (AGULHON, 2009, p. 24). Agulhon discute a respeito da passagem de um grupo informal, no qual prevalecia à sociabilidade proveniente de lugares como as famílias, as paróquias, o espaço voltado para o trabalho, os salões, entre outros, para grupos formalizados e regulamentados tais como os círculos, associações e sociedades. No momento em que esses grupos crescem e se especializam, há um crescimento com relação ao número de seus integrantes e também no que respeita as atividades propostas pelo grupo. A partir disso, essas associações se formalizam, elegendo um presidente, um tesoureiro, atribuindo a cada membro sua função, e tudo isso sendo respaldado através da elaboração dos regulamentos e dos estatutos. (Id. Ibid, p. 39).

Apropriando-nos das análises de Maurice Agulhon, em torno desse processo de formalização e burocratização das associações, que antes eram espaços de sociabilidade informais, pode-se pensar a respeito da SCAP como vivendo uma trajetória semelhante. Primeiramente, os artistas se reuniam, como já fora mencionado, informalmente nos ateliês com a finalidade de praticarem suas artes e de trocarem experiências entre si. Esses lugares de convivência informal resultou na criação da SCAP que representou a formalização e institucionalização da sociabilidade presente entre o grupo. Por isso, os estatutos, além de transmitir os principais ideais da associação, é um documento que comunica essa formalização e institucionalização dos interesses do grupo. E haja vista que um desses interesses foi a realização de um Salão de artes, nos cabe investigar como esses salões foram pensados e repercutidos na cena artística do Ceará. E esses Salões, sendo mais preciso, os Salões de Abril da SCAP, foi um lugar simbólico tanto para a trajetória dos artistas como para os escritores do grupo CLÃ que também estiveram envolvidos com a realização dos mesmos.

A partir dessa perspectiva, interessa, nesse momento, começar nossas reflexões a partir dos escritos na sessão *artes plásticas* das edições da revista CLÃ, com o intuito de fazer questionamentos a essas fontes. Não nos propomos a dar respostas prontas, mas sim levantarmos indagações e hipóteses à luz dos escritos contidos na mencionada revista produzida por uma agremiação literária. Começando por sua segunda edição, no ano de 1948, no qual contém um texto que fala sobre o artista maranhense Floriano Teixeira.

Floriano Teixeira, jovem apenas de 23 anos, revela o gênio de um Portinari, no estilo das suas telas e no desembaraço e domínio de desenho. (...) Suas deformações, que deduz, propositadamente, através das formas clássicas, obedecem certo e determinado equilíbrio e proporção. Considera Candido Portinari um mestre à distância, pois dele não conhece nenhuma tela em original nem recebeu ensinamentos diretos. Autodidata, tem por professores unicamente os livros e a experiência que vai colhendo todo dia, com o lápis, a pena e o pincel. (...). Natural de Cajápió, pequeno município do interior do Maranhão, de origem muito humilde sentiu nos seus primeiros anos, todo drama da miséria causada pela seca do nordeste. Daí nasceu-lhe um espírito de revolta e amargura que levou consigo para a capital do seu Estado, onde reside extravasa em suas telas, como um grito de protesto e de libertação. “Carniça”, “A menina e o gato”, “A menina morta”, “Enterro”, “A Beata”, são bem todo o panorama da flagelação. (Levy Rocha. De Cajápió ao Louvre. REVISTA CLÃ, n.2, abril de 1948, p. 75)

O texto a respeito do artista Floriano Teixeira foi escrito por Levy Rocha, no qual o autor inseriu algumas informações acerca da origem e trajetória de vida do artista, como também teceu alguns comentários sobre sua produção. Floriano Teixeira, que nascera e vivera parte de sua vida no interior do Maranhão, não aprendeu a fazer arte numa escola de arte e sim de forma autodidata, por meio dos livros e da inspiração que lhe provocara Candido Portinari. É interessante ressaltar que o então jovem artista acompanhara e sentira na pele as mazelas causadas pela seca no Nordeste, e expressou tais dramas através das suas pinturas. Será que naquele período os artistas lidavam com a arte como um instrumento de denúncia no que respeita as questões sociais? Floriano refletiu em suas telas sentimentos e emoções oriundos a partir do seu lugar social: um município do interior do Maranhão que fora castigado devida a seca. Ainda na segunda edição da revista CLÃ há um texto sobre pintura, escrito por Lucy Teixeira, que faz uma abordagem a respeito da pintura em seus diferentes períodos histórico, até chegar nas correntes da pintura moderna, que segundo ela, passara a refletir o meio social.

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

Segundo Lucy Teixeira, a pintura moderna proporcionou ao artista certa liberdade de criação, e por isso, a arte passara a expressar um dado momento social. Talvez o artista Floriano Teixeira tivesse consciência que sua arte pudesse ser um mecanismo de protesto para

com os dramas que o mesmo visualizou e experienciou em sua cidade. Procuramos o catálogo do Salão de Abril de 1948<sup>2</sup>, e encontramos o nome de Floriano Teixeira elencado entre os artistas expositores do Maranhão; e *Retirantes* fora o título de uma das suas obras. Não temos o propósito de analisar de forma aprofundada as obras de artes expostas no Salão em sua estética, mas não podemos deixar de atentar aos temas dos trabalhos expostos, a fim de compreender melhor sobre esses artistas e suas concepções de artes. Um trabalho que se intitula *Retirantes*, de certa forma, pode ter feito alusão àqueles que se retiraram de suas cidades e moradias em direção a outros lugares, vislumbrando fugir das calamidades provocadas pela seca. Pode-se pensar que Floriano produzira de acordo com sua experiência no interior do Maranhão, mesclando forma estética e dramatização do meio social em suas obras? Vejamos o exemplo de outro artista que expôs no Salão de Abril de 1947.

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

Barboza Leite escreveu sobre o artista Clidenor Capibaribe (Barrica), evidenciando a menção honrosa alcançada pelo artista no Salão de 1947, devido ao trabalho intitulado *Vila Suburbana*. Outro trabalho de Barrica – *Casebres* - passou a pertencer à coleção do Dr. Aderbal Freire. Deve-se levar em consideração que tanto a menção honrosa no Salão como a aquisição de obras para acervos particulares são fatores de reconhecimento do artista e que o insere no circuito das artes. Mas nossa intenção é pensar se obras citadas de Barrica tiveram alguma relação com a cidade. Afinal, a cidade pode ser interpretada como sendo o lugar da arte, um ateliê a céu aberto, que influenciou as produções artísticas desses sujeitos? Roberto Galvão, em sua dissertação de mestrado, faz uma análise da cidade de Fortaleza e a relação configurada entre os cidadãos e os espaços da cidade.

Fortaleza, como qualquer cidade viva, pode ser entendida como um estabelecimento humano de criação coletiva onde cada habitante ou grupo de habitantes colaboram na sua configuração. Não deve ser entendida apenas através da condição física resultante dessa ação (ruas, prédios, praças, monumentos) ou da relação desta

<sup>2</sup> Informação retirada do catálogo do Salão de Abril referente à edição de 1948, consultado em: <<http://www.salaodeabrilfortaleza.com.br/1948.html>>. Acesso em: 08/12/2013, às 14:40 hs.

produção com a paisagem natural. Uma cidade se faz também na relação de seus habitantes, nos modos de se aglomerarem, deslocarem-se, vestirem-se, brincar e amar. Uma cidade se dá nas relações de um povo, com a sua cultura, com os seus espaços edificados e com a natureza, num espaço e num lugar. (LIMA, 2008, p. 48).

Pensar a cidade como lugar da arte é pensar tanto nos espaços físicos, como também nas relações tecidas nesses espaços, e de que forma tais relações transformam os sentidos que são atribuídos aos lugares. Os artistas que retratam lugares da cidade, tais como casas, casebres, vilas, subúrbios, entre outros, de certa forma, expressam suas visões de mundo e os sentimentos e emoções provocados a partir da leitura que fazem desses espaços.

Entretanto, voltando ao foco deste trabalho, consideramos pertinente questionar a respeito do gênero textual ao qual pode se enquadrar os escritos da revista CLÃ sobre os artistas. Seria uma espécie de crítica de arte? O autor fez menção para a “evolução” no que tange as obras produzidas por Barrica, destacando a que recebeu uma menção honrosa no Salão de Abril de 1947, e as que passaram a pertencer a acervos de colecionadores de artes. O fato dos trabalhos do referido artista ter sido prestigiado no Salão e ter sido adquirido para fazer parte de tais coleções certamente agregou valores ao artista. A socióloga Kadma Marques discute essa questão do reconhecimento do trabalho do artista, tendo como referência alguns elementos que geram esse reconhecimento.

Se as mudanças do lugar social do artista passam pela vinculação entre a singularidade da obra de arte 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. (MARQUES, 2007, pp. 32 - 33).

Segundo as palavras de Kadma Marques, quando o artista sofre mudanças no que tange ao seu lugar social, o mesmo também se depara com questões referentes ao reconhecimento da sua obra. O trecho do texto de Barboza Leite ressaltou que Barrica passou por certa “evolução” em seu trabalho, e que obras suas foram reconhecidas, positivamente, no Salão de Abril, como também alguns trabalhos passaram a pertencer a colecionadores. Pode-se pensar num reconhecimento de Barrica a partir desses elementos? Uma menção honrosa no Salão de Abril seria o reconhecimento do seu trabalho pelos pares\concorrentes e pela crítica, da mesma forma como o texto de Barboza Leite também pode ser pensado como um reconhecimento do artista por parte do crítico e colega Barboza Leite. Importante frisar que

Barboza Leite além de escrever também era artista plástico, também expusera trabalhos nos Salões de Abril.

Na edição de número cinco da revista CLÃ, por sua vez, Otacílio Colares escreveu sobre seu colega Barboza Leite, dando ênfase em seus trabalhos de pintura e desenho, frisando a tendência do artista para a paisagem, destacando seu progresso e sua forte personalidade. É interessante notar, através do texto de Colares, a formação de uma rede de sociabilidade entre esses indivíduos. Barboza Leite escreveu sobre os artistas da SCAP, e por sua vez, teve sua trajetória narrada por Otacílio Colares. É pertinente visualizar, a partir dessas relações, elementos que interligaram e aproximaram esses sujeitos enquanto pertencentes a um dado grupo social.

Ainda na edição de número cinco da revista, Barboza Leite escrevera sobre o artista Afonso Lopes, atentando para as obras produzidas pelo pintor, que assim como Floriano Teixeira, produzira trabalhos com temas relacionados às angústias provocadas pela seca no Nordeste. O autor também fez referência aos trabalhos de Afonso Lopes que se destacaram no Salão de Abril.

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

Barboza Leite escreveu sobre Afonso Lopes como aquele que tem apresentado os melhores trabalhos expostos no Salão de Abril. Nota-se que o Salão é mencionado como sendo um lugar de prestígio para o artista, e de que certa forma, ao Afonso Lopes expor no Salão, e suas obras terem sido consideradas umas das de melhor qualidade, é um fator, que possivelmente, denotou juízo de valor ao artista, e o inseriu nesse campo das artes em construção no Ceará. Todavia, Barboza Leite também se referiu ao trabalho de Lopes por sua ligação com a realidade, por isso consideramos pertinente consultar o catálogo do Salão de 1948 com a finalidade de saber quais foram os títulos das obras expostas pelo artista. Um dos

trabalhos que consta no catálogo tem por título *emigrantes*. Por meio desse indício podemos supor que o artista estivesse expressando, através da sua pintura, aqueles que foram atingidos pela seca e tiveram de migrar para outras localidades, aspecto esse que aproxima as obras de Afonso Lopes das de Floriano Teixeira, que como já fora visto, também expôs no Salão trabalhos com temas que tocam os dramas gerados pela seca na região do Nordeste.

Entretanto, assim como Barboza Leite destacou os trabalhos de Afonso Lopes, expostos no Salão de Abril, o mesmo também escreveu sobre Raimundo Kampos, atribuindo ao artista reconhecimento por seus trabalhos e suas premiações no Salão.

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

É importante salientar, que é notório pelas palavras de Barboza Leite, atribuir ao Salão de Abril o status de um lugar de consagração desses artistas. Ora, no trecho acima, Leite afirmou que Raimundo Kampos chegou ao máximo onde se podia chegar na pintura cearense, pelo fato deste ter ganho o primeiro lugar no Salão. A partir disso, pode-se questionar o valor simbólico que os artistas atribuía ao Salão de Abril. Que importância havia um artista ser selecionado para expor no Salão? E que legitimação sua produção obtinha ao ser premiado?

O Salão de Abril fora visto como uma espécie de vitrine da trajetória de muitos artistas que dele participaram. Muitos deles tinham sua produção acompanhada e avaliada a partir dos Salões. Otacílio Colares fez esse exercício com relação ao artista Barrica, afirmando ter acompanhado o processo de crescimento do artista desde os seus primeiros trabalhos expostos.

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

Percebe-se que o texto de Colares faz menção ao processo de desenvolvimento de Barrica, enquanto artista plástico. O autor mencionou que preferiu não levar em consideração os trabalhos de Barrica antes de suas primeiras exposições no Salão de Abril. Importa questionar o motivo dessa opção de Otacílio Colares. Será que ele só passou a considerar a arte de Barrica a partir do momento em que este começou a ser selecionado para expor nos Salões? E antes de Barrica expor, ele não era considerado artista? Otacílio Colares evidenciou o caráter original impresso nas obras de Barrica, como um dos critérios para análise do trabalho do artista. Em alguns momentos do texto, é feita referência ao Salão de Abril, como sendo um lugar que divulgou, e de certa forma também julgou a trajetória artística de Barrica. Outra questão de considerável relevância é no que diz respeito a Colares, ao falar sobre Barrica, destacar uma geração que surgiu e cresceu juntamente com o artista em questão.

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

Ao falar que Barrica não fez nenhum curso formal de artes, Otacílio Colares o inseriu dentro de um grupo de indivíduos que não tiveram acesso a curso de artes em Fortaleza. No entanto, a ausência de uma Escola de artes institucionalizada e a persistência dos artistas em aprenderem a fazer arte de forma autodidata, foi um elemento que atribuiu certa aura de heroísmo a esses indivíduos. Nota-se que Colares ressaltou que os artistas não foram fazer pintura porque os pais quiseram ou incentivaram, mas sim por uma tendência própria deles. No entanto, é coerente pensar que os ateliês da SCAP, o contato entre eles, e os Salões de Abril funcionaram como uma escola, no qual eles estavam trocando experiências e se formando enquanto artistas.

Em suma, esses foram alguns exemplos que indicam que os escritores da revista CLÃ estiveram ao lado dos artistas dos Salões de Abril. Contudo, em se tratando de utilizar uma revista organizada por uma agremiação literária como fonte histórica é viável percebê-la como um lugar de difusão intelectual de um dado grupo, e em um dado período. Jean François

Sirinelli nos ajuda a pensar na revista como sendo um espaço de sociabilidade entre intelectuais, no qual esses sujeitos se reúnem e convivem a partir de elementos em comum concernentes as suas trajetórias de vida e ideais. Será que podemos pensar na revista CLÃ como sendo uma aglutinação entre esses intelectuais, e como um reflexo de um pensamento coletivo? É importante analisar esse processo que foi se constituindo e se consolidando tanto entre os intelectuais que fizeram parte do grupo CLÃ, como também entre os artistas da SCAP. Afinal, os dois grupos configuraram uma ação em comum.

Entre as estruturas mais elementares, duas, de natureza diferente, parecem essenciais. As revistas conferem uma estrutura ao campo intelectual por meio de forças antagônicas de adesão – pelas amizades que as subndem, as fidelidades que arrebanham e a influência que exercem – e de exclusão – pelas posições tomadas, os debates suscitados, e as cisões advindas. Ao mesmo tempo que um observatório de primeiro plano da sociabilidade de microcosmos intelectuais, elas são aliás um lugar precioso para a análise do movimento das ideias. Em suma, uma revista é antes de tudo um lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva, ao mesmo tempo viveiro e espaço de sociabilidade, e pode ser, entre outras abordagens, estudada nesta dupla dimensão. (SIRINELLI, 2003, p. 249).

Pelas ponderações de Sirinelli, a revista pode significar um espaço de sociabilidade e de difusão de ideias, como já fora destacado. Da mesma forma como também representa um lugar gerado a partir do desejo de convivência, perpassando pelas relações de amizades e de fidelidades vivenciadas por aqueles que integram a revista. Outra questão apontada pelo autor, é que além de uma revista ser um lugar de sociabilidade, também pode ser um veículo que exclui, partindo do pressuposto que há uma seleção, tanto de quem irá fazer parte, como do que será debatido. Cabe pensar a revista CLÃ a partir dessa ótica de análise, buscando perceber as relações de fidelidade e de exclusão que se constituiu entre seus componentes. Afinal, a revista foi fruto do trabalho de um grupo que conviveu e produziu em conjunto. Não foi um trabalho individual, mas representou a produção coletiva de um grupo. No entanto, também interessa pensar a revista como um espaço que também gerou discordâncias e tensões, pois nem todos os seus integrantes estavam sempre concordantes no que toca aos escritos do periódico. Antônio Girão Barroso, ao falar sobre o segundo número da revista, fez uma crítica com relação à forma como um dos redatores de CLÃ escreveu sobre o Salão de Abril e as atividades da SCAP.

Excelente esse número. Mas nessa última parte, quando um dos redatores de “CLÃ” sobre o IV Salão de Abril, cuja importância não foi, segundo me parece,

devidamente sublinhada por ele, desejo fazer um ligeiro reparo, a conta de querer ser justo, e tão somente isso. Numa nota ligeira, diz ele entre outras coisas: “O Salão de Abril é uma das poucas (o grifo é meu) demonstrações de que a Sociedade Cearense de Artes Plásticas ainda não morreu, uma vez que alguns dos seus melhores elementos, têm emigrado para outros Estados”. Lamentavelmente talvez, porque quisesse ser realista, o autor da nota enganou-se completamente, pois hoje, depois de um sem número de realizações (após o III Salão já promoveu três exposições, contando com a atual, além de ter participado da recente inter-estadual de S. Luiz do Maranhão, para onde enviou um representante), a SCAP é uma das associações mais vivas de Fortaleza, com uma sede onde se reúne regularmente e com um quadro de sócios que só tende a aumentar. O fato de alguns dos seus filiados terem deixado o Ceará, muitas vezes para brilhar por aí afora, para ela é até motivo de orgulho, mesmo porque a sua ausência é compensada com a entrada de novos sócios. Isso sem contar o movimento de intercambio agora iniciado, que vem alargar, de muito, os seus horizontes, que convenhamos, não são mais estreitos, conforme se pode verificar. (Antonio Girão Barroso. CORREIO DO CEARÁ. O segundo número de CLÁ\Letras e Artes. 26\04\1948, p. 2).

Antonio Girão Barroso no ano de 1948 exercia a função de presidente da SCAP (ESTRIGAS, 2009, p. 70), talvez por essa razão se sentiu no direito e no dever de responder ao que fora escrito na revista sobre o Salão e sobre a SCAP. Segundo ele, a nota não deu a importância devida ao evento e ressaltou que o Salão era uma das poucas atividades que possibilitava a sobrevivência da SCAP, e ainda de forma frágil devido a fortes personalidades artísticas terem emigrado para outros centros artísticos do país. Girão Barroso revidou a crítica afirmando não ser isso motivo para enfraquecer a SCAP, mas pelo contrário, a ida e o destaque de alguns artistas do Ceará em outras localidades do país poderia ser satisfatório. Em sua resposta, o então presidente da SCAP fez questão de lembrar as exposições que já foram produzidas pela associação, a chegada de novos sócios e a intensificação do intercambio do Ceará com outros estados, especialmente com o Maranhão. Enfim, nota-se pelo “revide” de Girão Barroso, que nem todos os membros do grupo CLÁ teciam elogios a SCAP, mas que havia desentendimentos, e alguns não fossem favoráveis a atuação da então gestão da entidade. E os meios de difusão de ideias, como as revistas e os jornais, por exemplo, eram apropriados por esses indivíduos como uma forma de expressarem suas visões, suas críticas a até mesmo de rebatê-las.

Com o objetivo de perceber a ação desses indivíduos como fazendo parte de uma ação em comum, é pertinente fazer uso do conceito de *geração* somado ao de sociabilidade, como uma forma compreender a consciência geracional dos intelectuais e artistas relacionados ao Salão de Abril. O conceito de geração nos permite refletir sobre os elementos que aproximam e diferenciam esses sujeitos enquanto pertencentes a um grupo social

(BURKE, 2010, p. 274). É válido problematizá-lo, e saber dos problemas que podem surgir ao se trabalhar com tal noção. Sirinelli evidencia os cuidados que o historiador precisa ter ao trabalhar pela ótica da geração. O autor evidencia que o conceito pode ser lançado mão no território do historiador como objeto da História ou como instrumento de análise para os objetos de investigação dos historiadores (SIRINELLI, 2006, p. 137). Para nossa pesquisa, a noção de geração pode nos ajudar enquanto ferramenta de análise, ao buscar refletir sobre esse grupo de artistas e intelectuais que conviveram em torno da SCAP e dos Salões de Abril. Da mesma forma como também consideramos relevante problematizar o encontro entre diferentes gerações, a partir das mostras coletivas dos Salões, no qual artistas já firmados expunham no mesmo lugar que artistas iniciantes. Os estudos de Angela de Castro Gomes também nos indica caminhos para o uso moderno da noção de geração.

A noção, por conseguinte, situa-se na junção de memória e história, sendo fundamental explicitar que a referência é a uma memória “comum”, entendida enquanto testemunho de como um conjunto de homens experimentou um certo “tempo”. Falar de geração nessa perspectiva é falar de relações entre “pessoas” de um mesmo grupo (que podem ou não ter a mesma classe de idade) e é falar também de relações entre gerações, pois há uma nítida dinâmica contrastiva nesse processo. Em qualquer das dimensões, a indicação é dar um tratamento “social” ao tempo, tratamento esse que os approaches estruturalistas abafaram. (GOMES, 1996, p. 40).

As reflexões acima destacadas em torno do uso da noção de geração na pesquisa em história são interessantes por lembrar que tal noção estava sendo criticada e até entrando em desuso pela questão de tentar analisar um grupo de indivíduos a partir da sua faixa etária, correndo o risco de não atentar para o tempo social experimentado por esses grupos. Para Castro Gomes, o conceito de geração precisou ser revisitado e rediscutido com o intuito de perceber a geração não somente pelo prisma da classe de idade, mas pelo compartilhamento de experiências de um dado grupo social num determinado tempo. O diálogo entre gerações passou a ganhar espaço a partir desse viés, por meio da análise das rupturas e continuidades possivelmente existentes entre gerações diferentes. Tomando de empréstimo esse novo olhar lançado a noção de geração, é que tentamos investigar a trajetória dos artistas e intelectuais envolvidos com os Salões de Abril e com a cena artística em Fortaleza, no período delimitado por esta pesquisa. Nossa intenção é refletir sobre de que forma esses sujeitos experimentaram em conjunto um dado tempo e um dado lugar.

Através dos textos de Otacílio Colares e Barboza Leite e dos demais escritos utilizados da revista CLÃ, pode-se notar elementos em comum que entrecruzaram as trajetórias dos artistas que participaram dos Salões de Abril naquele período. Os seus processos de formação; a inserção destes no campo das artes em uma cidade em que não havia Escola de artes institucionalizada são características comuns entre a maioria dos artistas envolvidos com a SCAP, salvo algumas exceções. Como já fora frisado, é perceptível a ênfase dada no autodidatismo desses artistas.

Em síntese, é importante levar em consideração que não estamos dando certeza no que respeita as características de vida desses artistas. Analisamos a SCAP, CLÃ e o Salão como um lugar de sociabilidade através das pistas e dos indícios encontrados (GINSBURG, 2007). E por meio destes tecemos uma interpretação, uma compreensão do passado. As tipologias de fontes utilizadas, as quais podemos ressaltar: periódicos, catálogos e relatos encontrados em livros de memórias são documentos fabricados em dado período e que precisam do olhar crítico do historiador (LE GOFF, 2003, p. 536). Nos catálogos até então encontramos uma listagem com os nomes dos artistas e seus trabalhos. A partir dessas listagens – que ao que parece - pode ser pouco no sentido de nos dar informações, podemos identificar aqueles que mais expunham nos Salões, e os tipos de trabalhos selecionados. Por isso, que em alguns momentos optamos – do ponto de vista metodológico - por fazer um cruzamento entre as revistas CLÃ e os catálogos do Salão, a fim de cotejar essa documentação, pois de acordo com Bacellar cabe ao historiador “cruzar as fontes, cotejar informações, justapor documentos, relacionar texto e contexto, estabelecer constantes, identificar mudanças e permanências” (BACELLAR, 2006, p.71).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGULHON, Maurice. **El Círculo burguês**. Buenos Aires: Veintiuno Editores, 2009.

BURKE, Peter. **O Renascimento Italiano: Cultura e sociedade na Itália**. São Paulo: Nova Alexandria, 2010, p. 274.

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

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

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

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

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

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

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

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

SIRINELLI, Jean François. A geração. *In*: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs). **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

\_\_\_\_\_. Os intelectuais. *In*: RÉMOND, René (org). **Por uma História Política**. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

\*\*\*

Artigo recebido em novembro de 2013. Aprovado em dezembro de 2013.