



Chico da Silva

a emergência
de um talento
artístico

Gerciane Maria
da Costa Oliveira

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ

REITOR

Hidelbrando dos Santos Soares

VICE-REITOR

Dárcio Ítalo Alves Teixeira

EDITORA DA UECE

Cleudene de Oliveira Aragão

CONSELHO EDITORIAL

Antônio Luciano Pontes

Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes

Emanuel Ângelo da Rocha Fragoso

Francisco Horácio da Silva Frota

Francisco Josênio Camelo Parente

Gisafran Nazareno Mota Jucá

José Ferreira Nunes

Liduína Farias Almeida da Costa

Lucili Grangeiro Cortez

Luiz Cruz Lima

Manfredo Ramos

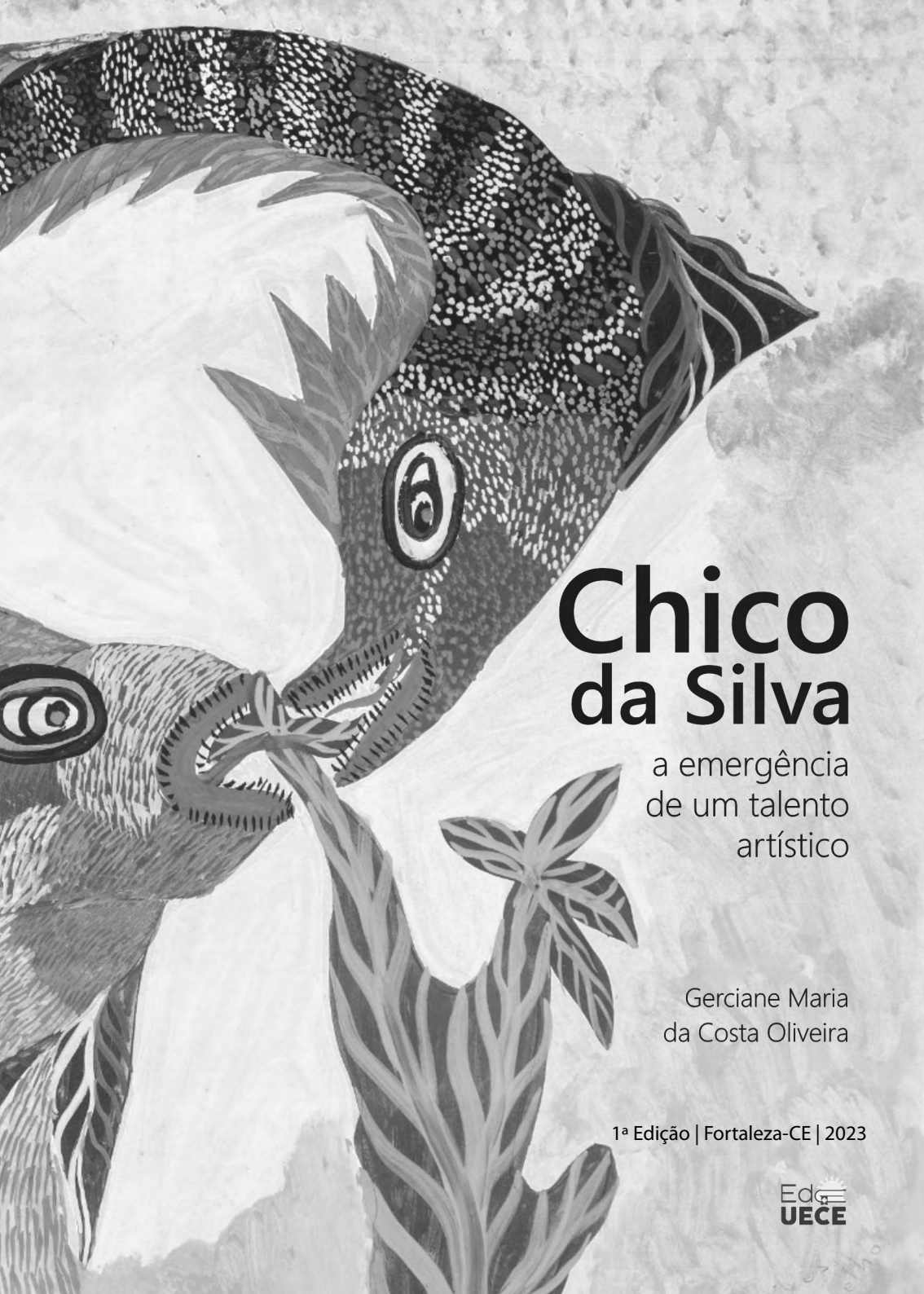
Marcelo Gurgel Carlos da Silva

Marcony Silva Cunha

Maria do Socorro Ferreira Osterne

Maria Salete Bessa Jorge

Silvia Maria Nóbrega-Therrien



Chico da Silva

a emergência
de um talento
artístico

Gerciane Maria
da Costa Oliveira

1ª Edição | Fortaleza-CE | 2023

Edg
UECE

Chico da Silva: a emergência de um talento artístico

©2023 Copyright by Gerciane Maria da Costa Oliveira

O conteúdo deste livro, bem como os dados usados e sua fidedignidade, são de responsabilidade exclusiva do autor. O download e o compartilhamento da obra são autorizados desde que sejam atribuídos créditos ao autor. Além disso, é vedada a alteração de qualquer forma e/ou utilizá-la para fins comerciais.

Coordenação Editorial

Cleudene de Oliveira Aragão | Nayana Pessoa

Curadoria do projeto

Júlio Mesquita | Kadma Marques

Revisão

Eleonora Figueiredo Correia Lucas de Moraes

Especialistas

Kadma Marques | Roberto Galvão | Solon Ribeiro

Sabrina Marques Parracho Sant'Anna

Obra da capa

Chico da Silva, *Sem título*, 1964. Técnica guache sobre cartão colado sobre madeira, Acervo Marília Cidrão Parente.

Fotografias

Luiz Alves

Foto da autora

Laurêncio Lima

Advogados

Ítalo Pinheiro | Tiago de Aragão | Daniel Abreu.

Coordenação de design

Francisco Myard

Capa e projeto gráfico

Juscelino Guilherme

Apoio

Rodrigo Parente de Carvalho **SCULPT**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Oliveira, Gerciane Maria da Costa
Chico da Silva [livro eletrônico]: a emergência de um talento artístico / Gerciane Maria da Costa Oliveira. -- 1. ed. -- Fortaleza, CE: Editora da UECE, 2023.
PDF

Bibliografia.
ISBN 978-85-7826-907-4

1. Arte - Brasil 2. Arte e sociedade 3. Arte naïf - Brasil
4. Pintura - Apreciação - Brasil 5. Silva, Francisco Domingos "Chico" da, 1910-1948
I. Título.

23-182915

CDD-759.981

Índices para catálogo sistemático:

1. Pintores brasileiros : Apreciação crítica 759.981
Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Todos os direitos reservados

Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE

Av. Dr. Silas Munguba, 1700 – Campus do Itaperi – Reitoria – Fortaleza – Ceará

CEP: 60714-903 – Tel: (085) 3101-9893

www.uece.br/eduece – E-mail: eduece@uece.br

Editora filiada à

ABEU

Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

A Rafaela, meu presente.
Às amigas Daniela, Janaiky, Midiã e Kyara,
por não terem largado a minha mão.



FOZILUA
9989

Agradecimentos

Agradeço à Profa. Auxiliadora Lemenhe orientadora do trabalho de dissertação (PPGS-UFC, 2010) do qual se originou este livro. Aos parceiros colaboradores no período da investigação: Museu de Arte e Cultura da UFC (MAUC), Secretaria de Cultura do Ceará (SECULT) e Centro Popular de Pesquisa Documentação e Comunicação (CPDOC) do Pirambu.

À rede de pesquisadores do campo da Sociologia da Arte.

Aos colecionadores das obras de Chico da Silva que, gentilmente, cederam seus acervos: Alessandro Belchior, Anastácio Marinho, Anastácio de Sousa, Caio Aderaldo, Carol Campos, Conrado Mesquita, Delano Belchior, Denise Marinho, Érico Campos, Eugenio Vieira, Francisco de Assis Bezerra de Menezes, Germano Belchior, Homero Cals, Igor Albuquerque, Isaac Gonçalves, Isabele Timóteo, Joaquim Figueiredo, Júlio Mesquita, Leonardo Marinho, Luiz Carlos Gomes, Marília Cidrão Parente, Marquise Incorporações, Patrick Lima, Rodolfo Licurgo, Rodrigo Parente de Carvalho, Rômulo Silveira, Vânia Martins Bezerra de Menezes, Victor Perlingeiro e Zé Carlos Pontes.

À Mary da Silva, neta do pintor.

À EdUECE, por todo zelo e cuidado com essa publicação.

A Rodrigo Parente de Carvalho, por seu incentivo ao campo das artes e por possibilitar esta publicação.

À Kadma Marques pela implicação nesse processo de publicação.

Aos meus familiares, colegas de profissão e amizades pela companhia nesse percurso de pesquisa e trabalho de adaptação do livro.



“Eu não sei quem sou. Não sei se sou de lua ou de terra. Posso até ser da atmosfera. O pintor Jean-Pierre Chabloz é que disse que sou um pintor primitivo, um dos maiores não só do Brasil, mas do estrangeiro. Eu não digo nada. Deixo que os jornais, as televisões e principalmente os críticos digam.”

Chico da Silva



Sumário

Prefácio	13
Seguindo o rastro biográfico	17
A descoberta de um talento	23
A fase renovadora da pintura cearense na década de 1940	37
Chico da silva e o movimento renovador	57
Rupturas e subversões: as relações entre arte primitiva e arte moderna	69
Considerações Finais	85
Galeria Chico da Silva	91
Textos dos Especialistas	135
É preciso ver e pensar a arte de Chico para ver o Ceará Roberto Galvão	137
Uma contribuição fundamental para uma nova sociologia da arte Sabrina Marques Parracho Sant'Anna	140
Chico da Silva: desvendando o artista e sua época com Gerciane Maria Solon Ribeiro	143
Referências	144
Lista de Obras	147



ANTHONY SILVA

Prefácio

*Kadma Marques*¹

Esse livro é, sobretudo, o testemunho de um encontro marcante. A junção aparentemente improvável de dois desejos: de um lado, a vontade de uma socióloga de compreender objetivamente os vínculos que ligam arte e sociedade e, de outro, a subjetividade das crenças e dos valores de um artista, movido pelo anseio de expressar seu universo particular por meio de figuras fantásticas. Em um primeiro momento, a força de tais figuras parecia resistir ao social, constituindo um território em que a imaginação reinava, contrariando até mesmo as regras do mundo da arte moderna no Ceará.

O artista era Chico da Silva. Sendo dono de um percurso bastante singular, em meio a condições adversas, pobreza, analfabetismo e ausência de técnica nos moldes acadêmicos, inseriu-se no campo artístico cearense, projetando-se no cenário nacional e internacional como “um dos artistas *primitivos*² entre os maiores do mundo”³. Hoje, seus quadros compõem o acervo do Louvre, em Paris e integram importantes coleções particulares. De fato, seu estilo inaugurou a tendência plástica que posicionou o Ceará dentre os mais importantes polos de manifestação da arte *naïf* no mundo.

1 Socióloga da Arte e professora da Universidade Estadual do Ceará.

2 “Termo aplicado à pintura de artistas aparentemente ‘ingênuos’ ou ‘incultos’, os quais se exprimem por meio de forma simples, sem nenhuma sofisticação ou preocupação estilística”. (Freitas, 2002, p. 123)

3 Fala do crítico de arte e ex-ministro de Assuntos Culturais da França, a convite do então presidente Charles de Gaulle, André Malraux. (*apud Ibidem*, p.155).

Dos muros da Praia Formosa, em Fortaleza, às renomadas galerias de arte nacionais e internacionais: é possível explicar essa ascensão apenas pelas propriedades internas à pintura de Chico da Silva? O fascínio exercido por suas telas no público e na crítica deve-se tão somente à resolução “instintiva” de questões de composição plástica? Ciente dos aspectos que escapam à análise de fenômenos artísticos como este, a autora Gerciane Oliveira abraçou tais questões e as converteu em fios que conduziram a aventura representada pela interpretação sociológica presente neste livro.

A sociologia não é a única ciência a dedicar-se à interpretação do fenômeno artístico. Ela divide o palco do conhecimento elaborado com outras “vozes”. Assim, em seu *Tratado das noções de beleza*, Immanuel Kant (1993) aborda esta como uma realidade *trans-histórica*, resultado de um trabalho harmonioso e inerente. Já para alguns autores das Ciências Sociais, como Pierre Bourdieu, o valor singular de uma obra não dependeria simplesmente da coerente disposição dos elementos plásticos sobre a tela, mas antes, do reconhecimento realizado pelo olhar apreciador. Desse modo, na perspectiva da sociologia da arte, tal olhar não diz respeito a um atributo inato do indivíduo que, isoladamente, encontra sentido na obra contemplada. A possibilidade de atribuição de sentido realizada tanto pelo artista, quanto por seu público, somente é viabilizada pelo acesso a chaves interpretativas (cognitivas e perceptivas) que se constroem coletivamente. Portanto, é no âmbito do social que os valores estéticos de uma determinada época são estabelecidos.

Desta forma, é preciso perceber quais referenciais de arte marcam cada momento histórico, entendendo em qual espaço social se encontram inscritas manifestações individuais da arte, a

exemplo daquela elaborada por Chico da Silva. E é nessa perspectiva que este livro se conforma, buscando compreender as “sobreposições de determinações”, o fértil encontro entre as condições históricas e sociais (as estruturas que estão postas) e as disposições individuais (o talento individual do artista e a disposição do público, ambos plasmados nesse contexto).

O emprego da noção de trajetória desvencilha, segundo Bourdieu, a história do artista da simples narrativa aos moldes biográficos, em favor da inserção desse percurso de vida em uma complexa teia de relações sociais que configura o campo da arte. Nessa perspectiva, o artista não é visto nem como reflexo imediato do seu contexto social, nem como ser livre para criar a seu bel-prazer. Representando o percurso configurado por uma rede de relações objetivas no espaço social, sobre as quais o artista interfere e das quais sofre as pressões diversas, ele emerge ora como sujeito de transformações e rupturas, ora como vítima dos constrangimentos provocados pelas regras (Simoni, 2002).

Substrato desse jogo de tensões, a produção artística de Chico da Silva não deve ser tomada nem sob o prisma individualista puro que a aborda, especificamente, em suas conexões diretas com o temperamento particular, subjetivo e até inconsciente do artista, nem sob o enfoque sociológico convencional, que a considera expressão direta de um povo, uma raça ou uma nacionalidade. A primeira vertente interpretativa reduziria os animais fantásticos de Chico da Silva a uma espécie de materialização das sensações, dos dilemas e dos conflitos pessoais do artista, reduzindo sua interpretação à busca por evidências biográficas. Já a segunda, anularia totalmente o papel do produtor, condicionando suas ações a uma mera resposta mecânica dessa sociedade geral,

fadando sua leitura a um prisma “reflexista” do contexto amplo.

Assim, a produção artística de Chico da Silva deve ser compreendida a partir de uma concepção menos simplista, capaz de superar esse movimento pendular entre o “individual” e o “coletivo”, concebendo-a como fruto do nexo entre as condições sociais e as agências individuais, a exemplo daquela simbolizada pelo artista suíço Jean-Pierre Chabloz.

Portanto, este livro toma para si a importante tarefa de abordar aspectos da vida e da obra de Chico da Silva, no contexto de “renovação” da arte cearense e de suas repercussões. É instigante observar que a impermanência da trajetória realizada pelo artista se prolonga para-além do tempo vivido, por meio da permanência de sua obra.

Nos últimos anos, apesar da permanência representada por seu lugar já consolidado no mundo das artes, assiste-se a um vivo interesse dos sistemas das artes e do comércio de arte (nacional e internacional), pelo trabalho do artista. Por meio de uma intensificação da dinâmica flagrante nos processos de curadoria, crítica e mercado, vê-se então um número crescente de agentes e instituições envolverem-se com a tarefa de tornar emblemático o nome de Chico da Silva. Sem dúvida, este livro vem a público como importante contribuição que dialoga com esse contexto de reconhecimento e celebração.

Fortaleza, agosto de 2023.

Seguindo o rastro biográfico





Francisco Domingos da Silva nasceu no Alto do Tejo, cidade do Acre, em uma das prováveis datas de 1910, 1916 e 1922. Filho de Minervina Félix de Lima, cearense fugida da seca que busca sobrevivência no eldorado amazônico, e Francisco Domingos da Silva, índio peruano de provável origem Kampa. Chico da Silva passa seus primeiros anos de vida habitando a divisa entre o Brasil e o Peru, região de caudalosos rios e densa vegetação (Galvão, 2000; 1986).

Tal dado biográfico assumirá significância interpretativa primordial na obra do pintor, já que o repertório imagético plasmado nas composições de Chico mostra-se diretamente imbricado aos temas da natureza. A crítica estabelece a ligação entre estas duas dimensões, vida e obra, colocando a última como manifestação e extensão da primeira. Muito embora, o próprio Chico da Silva contradizendo críticos e biográficos, nega esta conexão imediata entre reminiscências de infância e universo pictórico-temático:

Esses mundos que eu pinto não são recordações de quando eu era menino, não, isso se chama imaginação, ciências ocultas, astronomia... quando eu era pequeno, não via nada disso, vivia nos rios, de cima pra baixo, com meu pai (Galvão, 1986, p.57).

Ainda criança, relatos não comprovados apontam a possibilidade de Chico da Silva ter convivido entre missionários que se fixaram na localidade onde sua família habitava. Especula-se que justamente neste período de formação educacional, tenha aprendido técnicas iniciais de desenho, fato que propiciou o desenvolvimento da sua habilidade com o traço, distante do ideal pelos moldes acadêmicos, mas de propriedades inegáveis: firmeza e continuidade (Estrigas, 1988).

Já por volta dos seis anos de idade, é trazido para a terra natal de sua mãe, onde reside, inicialmente, no sertão de Quixadá. A família do futuro pintor primitivista acredita que o berço de dona Minervina, nesse novo contexto, possa proporcionar condições de vida mais favoráveis e cômodas que a do Norte. Fatalmente, nesta localidade, transcorre um dos trágicos acontecimentos da história de Francisco. Seu pai, Domingos da Silva, veio a falecer em consequência de uma mordida de cascavel (Estrigas, 1988).

Após o evento, Chico permanece por mais seis anos com a mãe nesta cidade até que se mudam novamente, desta vez, para Guarimiranga, na região serrana do Ceará, terra de *dramas* e flores, onde passará a adolescência e o início de juventude trabalhando nos bananeirais e cafezais do sítio Uruguaiana, propriedade de Maria Libânia Holanda. (Galvão, 2000).

Em meados dos anos de 1930, Fortaleza ganha nova feição, com ares de *modernidade*. A dinâmica do *progresso* varre em ritmo acelerado os vestígios de outra época, reanimada e revivida somente pelas saudosas lembranças de cronistas e memorialistas. Assiste-se, portanto, neste período, transformações em curso nos mais diversos setores e âmbitos da cidade.

Porém, concomitantemente às inovações, sérios problemas vão surgindo. Urbanisticamente a cidade cresce de forma desordenada, fora dos planejamentos estatais, originando, assim, os primeiros aglomerados habitacionais caracterizados de favelas (Ponte, 1999).

Em meio a essas mudanças materiais e culturais que chegam à capital cearense, estão o jovem Francisco da Silva e dona Minervina, movidos pelo anseio de dias melhores. É com esse quadro, marcado por reconfigurações urbanas, estéticas, econômicas e sociais, que o futuro pintor e sua mãe se deparam.

Na favela do Pirambu, localizada na zona oeste da cidade, a família se instala. Compartilhando do destino de muitos que aí fizeram sua morada, os dois encontram nessa localidade uma situação bem característica, ocasionada pelo modelo concentrador e fundamentalmente urbano que se configurou na década de 1930 e 1940 em todo o Brasil. Amontoados populacionais advindos do interior, expulsos de suas terras pelo alastre da seca, improvisavam formas de sobrevivência na capital alojando-se em lugares desprestigiados e marginalizados pelas classes mais abastadas. Em Fortaleza, a zona oeste e, conseqüentemente, o Pirambu, mostra-se como este lugar depositário para onde tudo que representa ameaça ao padrão higienizador e disciplinador trazido pelos ideais da *Belle Époque* é lançado.

Contudo, em meio a esse contexto socioeconômico problemático no qual o Pirambu encontrava-se circunscrito, as belezas e os encantos da paisagem semitocada, oferecidas por aquela região, na década de 1930, apresentavam-se como um caso à parte. Lagoas, dunas brancas e coqueiros compunham a imagem de um paraíso virgem ainda por ser desbravado, matéria-prima pictórica e conceitual esta de inigualável valor para a arte em suas mais diversas vias expressivas.

É frente a esse cenário plural, caracterizado pela ausência de recursos estruturais básicos e pela presença de um panorama natural privilegiado que Chico da Silva se encontra. Como tantos outros que ali residiam, o jovem acreano batalha em prol do pão de cada dia. Forjando artimanhas de sobrevivência, Silva desenvolve uma série de pequenos trabalhos informais, cuja listagem – longa e diversificada – ele mesmo tece.

Já fiz muita coisa na vida...fui sapateiro, sei consertar sapato-tanque ou polar, fui tamanqueiro, mestre de oxigênio a carbureto, guarda de barco, escafandrista de tirar coisas do fundo do mar, consertador de guar-

da-chuva, um pouco barbeiro, ajudante de marinheiro [...] (apud Galvão, 1986, p.70)

Assim, entre um ofício e outro, furtivamente, em passagem pela vila de casas da Praia Formosa, Chico da Silva rabisca os muros recém-caiados com materiais um tanto quanto inusitado. “[...] Apanhou cacos de telha e pedaços de tijolo vermelho, para o rubro e sanguíneo. Folhas de bocado de mato, para cores embalsamadas de escuridão e da tristeza. Caon mortuário, para o preto e o cinza” (Galvão, 2000, p. 20). A solução final desses experimentos intuitivos, como no dizer dele, “Fazia bem à vista”. Ao traço das longas linhas precisas e *elegantes*, nasciam animais fabulosos que, em contorno, se aproximavam da representação de pássaros, peixes, cobras e bichos-preguiça, aparentemente originários de um mundo arcaico e surreal.

Tais composições chamavam atenção de quem passava por ali, atenção inclusive do pintor e crítico suíço Pierre Chabloz, que, em um final de tarde do ano de 1943, ao caminhar por aquela vila, vê-se diante daqueles *estranhos desenhos*.



Chico da Silva, sua esposa e uma criança. Acervo: MAUC.

A descoberta de um talento





1948
WOLFF

Num lindo fim de tarde, nessa hora gloriosa em que a platina fascinante da luminosidade cearense cede lugar ao mais suntuoso ouro vermelho, eu passeava ao longo da praia quando, de repente, minha atenção foi atraída por estranhos desenhos que enfeitavam algumas casinhas de pescadores. Intrigado, aproximei-me para ver aquilo mais de perto. Amplamente esboçado a carvão ou giz, havia grandes pássaros de linhas elegantes, peixes um tanto monstruosos, estranhas aparições de navios-fantasma. O que me chamou a atenção e me seduziu logo nesses desenhos elementares foi sua originalidade, seu estilo nitidamente arcaico e seu admirável poder de evocação poética. Entusiasmado, procurei saber quem era o autor dessas composições murais. “É um cara meio louco”, responderam. “É um caboclo que veio não se sabe de onde, se diverte rabiscando os muros e desaparece, sem deixar o endereço” (Chabloz, 1993, p. 149-150).

*Começa pelo fato de que jamais perdi o contato com minhas origens. Me gabo disso. Retorno sempre ao Ceará, aos seus bonecos de pano, **suas figuras de carvão na parede, seus bichos no tijolo da calçada, no muro do Náutico da praia Formosa, os navios sumários e poderosos nas fachadas das bodegas de cachaça do Pirambu**⁴. Volto aos vaqueiros “assinando” o gado, às louceiras fazendo formas de panela, bules, jarras e cacos de torrar café. É tudo isto que eu carrego comigo no meu desenho (Martins apud Galvão, 2008, p. 154).*

4 Grifo da autora.

Estava riscando bichos numa parede da praia quando, de entre os curiosos que cercavam, saiu um estrangeiro alto que lhe dirigiu perguntas sobre a sua vida, descendência, trabalho. Mandou a pequena multidão afastar-se, retirou o próprio Francisco da frente do muro riscado e bateu várias fotografias dos desenhos. Apresentou-se: – Jean-Pierre Chabloz. Ficou com o endereço do artista. Prometeu novos contatos. Procurou-o de fato (Temóteo apud Estrigas, 1988, p. 25).

Passeava ele (Chabloz), certa vez, pelas ruas sujas e obscuras do Pirambu quando a atenção despertada por uns bichos inusitados, pintados a carvão (sic) em muros e paredes de casebres. Eram dragões, peixes voadores, sereias – enfim todo um mundo de figuras fantásticas e ameaçadoras. Chabloz quis saber quem era o autor daqueles estranhos desenhos e obteve a seguinte resposta: – ‘É um indiozinho que aparece por aqui todos os dias. Ele rabisca e vai embora’. A notícia de que havia um estrangeiro alto, de olhos azuis e jeito bom, interessado pelos ‘rabiscos’ do Chico da Silva, correu, célere, por todo o bairro. (...) (Chabloz, 1969, p. 5).

A descoberta dos trabalhos de Chico da Silva apresenta-se como um dos episódios mais misteriosos de sua biografia. Afinal, quem primeiramente se deparou com seus rabiscos nos muros: Chabloz ou Aldemir e Bandeira? Onde o encontro se deu: Pirambu ou Praia Formosa? Os escassos registros que nos chegam sobre este acontecimento, artigo escrito por Jean-Pierre Chabloz ao *Cahiers d'Art*, depoimentos do artista Aldemir Martins, matérias publicadas em jornais locais, longe de oferecerem uma versão unívoca para o fato, divergem entre si, envolvendo mais um capítulo da vida do artista numa atmosfera de dúvida.

Porém, em meio a estes desencontros de informações e disputas simbólicas pelos louros do achado, um aspecto interessante encontra-se colocado no cerne destas diferentes narrativas: a afirmação e reconhecimento do “dom” artístico pela circunstancialidade casual da *descoberta*.

A temática da descoberta fortuita de um talento aparece ao longo da história da arte de maneira recorrente. São inúmeros os relatos que trazem como elemento central esta situação específica. Um dos mais conhecidos e apontado como precursor desta vasta literatura existente é o conto popular sobre Giotto, jovem pastor de ovelhas, que ao desenhar figuras de animais nas pedras e na areia é encontrado acidentalmente por Cimabue, pintor renomado da região de Toscana. Este, percebendo naqueles trabalhos improvisados as potencialidades do jovem camponês, leva-o consigo, encarregando-se pessoalmente da instrução e formação artística daquele que viria a ser um dos maiores pintores italianos (Kris; Kurz, 1988).

Derivadas dessa narrativa, muitas outras versões se constituíram, algumas respeitando fielmente os seus elementos básicos: 1) o *descobridor* torna-se mentor do *descoberto*; 2) um encontro ocasional dá início a essa associação; 3) a partir deste evento acidental a vida do *descoberto* transforma-se subitamente, outras, apresentando pouquíssimas alterações.

O que se torna nítido no arranjo similar destas histórias é a ênfase do “acaso” como atributo demarcador de uma espécie de predestinação, de eleição divina. A força do destino que rege e aproxima circunstancialmente duas trajetórias, cujas afinidades logo se manifestam, prevê, neste sentido, o futuro de glória desde sempre resguardado ao selecionado. As condições eventuais que forjam o inesperado encontro realçam, nestes termos, a qualidade

sobrenatural e fantástica da escolha, assentando, desta maneira, suas raízes clássicas no leito de uma longa tradição mitológica, ricamente permeada destes incidentes fortuitos, desencadeadores de reviravoltas drásticas no curso da vida não só de jovens heróis, como também de deuses e semideuses (Kris; Kurz, 1988).

Sublinhadas nessa fórmula biográfica da descoberta casual de um talento encontram-se, sobretudo, as acepções românticas de *dom* e de *genialidade*, intrinsecamente manifestas pela caracterização livre, espontânea e original do trabalho artístico. Nesses testemunhos, inclusive o que destaca Chico da Silva, a habilidade do artista é apreendida como algo inato, congênito e neste sentido imanente a uma dádiva divina. Nota-se que aquilo que parece inexplicável e incompreensível à lógica racional, o desenvolvimento de aptidões sem nenhuma intervenção técnica ou formativa, encontra suas elucidações no plano do místico e do religioso, fato que reveste de caráter mágico tanto o objeto artístico como o seu executor. É a própria ideia do *criador incriado* (Bourdieu, 1996a), digno de culto e veneração, que se forja nos meandros dessa interpretação. Envolto em uma auréola sacralizante e distintiva, o produtor artístico se apresenta partilhando atributos e propriedades tipicamente conferidas a deuses e santos.

Compreende-se, no interior dessas elaborações biográficas sobre Chico da Silva, os efeitos simbólicos levantados pela presença deste tema típico, a descoberta casual de um fenômeno. O talento latente do *pintor praiano* explicitado pelo poder de atração de suas obras murais sob artistas e críticos – não importa aqui a ordem da tomada de conhecimento – nas diferentes tramas se faz nítida, assegurando, em certo ponto, a denominação irrefutável de sua grandeza artística. Assim, “todos os acontecimentos ca-

suais que levam à sua descoberta e daí à sua brilhante ascensão, aparecem nas apresentações biográficas como conseqüências inevitáveis de seu gênio” (Kris; Kurz, 1988, p. 43).

Na ampla literatura biográfica da arte dita *primitiva*, casos semelhantes ao de Chico da Silva evocam este desdobramento fatal: o artista é descoberto em conseqüência de seu talento irrefutável. Com Cardosinho (1861-1947), precursor da arte *naïf* no Brasil na década de 1930, por exemplo, os fatos se desenrolam neste sentido. Descoberto por Portinari e pelo pintor nipo-francês Foujita, o artista português radicado no Rio de Janeiro, que produzia descompromissadamente em suas horas de ócio gozadas na aposentadoria, passava a integrar, apoiado por seus *mentores*, grandes exposições como *Pintores Modernos Brasileiros*, em Londres (1944), *Mostra de Artistas Brasileiros de Arte Moderna*, em Nova Iorque (1944), coletiva *Pan American Union*, em Washington (1960) e outras, alcançando em um curto espaço de tempo larga projeção nacional e internacional.

De enredo similar, a trajetória de José Antônio da Silva também aborda o mesmo assunto. Porteiro de um hotel na cidade de São Paulo, Antônio Silva (1909) que, nas ocasiões vagas pintava autodidaticamente, é encontrado, no ano de 1943, pelos renomados críticos Paulo Mendes de Almeida e Lourival Gomes Machado. A partir dessa relação, o pintor de temática preponderantemente paisagística e ruralista, aproxima-se do círculo artístico e cultural paulista, figurando exposições individuais e coletivas, onde obtém prestígio tanto de seus pares como do público cultivado.

Sob estas mesmas condições, temos nacionalmente Pedro Paulo Leal (1935-1967), descoberto na década de 1930 pelo *marchand* Jean Boghici; Ivonaldo (1993), encontrado por Jacques Ar-

dies; Maria Auxiliadora (1935-1974), doméstica descoberta pelo cônsul norte-americano Werner Arnhold; Waldomiro de Deus (1944), achado e incentivado inicialmente por Américo Pellegrini Filho; Agostinho Batista de Freitas (1927), descoberto pelo professor Pietro Maria Bardi; João Alves (1906), achado do fotógrafo francês Pierre Verger; Júlio Martins da Silva (1993), encontrado em 1967 pela pesquisadora Lélia Coelho Frota; Miranda, descoberta de Lucien Finkestein, fundador do Museu Internacional de Arte Naïf (MIAN), no Rio de Janeiro, e tantos outros.

Contudo, o que se encontra velado por trás dessa concepção romântica da existência de um talento *desde sempre ali, latentemente manifesto e evidente*, é um conjunto de princípios e postulados artísticos, instituído socialmente, que define o que é e o que não é arte. Neste sentido, a recorrência da temática da descoberta nas trajetórias dos artistas *naïves* mostra um novo olhar lançado sobre estas práticas artísticas até certo tempo consideradas amadoras, marginais e forasteiras. As rupturas estéticas ensejadas pelo Modernismo de 1920, no Brasil, ao abrirem caminho para outros padrões estilísticos e formais que não os acadêmicos, reestruturaram e redefiniram as fronteiras da dita arte legítima e oficial incluindo, nesse movimento, tais manifestações isoladas, alheias à própria tradição da história da arte.

Sob esta perspectiva, o encontro entre *marchands*, críticos, artistas consagrados e estes classificados *pintores de domingo* incide não pelos atrativos intrínsecos e essenciais destas composições plásticas de natureza disforme e antiacadêmicas mas, principalmente, pela disposição de um novo olhar, voltado para a liberdade de criação e para o desprezo das convenções limitantes, historicamente forjado em uma configuração específica, fenômeno este que será visto mais de perto no caso específico de Chico da Silva.

O primeiro contato com Chico da Silva exigiu bastante paciência e persistência de Jean-Pierre Chabloz. O fato de os moradores da Praia Formosa não terem nenhum conhecimento a respeito daquele homem que rabiscava os muros e saía sem abandonar rastro, tornava o trabalho de busca ainda mais difícil. Ao deixar seu endereço com alguns residentes daquela vila, Chabloz tem a esperança de que o autor muralista o procure. Porém, o medo de ser repreendido faz com que Chico resista ir ao seu encontro por algum tempo, até que, qualquer mês mais tarde, o dito *meio-louco* bate à sua porta.

Apresentando-se de maneira simples e direta, “Eu sou Francisco da Silva, o pintor da praia”, o jovem artista causa boa impressão ao crítico estrangeiro.

Vestido com uma camiseta clara e uma calça de algodão, a cabeça coberta por um chapeuzinho de palha engraçado, redondo, Silva me agradou logo pela franqueza de sua atitude e inteligência viva irradiada em seu rosto, um verdadeiro rosto de índio, de uma quente tonalidade púrpura escura. Ele devia ter, então, entre 20 e 25 anos, a julgar pela sua aparência, e segundo algumas informações que ele próprio me forneceu. Informações muito imprecisas, é verdade, e sujeitas à cautela, pois, em matéria de idade, é impossível qualquer precisão com relação a esses felizes “pássaros errantes” que, na maioria das vezes, não tem nem mesmo registro civil. E nada perderam com isso (Chabloz, 1993, p.150).

A partir desse contato inicial, mudanças profundas se operaram nos modos de fazer do pintor. A primeira delas, a transposição dos muros às telas, demandou uma série de conversões e redimensionamento plásticos, que influenciaram diretamente na composição e feitura final da obra. Isso se deve ao caráter constitutivo assumido por tais suportes, papel, telas, muros e outros,

dentro deste movimento de criação e execução. As marcas e as impressões destes elementos se não determinam a *natureza* do produto final, as condicionam, caracterizando a realização da obra de arte como resultante desta tensa interlocução entre as intenções do artista e as possibilidades oferecidas em potência pelos materiais artísticos (Pareyson, 1991).

Faz-se necessário atentar para essa passagem no percurso plástico de Chico da Silva desta fase muralista, momento este de construção da linguagem, de elaboração dos principais temas explorados ao longo de sua carreira, para as telas, compreendendo quais particularidades a arte muralista guarda em relação à pintura de cavalete.

Possuindo umas das histórias mais longas dentro das artes plásticas, este tipo de manifestação pictórica cuja origem, para muitos historiadores da arte, remonta aos afrescos egípcios e à própria arte rupestre, encontra diferenciações, em termos de linguagem, dimensão e conceito, que demarcam a sua especificidade em meio às outras formas de expressão visual.

Caracterizada primordialmente pela utilização da superfície de paredes como suporte, projeções em alta escala e execução em espaços públicos, a arte muralista na contemporaneidade ganha lugar especial, dada a sua feliz inserção nos contextos urbanísticos, por facilmente se vincular à arquitetura da cidade e viabilizar um novo discurso artístico, pautado nos conceitos de democracia e coletividade (Canclini, 1984).

Tal dimensão crítica cultivada e explorada de forma mais visível pelos países latinos, como o México e o Chile, assumiam, nessas configurações particulares, significações amplas, que contemplavam e ultrapassavam a esfera estética. O muralismo mexi-

cano, por exemplo, trazia em sua proposta de *arte monumental* a crítica incisiva à pintura de cavalete e ao individualismo criador, ao mesmo tempo em que sugeria a urgente conversão do povo em público fruidor. Já no Chile, assiste-se a uma produção muralista de caráter politicamente engajado, feita mais por militantes que artistas, orientada, sobretudo, para difundir a candidatura Allende e a do programa da Unidade Popular (Canclini, 1984).

Reconhece-se, portanto, neste conjunto de oposições, construídas e resignificadas ao longo da história: suporte (muro/tela), espaço (público/*atelier*) e regime de produção (individual/coletiva), fronteiras bem delineadas que se colocam entre dois modos de pintura artística: a mural e a de cavalete. Sem entrar no mérito de uma discussão avaliativa em que se questionariam as perdas e os ganhos ocasionados neste movimento de transposição por quais passa as obras do pintor, destaca-se a existência de significantes adaptações, adaptações estas, em certo sentido, necessárias, ao se reportar à nova realidade posta pelo mercado de bens artísticos.

Nesse sentido, a questão da portabilidade, exigência do próprio processo de inserção e consagração do artista no meio encontra-se manifesta nesta passagem de suporte. Tirar a arte de Chico da Silva dos muros e instituir-lhe qualidade móvel permitiu que seus trabalhos pudessem ser vistos e reconhecidos em lugares distantes, como Genebra (1959), Lausanne (1950), Lisboa (1952) e tantos outros. Suas obras viajaram por localidades que jamais o artista imaginaria. Muito embora seja válido destacar que, em meio a estas reivindicações práticas, a dita *vocação muralista*⁵ do pintor não foi totalmente negligenciada, nem mesmo por Chabloz.

5 Vocação exaltada pelo crítico de arte e ex-ministro de Assuntos Culturais da França, a convite do então presidente Charles de Gaulle, André Malraux. Este sabendo dos trabalhos iniciais do artista enfatiza: "Faço votos calorosos, para que lhe sejam confiados muros!".

Requisição intrínseca à transposição de suporte, o uso de instrumentos *adequados* à pintura de cavalete também é colocado à mão de Silva. São estes: lápis, nanquim, guache, pastel, folhas de bistol e pincéis. A expectativa de Chabloz é que uma amostra *superior* aos *ensaios* murais possa ser produzida nessas novas experimentações.

Incentivado materialmente e financeiramente, o artista aventura-se e entrega-se totalmente ao mundo dos guaches buscando atender à expectativa do estrangeiro, seu único cliente, em termos de definição de motivos, preenchimento de cores e outros aspectos. As pinceladas do artista entram em negociação com seu próprio padrão de composição plástica e a demanda esperada pelo comprador, modelando soluções que visam equacionar as "... tensões e ambivalências emergentes em meio às interações com que se envolvem os artistas em seu universo de trabalho" (Miceli, 1996, p. 140).

Nascem dessas "estratégias de acomodação" (Miceli, 1996, p. 21), obras como: *Um dragão comendo arraias*, cuja temática da natureza, peixes, cobras, pássaros etc., apresenta-se como traço essencial e preponderante. A figura humana, por sua vez, motivo incipiente neste conjunto de trabalhos iniciais selecionado por Chabloz é considerada pelo crítico como elemento prejudicial ao temperamento do artista, "o começo do seu fim" (Chabloz, 1993, p. 152), fato que embasa a sua intervenção incisiva no desencorajamento deste tema específico.

Nota-se que as interferências de Chabloz nas etapas do processo criativo de Chico da Silva estão para além das escolhas dos temas. Os materiais que deveriam ser utilizados pelo artista também passam pela avaliação do *mentor*. Para ele, a fim de conservar o multicolorido vivaz "próprio" da obra primitivista de Silva, a técnica do guache seria a mais apropriada, ao contrário do óleo. "No meu en-

tender, o óleo, por ser muito pesado, opaco, enfim, muito material, teria sido mortal para suas delicadas versões poéticas" (*Idem*).

Ao negar aulas de desenho ao sedento *aprendiz*, Chabloz também acaba por imprimir marcas diretivas do seu ponto de vista no trabalho do jovem pintor. Numa tentativa de não o despejar de seu *paraíso natural*, o estrangeiro almeja, por meio dessa atitude, preservar a incorruptibilidade *primitiva* de Silva, protegendo-o dos *artificialismos* acadêmicos civilizados.

Residem, nesta concepção de tom purista, traços de uma visão romântica sobre as culturas indígenas, principalmente as brasileiras, cultuadas pelo velho mundo. Desde os relatos de viajantes do século XVI às elaborações teóricas da bondade natural ensinadas por filósofos e humanistas dos séculos precedentes, o índio brasileiro tem representado, no pensamento europeu, a imagem de uma idade humana perdida, ingênua e feliz, porém subterrada no desenfreado processo civilizador.

Considerado assim como o homem em seu estágio *original*, isento das maldades e frivolidades próprias do meio social, o silvícola e seu modo de vida despertavam profundo interesse nestas sociedades tidas como *avançadas*, já que ofereciam a oportunidade de estas culturas contemplarem resquícios de certo estado de pureza, essencial e intocado. Partindo dessa ideia, torna-se justificável a popularidade e difusão que a figura do *indien brésilien* ganhou na Europa. Basta atentar para a presença desse elemento em variadas manifestações artísticas como pintura, escultura, poesia e gravura dos séculos XVI e XVII.

Trazendo para o âmbito da pintura, não seria contraditoriamente essa a lição que Chabloz esperava de seu aprendiz *meio-índio*? "Uma lição de frescura dos instintos e do primitivismo do espírito"? De certa maneira, para ele, aquela expressão vital de Silva,

caracterizada pela ausência da interposição do domínio técnico, a cultura, entre o homem e a natureza, soava como algo impulsivo, elementar e, neste sentido, inovador. Suas telas carregadas de animais e aparições estranhas que, aos olhos acadêmicos, não passariam de composições toscas e bizarras, apresentavam-se, no entender do crítico suíço, como uma injeção de ânimo na já saturada história artística europeia, fatidicamente condenada pelo esgotamento de técnica, estilos e conteúdos.

Portanto, é sob o olhar de Chabloz que Chico da Silva inicia sua produção; é sob sua orientação que ele se guia, mediando e solucionando em termos pictóricos esta complexa relação existente entre a sua manifestação impulsiva e o conjunto de restrições, direta ou indiretamente, colocada pelo seu “instrutor”. Observa-se, em meio a estas táticas adaptativas por quais passa a linguagem inicial de Silva, o rastro visível das negociações operadas pelo artista em seu fazer poético.

A Fase Renovadora da pintura cearense na década de 1940





O cenário artístico no qual o nome de Chico da Silva surge apresenta-se como um dos períodos mais efervescentes da arte no Ceará. A década de 1940, conhecida como Fase Renovadora (Estrigas, 1983), caracteriza-se pela intensa incorporação das tendências modernistas, ainda que não represente a ruptura total com o academicismo, e pela efetiva institucionalização do campo, a partir da organização de entidades aglutinadoras como: o Centro Cultural de Belas Artes (CCBA) e a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP).

A década de 1940 representou, para a pintura cearense, preservadas as devidas particularidades, aquilo que a Semana de 1922 significou para as artes plásticas, nos grandes centros artísticos brasileiros: um momento de rupturas e inovações tanto no plano estilístico, quanto temático, ainda que essas reavaliações estéticas não tenham assumido a radicalidade do movimento paulista, dada a convivência, até certo ponto, harmônica entre técnicas e estilos *modernos* e *acadêmicos*. Tais transformações conformaram, a partir da redefinição identitária da pintura e de seus produtores, a constituição de uma esfera própria para as artes plásticas no Ceará, na qual a arte de Chico da Silva encontra suas vias de possibilidades.

Sem cair em um reducionismo *reflexista*, pode-se dizer que esse quadro de mudanças vivido no universo artístico pictórico refrata, em algum sentido, as mutações intensas que a cidade

de Fortaleza passava naquele período, nas suas mais diversas ordens. O salto demográfico que a cidade dera no intervalo de duas décadas⁶, a atmosfera de guerra em que a capital mergulhara e a profusão de novos estilos arquitetônicos caracterizados como *modernos*, tudo isso acarretou outros posicionamentos frente à realidade artística e aos valores estéticos, provocando esse estado de efervescência cultural, artística e intelectual que marca os anos 1940 como a Fase Renovadora da pintura.

Com uma população de aproximadamente 180 mil habitantes, a cidade que, desde os anos de 1930, se expandia de forma acelerada e desordenada mostrava-se, na década de 1940, cada vez mais dividida, traduzindo, espacialmente, a nítida diferenciação entre as classes sociais que existiam. O centro urbano, área tradicional e histórica, concentrava as residências das famílias mais abastadas e antigas da cidade, portadoras de grande relevo social e econômico. O entorno desse centro – Benfica, ao sul, e Jacarecanga, a oeste – também se apresentava como reduto dessas famílias de nome, das quais a Gentil era mais emblemática; o bairro Aldeota, por sua vez, abrigava a burguesia em ascendência, já as regiões do chamado Alagadiço (São Gerardo) e da Praia de Iracema reuniam as classes média e alta e as zonas praieiras, localidades desprestigiadas pela elite, acolhiam as camadas mais pobres, resultantes, em grande parte, da afluência de imigrantes vindos do Sertão Central (Gondim, 2001; Silva Filho, 2002).

Em termos culturais, novos hábitos e lazeres eram assimilados pelos cidadãos: a sensação do rádio que chegara com toda for-

6 “[...] O censo de 1920 indica 78.536 habitantes, ao passo que em 1929 o Relatório da Prefeitura Municipal estabelecia uma estimativa em torno de 117.000. Já segundo o censo de 1940, a população alcançava a cifra de 180.000, o que significava um crescimento intercensitário superior a 100 em apenas vinte anos. Noutras palavras, a população de Fortaleza mais que dobrou no período de 1920-40, conferindo à cidade uma dimensão inaudita até então” (Silva Filho, 2002, p. 29).

ça nos grandes centros brasileiros, configurando a década de 1940 como a “era de ouro do rádio”, logo se dissemina entre o público fortalezense. Pequenos radiorreceptores, trabalhados a mogno, sintonizavam em espaços públicos, os cafés, bem numerosos no período⁷ e privados, a grade de programação diversificada da *Ceará Rádio Clube, PRE-9*, que atuava solitária, desde 1935, na transmissão radiofônica e na realização de programas de auditório.

A eclosão da Segunda Guerra Mundial também trouxe impactos significativos para a dinâmica social, cultural e econômica de Fortaleza dos anos de 1940. Com a instalação, no final de 1943, da Base Aérea das Forças Aliadas, um contingente expressivo de cerca de 50 mil soldados norte-americanos foi transportado para a cidade, provocando visíveis modificações na sua rotina e no seu cenário. Os espaços de sociabilidade e lazer (cinemas, praças, praias, clubes e outros) ganharam nova feição a partir da circulação destes homens, cuja fisionomia, vestimentas e modos se distinguiram dos cearenses. Os estabelecimentos educacionais, particulares e públicos, tiveram sua dinâmica alterada ao ceder suas instalações para treinamento preparatório dos soldados e outros fins e nas ruas da cidade, em meio ao vaivém dos civis, o tráfego de Jipes militares, exibindo as insígnias das tropas americanas, reconfiguravam a cena urbana. Somada a essas interferências no cotidiano, tem-se ainda, como reflexos dessa presença ianque em Fortaleza, a substituição curricular nas escolas, da língua francesa pela língua inglesa, além da incorporação de peças de vestuário tipicamente americano, como os blusões.

7 “Nos idos de 45, quase todas as esquinas do centro comercial de Fortaleza tinham um café, sem contar uns poucos meios de quarteirão. Esses cafés, redutos de bucolismo romântico, que anos mais tarde seriam substituídos pelos inexpressivos cafés expressos, tinham um pouco de charme aristocrático do início do século, além de um doce toque parisiense. Além disso, eram cenário certinho para o famoso samba de Noel Rosa, “Seu garçom, faça o favor de me trazer depressa uma boa média que não seja requentada...” (Lopes, 1988, p. 69)

Outro efeito concreto da incidência da Segunda Guerra Mundial na capital cearense foi a implantação do Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (SENTA). A principal tarefa dessa instituição era recrutar homens saudáveis, levá-los à Amazônia, no intuito de trabalharem na extração de látex vegetal, matéria esta de fundamental importância para a indústria bélica, por conta da produção de borracha. Do Ceará, saiu um *exército* oriundo, majoritariamente, do sertão. É interessante ressaltar que a conveniência desse projeto para esses sertanejos soava naquele momento como providencial, já que a região vivia mais um período de seca dizimadora. Deste modo, cerca de 30 mil cearenses partiram a caminho do eldorado amazônico, esperançosos de lá encontrar a riqueza e a fartura que sua terra lhes negava (Galvão, 2008).

A economia do período também não ficou imune às repercussões do conflito mundial. O egresso populacional de homens para as fileiras do Exército da Borracha como para a Força Expedicionária Brasileira, aliado à seca, trouxe implicações desastrosas para o campo, no sentido de que o setor agrícola e pecuário fora diretamente prejudicado. A capital sofreu as sequelas desses tempos de guerra com o racionamento de alimentos, petróleo, querosene e gasolina. Tal situação induziu o fortalezense a assumir uma atitude de cautela frente aos gastos e aos dispêndios. Deste modo, quem possuía carro, por exemplo (em 1944, cerca de 1287 veículos já circulavam em Fortaleza), acabava optando, em virtude do racionamento de combustível, pelos meios de transporte públicos, os bondes.

Arquitetonicamente, a cidade também refletia esse quadro de mudanças. Sob a égide do *eclétismo*, estilo caracterizado pela *mélange* de padrões formais, novos modelos arquitetônicos entraram em voga constituindo aquilo que Castro denominou de “modernis-

mo indefinido” (Galvão, 1987, p. 217). Compreendido como uma variante do estilo eclético, o *moderno* foi assim implementado pelos projetistas fortalezenses sob a inspiração das soluções lançadas na *Exposition de Arts Decoratifs et Industrielles Moderns*, de Paris, em 1925, mais conhecida como *Art Déco*. Erguiam-se, desta maneira, prédios como o edifício Sede dos Correios e Telégrafos de Fortaleza, construído em 1932, que, nitidamente isentos dos elementos decorativos próprios da *belle époque*, apresentavam paramentos lisos e superfícies reentrantes revestidas de pó e de pedra⁸ (Galvão, 1987).

Portanto, frente a este movimento de profundas transformações por que a capital passava, a esfera das artes plásticas não poderia ficar à margem. Traduzindo em uma linguagem própria, que impede a simplista leitura de equivalência entre elementos visuais e a realidade social mais ampla, a pintura cearense expressava esses novos valores e conceitos gestados nos diversos âmbitos (econômico, cultural, social e político) apontando, inclusive, as tensões e as contramarchas que permeiam esse processo de inovação.

A convivência, até determinado aspecto harmônica, que se configurará entre os princípios neoclássicos que bem se conformavam aos “sentimentos monárquicos de hierarquia social [...] da aristocracia agrária” (Cavalcanti *apud* Rodrigues, 2002, p. 53) e a proposta trazida pelo *modernismo*, calcada no potencial estético dos temas urbano-industrial, não anunciará de alguma forma as contradições vivenciadas na ordem política cearense que conseguia, ao mesmo tempo, conciliar práticas de cunho progressista (o apelo ao progresso era uma constante nas falas dos interventores que assumiram nesse período pós-Estado Novo). Para muitos, fazia-se, por-

8 Tem-se ainda edificados sob esta influência: o Quartel Batalhão de Segurança, mais tarde transformado em Centro de Saúde, a Praça José de Alencar, feita em 1932 e a Coluna da Hora, de 1933 (Galvão, 2008, p. 37).

tanto, necessário dinamizar a produção local saindo do conservadorismo e ações clientelistas (as concessões de favores e benefícios em troca de apoio partidário ainda eram práticas que vigoravam no Estado nesse momento de retomada democrática do país).

Algumas colocações de Elias (2005) apontam para esta possível conexão entre o gosto artístico e as relações de poder:

Assim como as ideologias, as pessoas mudam, e também o seu gosto artístico. Isso é sabido. Porém, entre os especialistas, ainda é amplamente difundida a noção de que a mudança de gosto na arte e na literatura pode ser compreendida e esclarecida independentemente de transformações na sociedade e, particularmente, nas relações de poder [...] (Elias, 2005, p. 35)

Marcados pelo *espírito* transformador de seu tempo, os artistas plásticos cearenses sentem a urgência de “[...] plasmarem nas telas em branco, uma mensagem nova, de arte e temperamento [...]” (Leite, 1949, p. 8). Agrupados em torno da figura de Mário Barranta, agente catalisador deste movimento, eles se articulam de forma mais séria, imprimindo, paulatinamente, um caráter institucional às reuniões esporádicas que aconteciam nos ateliês de Delfino Silva e Francisco Ávila. Assim, surgem as primeiras entidades artísticas organizacionais responsáveis pela incorporação de novas tendências e sentidos na pintura, ponto de abertura para inclusão de outras linguagens estilísticas, nas quais a manifestação *primitiva* de Chico da Silva encontrará seu lugar.

As entidades agremiadoras dos artistas cearenses – Centro Cultural de Belas Artes (CCBA) e Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), tiveram sua célula inicial nos ateliês coletivos, espalhados nas diversas ruas do centro urbano de Fortaleza. Provenientes de necessidades comuns àqueles que se enveredavam

pelo íngreme caminho da pintura, elas representaram formalmente, dentro de um quadro processual, “[...] um episódio de incorporação das instituições artísticas numa personalidade jurídica, o que, por si só, já revela a pujança da esfera das artes, que se torna mais estruturada e independente (Pinheiro Filho, 2008, p. 114).

Sem recorrer a apressadas comparações, pode-se afirmar que o modo como essas entidades se instituíam na capital cearense conformava-se, em diversos aspectos, ao caráter organizacional de outras associações de pintores atuantes nos principais centros artísticos do país, sobretudo, nos idos dos anos de 1930. Elas se assemelhavam a grupos tais quais: o Núcleo Bernadelli (RJ)⁹, o Santa Helena (SP)¹⁰ e a SPAM – Sociedade Pró-Arte Moderna (SP)¹¹ que, buscando estabelecer espaços de sociabilidade que garantissem melhores condições de profissionalização aos seus agentes, se mobilizavam internamente, promovendo cursos livres de desenho e pintura, excursões ao campo e outras atividades.

9 O Grupo Bernadelli de atuação marcante entre os anos 1941 e 1942, na cidade do Rio de Janeiro, é assim denominado em homenagem aos irmãos Henrique e Rodolfo Bernadelli, defensores de reformas no ensino da Escola Nacional de Belas Artes, instituição na qual lecionavam. Constituída por um grupo de artistas inconformistas, a agremiação promovia cursos de desenho com modelo vivo e aulas ao ar livre, em excursões ao domingo. São alguns dos nomes que compuseram a entidade: Ado Malagoli, Bráulio Polava, Bruno Lechowsky, Edson Mota, Milton da Costa e outros (Galvão, 2008).

10 “O grupo Santa Helena foi assim denominado em virtude do nome do prédio onde vários artistas que compunham o grupo mantinham o ateliê: Palacete Santa Helena, um velho edifício localizado na Praça da Sé, no centro da capital paulista” (*Ibidem*, p. 47). Nascido na década de 1930, a organização congregou artistas como Aldo Bonadei, Alfredo Rullo, Clóvis Graciano, Humberto Rosa e outros que preocupados com o domínio do ofício e com o apuramento técnico, discutiam entre si sobre as questões da arte, desenvolvendo trabalhos de características comuns.

11 Liderada pelo artista lituano Lasar Segall, a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) que surge na década de 1930, em meio ao quadro de ebulição artística de São Paulo, se coloca como uma instituição associativa não só dos artistas plásticos como de literatos, intelectuais e dos chamados “amigos das artes”. Reunindo nomes de peso como Anita Maffalti, Sérgio Milliet, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret e outros, a SPAM, apesar de sua curta existência, movimentou o círculo artístico cultural paulista promovendo Salões, exposições, amostras e conferências (Pinheiro Filho, 2008).

Sob determinada influência, direta ou indireta desses movimentos¹², nasce no Ceará, no ano de 1941, com a participação de Afonso Bruno, Antônio Bandeira, Barboza Leite, Clidenor Capibari-be, Delfino Silva, Expedito Branco, Francisco Ávila, George Miranda, Gerson Farias, João Siqueira, Luiz Índio Cordeiro, Mário Baratta, Otacílio de Azevedo, Raimundo Campos, Raimundo Garcia, Rolnei Correia e Rubens Azevedo e com o apoio de Raimundo Cela (Galvão, 2008, p. 80-81), o Centro Cultural de Belas Artes (CCBA).

Amparado por um programa definido de atividades, o CCBA se apresentava, nestes termos, como um espaço de convivência e formação mútua onde “A liberdade de fazer, sentir e interpretar era total, mas a qualidade do trabalho e a consciência de que o movimento era de renovação se constituía um objetivo a ser atingido [...]” (Estrigas, 2001, p. 19). Frente a essa propositiva inovadora, algumas audácias formais, ainda que situadas lado a lado às práticas artísticas de princípios acadêmicos, eram vivenciadas e experimentadas neste ambiente, “[...] menos ‘pour épater le bourgeois’ do que para afirmar novas orientações” (Estrigas, 1983, p. 18).

Desprendidos de um padrão pitoresco unívoco, os artistas cearenses passeavam por tendências variáveis que definiam a natureza plástica do movimento, em muito, pela sua heterogeneida-

12 Em seu livro *A escola invisível*, Roberto Galvão assinala para a influência direta destes grupos no movimento artístico cearense destacando a passagem de integrantes do Grupo Bernadelli no Ceará: “Outro aspecto a considerar neste fazer-se do movimento artístico cearense, foi a presença em Fortaleza, de João Rescala, um dos líderes do Grupo Bernadelli, por ocasião da exposição inaugural do primeiro grupo cearense de artistas plásticos, o Centro Cultural de Belas Artes –CCBA, em 1941. Barrica (apud Estrigas, 1983: 74) narrou em poucas linhas uma excursão a Caucaia em busca de paisagens para pintar, onde Rescala pintou um canalial que presenteou a Mário Baratta; Baratta afirmou em depoimento publicado no *A Fase Renovadora da Arte Cearense* (Estrigas, 1983: 82) que Rescala ‘muito serviu para consolidar a união da turma. Outra ponte que pode ter sido estabelecida entre o Núcleo Bernadelli e os artistas cearenses pode ter acontecido através de Inimá de Paula, artista mineiro que gravitou pelo Núcleo e residia em Fortaleza por ocasião da criação da Sociedade Cearense de Artes Plásticas –SCAP, participando da mostra *Pintores de Guerra*, em 1944, época que o Núcleo carioca já havia se desfeito” (Galvão, 2008, p. 75-76).

de. Conservando certo *modernismo sadio*, as obras desses pintores mostravam-se, em determinados aspectos, sóbrias e contidas, ao se tomar como referência, especificamente, as radicalizações estilísticas operadas pelo movimento moderno do círculo artístico paulistano. Essas manifestações guardavam determinada linha de equilíbrio e organização interna bem próxima à tônica moderada da produção pictórica realizada pelo Grupo Bernadelli, da qual Durand, em sua análise, busca os elementos causais; elucidativos, por uma série de afinidades identitárias entre os grupos, ao caso cearense.

O aprendizado autodidata ou em ateliês coletivos, o ganho da vida por meio de ocupações extra-artísticas, ou nas artes 'aplicadas', o futuro incerto até que grandes iniciativas implantassem de vez a arte 'moderna' sobre o gosto conservador, são traços de carreira de boa parte dos pintores e escultores que começaram nos anos 30 e que não provinham de família de posses (...). Assim, não é de estranhar que a senda 'modernista' para vários deles se apresentasse como via perigosa e insegura, autorizando um recuo mais precavido à arte de feitiço acadêmico, tal como se pode ver em vários componentes no Núcleo Bernadelli e uma parte da produção do pessoal do Santa Helena [...]. No mundo das carências culturais em que viviam, a situação de guerra na Europa privava-os até mesmo de álbuns e demais fontes iconográficas necessárias para a atualização (Durand, 1989, p. 102-103)

Muito embora o que parece irrisório para uma determinada realidade artística, pode ser o bastante para provocar uma verdadeira reviravolta estética em outra dinâmica. Neste sentido, o progressivo desvencilhar das artes cearenses dos valores puramente miméticos, calcados na tradição neoclássica, foi o suficiente para escandalizar o público acostumado com a arte figurativa. Ora, o

público familiarizado com “[...] coisas bem lambidinhas, bem comportadzinhas, bem parecidinhas e, sobretudo bem coloridzinhas e bem bonitinhas [...]” (Estrigas, 1994, p. 51), ao se deparar com telas *mal acabadas*, portadoras de linguagens pictóricas de caráter moderno e diferente dos trabalhos habitualmente exibidos, sofreram considerável impacto, já que careciam dos códigos de leitura necessários para a apreciação e imputação de sentido a tal visualidade.

Há de se atentar, nesta configuração em especial, para as medidas de cunho vanguardistas agenciadas por esta “meia-dúzia de abnegados” (Estrigas, 1983, p.19) das quais repercutem as estruturas constitutivas de um campo artístico autônomo e independente: a criação de *instâncias de consagração* (salões, mostras, exposições e etc.) parece ser uma delas.

Congregando esforços de todos os participantes do CCBA o *I Salão de Pintura Cearense*, organizado em setembro de 1941 no Palácio do Comércio, e sua II e III edições, realizadas, respectivamente, no ano de 1942 e 1944, refletem a intensificação desse delineamento, já iniciado nas modestas exposições ocorridas nos anos de 1920 e 1930, que vêm especificar e afirmar o lugar próprio das artes plásticas entre as outras manifestações e linguagens artísticas imagéticas.

Condicionando a celebração da arte e seus produtores, esses espaços de legitimação e divulgação atraíam para si a atenção de uma parcela da sociedade fortalezense, oferecendo uma mostra expressiva do processo laboratorial e experimental vivenciado pelos pintores, fosse no interior do ateliê coletivo, no exercício, por exemplo, de reprodução de um modelo vivo, fosse nas atividades externas: as excursões matutinas e noturnas, reveladoras das mais belas e inusitadas paisagens da capital cearense, tais quais o Morro do Moinho e o Poço da Draga.

Esses eventos suscitavam o despertar para os talentos emergentes e para o novo tratamento visual por eles manejados, provocando comentários significativos na esfera da imprensa que, se outrora pouco valor dava aos acontecimentos desta natureza, agora assumia o duplo papel de agente crítico, ao tecer considerações, em grande parte, de caráter genérico sobre as propriedades das obras e seus enquadramentos estilísticos e agente difusor, ao colocar a sociedade a par desses acontecimentos e de suas repercussões.

Assim, a *Gazeta de Notícias* refere-se a esse empreendimento de amplitude artística e social organizado pelo CCBA, nos seguintes termos: “Foi uma surpresa e uma grande novidade. A primeira exposição surpreendeu a muita gente, ao mesmo tempo, revelou grandes artistas” (Estrigas, 1983, p. 19). *O Estado*, por sua vez, assinala: “Um oásis no escaldante deserto de materialismo desportivo que nos assoberba muito tempo: um raio de sol nessa penumbra de artificialismos enervante e barulhento de que os jornais enchem colunas e colunas...” (Estrigas, 1983). Especificamente, sobre o II Salão, declara concisamente a *Revista Contemporânea*: “[...] O ‘II Salão Cearense de Belas-Artes’ constitui, portanto, uma forte demonstração de pintura. ‘Revolucionários’ ou não eles estão elevando o nome do Ceará artístico” (Estrigas, 1983, p. 20). E, finalmente, sobre a III versão do evento, o *Correio do Ceará* denuncia: “Sem auxílios oficiais, sem o necessário estímulo do público que geralmente é indiferente à sorte dos artistas, trabalham os pintores cearenses numa silenciosa e meritória devoção a sua arte, aumentando e melhorando sua produção” (Estrigas, 1983, p. 21).

Instaurando, ainda, o sistema de premiação em sua III edição, o *Salão Cearense de Pintura* – aos moldes das Academias Nacional de Belas Artes (antes polo monopolizador do juízo estético), apresentava-se como este espaço qualificado a atribuir o título

distintivo e hierarquizante dos pintores no interior do campo artístico. Como se sabe, dentro de uma economia própria dos bens culturais, os títulos honoríficos, medalhas, incentivos monetários tornam-se objeto de disputa entre os agentes concorrentes, por funcionarem como uma espécie de *capital simbólico*¹³, agregador de valor (no caso da obra de arte: *simbólico* e *econômico*, já que, para o mercado de artes plásticas, essas ordens se convertem) à obra artística e a seu criador. Nestes termos, esses sistemas de premiação que se constituíam na dinâmica artística cearense ofereciam a oportunidade de validação e reconhecimento dos pintores que encontravam, muitas vezes, neste acúmulo local o ponto de partida para a inserção em outros circuitos de consagração nacional e internacional. Em ocasião dessa primeira premiação oferecida pelo *III Salão* que são agraciados com títulos: Antônio Bandeira (primeiro lugar em pintura), Mário Baratta (segundo lugar em pintura) e João Maria Siqueira (premiado na categoria desenho).

No ano de 1943, no intervalo entre o II e o III *Salão Cearense de Pintura*, outra instância de consagração se constitui na capital. Sob a organização da Secretaria de Arte da União Estadual dos Estudantes (UEE), nasce o *Salão de Abril*, um dos mais importantes canais de exposição da cidade que se faz presente até nossos dias como “termômetro das artes plásticas no Ceará” (Galvão, 1987, p. 52), talvez não

13 “[...] Chamo de *capital simbólico* qualquer tipo de *capital* (econômico, cultural, escolar ou social) percebido de acordo com as categorias de percepção, os princípios de visão e divisão, os sistemas de classificação, os esquemas classificatórios, os esquemas cognitivos, que são, em parte, produto da incorporação das estruturas objetivas do campo considerado, isto é, da estrutura de distribuição do capital no campo considerado. O *capital simbólico* que faz com que reverencemos Luís XIV, que lhe façamos a corte, com que ele possa dar ordens e que essas ordens sejam obedecidas, com que ele possa desclassificar, rebaixar, consagrar etc., só existe na medida em que todas as pequenas diferenças, as marcas sutis de distinção na etiqueta e nos níveis sociais, nas práticas e nas vestimentas, tudo o que compõem a vida na corte, sejam percebidas pelas pessoas que conhecem e reconhecem, na prática (que incorporam), um princípio de diferenciação que lhes permite reconhecer todas essas diferenças e atribuir-lhes valor, em uma palavra, pessoas prontas a morrer por uma querela de barretes. O *capital simbólico* é um *capital* com base cognitiva, apoiado sobre o conhecimento e reconhecimento” (Bourdieu, 1996b, p. 149-150).

com a mesma vivacidade e atuação das primeiras décadas de sua fundação, mas sem menor relevância para o quadro artístico contemporâneo ainda carente de locais de notabilidade e divulgação.

Trazendo ao público “poucos artistas, mas de melhor qualidade” (Estrigas, 1994, p. 24) o *Salão de Abril*, em sua primeira versão, apresentou o trabalho de nove pintores, cujo núcleo respondia pelo movimento do CCBA. Eram eles: Raimundo Cela, Antônio Bandeira, Mário Baratta, Aldemir Martins, Afonso Bruno, João Maria Siqueira, Rubens, Fonsek e Jean-Pierre Chabloz.

As proposições que as obras expunham “[...] Era uma confirmação, e aprofundamento, do que já se mostrara nas exposições últimas antecedentes” (*Ibidem*). Ao lado de manifestações eminentemente acadêmicas as quais tinham por representante a figura ímpar de Raimundo Cela, novas tendências de cunho *moderno* eram proclamadas, tanto pelos coloridos acentuados de Mário Baratta, convicto da dissociabilidade entre pintura e desenho, como pelas audaciosas e denunciastas aquarelas *Miséria e oração* e *Casebres entre árvores*, de Antônio Bandeira, a quem a crítica jornalística compara ao mestre Van Gogh.

Em meio a esse quadro de transformações e avanços significativos notabilizados no plano pictórico-formal, a permanência de antigas problemáticas de implicância infraestrutural, sofridas também pelas gerações ulteriores, emprestava ar de imobilidade e estaticidade ao movimento artístico cearense deste período. Indubitavelmente, se vê que os passos necessários para oferecer uma estrutura material propícia, para o desenvolvimento artístico local, ainda não tinham sido dados e estavam longe de se efetivarem. A falta de recursos financeiros, ocasionadas pelo quase que total desamparo do Estado e das elites, nesse contexto,

ainda era uma triste realidade que limitava e condicionava, em muito, as ações do grupo, conferindo até mesmo certo caráter nômade à entidade “recheada por mudanças de sede e mesmo períodos sem um local fixo para o desenvolvimento de seus trabalhos” (Rodrigues, 2002, p. 56).

Abrigado inicialmente no Centro Estudantil Cearense, o CCBA contou em sua curta existência com três sedes oficiais. A primeira tinha lugar no porão de um Palacete do Benfica de propriedade do Sr. Santabaia “que ficava do lado esquerdo, no sentido do fim da linha, *vis-à-vis* com a Fundação Cearense” (Estrigas, 1983, p.16), cujo aluguel fora facilitado pela morte do último morador. A segunda sede localizava-se no 3º andar da *Rotisserie*, atual prédio da Caixa Econômica Federal na Praça do Ferreira, onde funcionava uma espécie de república de estudantes. A terceira e última, também situada na Praça do Ferreira, tinha por espaço o velho edifício da Intendência, prédio de arquitetura antiga, fachada com relevos, porta larga de carvalho com dobradiças enormes, escadaria e corrimão de jacarandá polido, cedido pela Prefeitura Municipal de Fortaleza.

Portanto, sob as marcas de uma trajetória itinerante, mas de muitos feitos, é que o CCBA no ano de 1944 encerra suas atividades. Reconfigurado em suas propositivas e direcionamentos, ele desaparece para dar lugar a uma nova denominação: a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) que exerce certo continuísmo das linhas de ação principais do CCBA, mas agrega outros elementos, expressos, principalmente, na elaboração de um novo estatuto e na maior aderência de artistas do circuito plástico e do literário.

Instituída oficialmente no dia 27 de agosto de 1944, a SCAP traz destacadamente em seu regimento sua principal finalidade: “elevar o nível cultural artístico” no meio cearense. A proposta, que não desvia, de certa forma, dos anseios já estipulados pelo grupo

do CCBA, se daria, sob esta nova organização, em torno de ações bem efetivas como: a) a realização de salões de artes plásticas, galeria permanente de arte, concurso de motivos e escolas e cursos de desenho artístico e aplicado, pintura e escultura; b) a manutenção de um atelier, uma biblioteca e um centro de palestras sobre arte; c) a promoção de intercâmbios com artistas ou sociedades do país ou do estrangeiro (Estrigas, 1983).

Funcionando inicialmente no velho prédio da intendência, que abrigara o CCBA em seus últimos dias, a SCAP reunia, em sua primeira formação, tanto artistas que figuraram entre os fundadores da primeira entidade artística, como novos nomes que entravam em contato com o mundo das artes por intermédio dessa outra organização. São alguns daqueles que participaram das atividades iniciais da agremiação: Clidenor Capibaribe (Barrica), Antônio Bandeira, Aldemir Martins, Sérvulo Esmeraldo, Inimá José de Paula, Carmélio Cruz, Jonas Mesquita, Barboza Leite, Goebel Wayne, Zenon Barreto, Mário Baratta, José Maria Siqueira, Raimundo Campos e Jean-Pierre Chablotz.

Traçando limites mais amplos para seus propósitos de formação e divulgação das artes no Ceará, a SCAP agregou em sua dinâmica jovens escritores tais como Braga Montenegro, Antônio Girão Barroso, Aluizio Medeiros, Artur Eduardo Benevides, Otacílio Colares, Fran Martins, Eduardo Campos, Ciro Colares e outros que, em contato com as idéias e linguagens modernas no âmbito literário, nacional e internacional, debatiam e discutiam nos cafés e rodas de conversa da cidade sobre essas novas fórmulas e tendências de crescente profusão.

Essa movimentação espontânea que se formaliza institucionalmente sob a sigla CLÃ (Clube de Literatura e Arte), ao encontrar, portanto, afinidades identitárias com a associação de pintores

scapianos, em termos ideários e de sugestões estéticas, estabelece nexos estilísticos e conteudísticos com esse conjunto de manifestações pictóricas, em um diálogo intenso e mútuo.

Faz-se necessário ressaltar que, é desse entrosamento entre a SCAP e o CLÃ que nasce o esboço de um espaço crítico de importância fundamental para a constituição de uma esfera própria e autônoma das artes plásticas cearenses. Os literatos que também militavam na imprensa, ao veicularem notas sobre as amostras e exposições realizadas pela entidade e ao tecerem comentários específicos sobre os artistas e suas obras, instituíam e consolidavam uma linguagem peculiar que só dizia respeito ao domínio pintoresco, elaborando, assim, “[...] uma definição autônoma do valor propriamente artístico” (Bourdieu, 1989, p. 290).

Nota-se, desse modo, que a SCAP em sua articulação ampliada leva adiante e amadurece a proposta de libertação e renovação artística já colocada pelo CCBA. Em busca de novas temáticas, motivos e técnicas, os artistas da agremiação continuavam a se dedicar tanto aos estudos e experimentações realizadas no ambiente interno do ateliê, como àqueles desempenhados ao ar livre, em excursões pela cidade.

O produto dessas vivências era exposto para o público em geral nas amostras e nos salões, também organizados pela entidade, que não só tinham o intuito de divulgar os trabalhos e os nomes dos artistas, como o de formar o olhar desse público para fruição dessas novas linguagens que requeriam outros esquemas de apreciação. Foi assim nas exposições coletivas e individuais articuladas avulsamente, como a *Pintura em Guerra* (1944), e no *Salão de Abril*, evento permanente promovido pela SCAP de 1946 a 1958. As obras apresentadas a cada ano, além de evidenciarem uma notável evolução técnica dos pintores, um tratamento mais

apurado das composições, promoviam a aproximação dos fortalezenses com essas novas formas e expressões de caráter moderno, impressos nos estilos cada vez mais pessoais dos artistas. Era o expressionismo, sobretudo, que se colocava, chamando a atenção não para o motivo em si, mas para o modo singular de formar.

Esse momento conduz o fazer artístico “[...] a uma tomada de posição com relação à forma, ao modo de fazer, distanciando-se pouco a pouco de temas, até desmaterializá-los sob o domínio de uma figuração mais *livre*” (Rodrigues, 2007, p. 32). A arte, portanto, se desliga de qualquer aspecto exterior ou significação transcendente, no caso do *motivo* e anedótico esse aspecto seria o literário, o discursivo, referindo-se, se não a ela mesma, “reivindicando a autonomia da representação propriamente *icônica*” (Bourdieu, 1996a, p. 159). Neste sentido, a retratação em um quadro de uma maçã verde sobre um tapete vermelho, por exemplo, não se faria sobre a relação entre dois objetos, mas sobre a relação entre dois tons, um verde e um vermelho (Léger, 1989, p. 21).

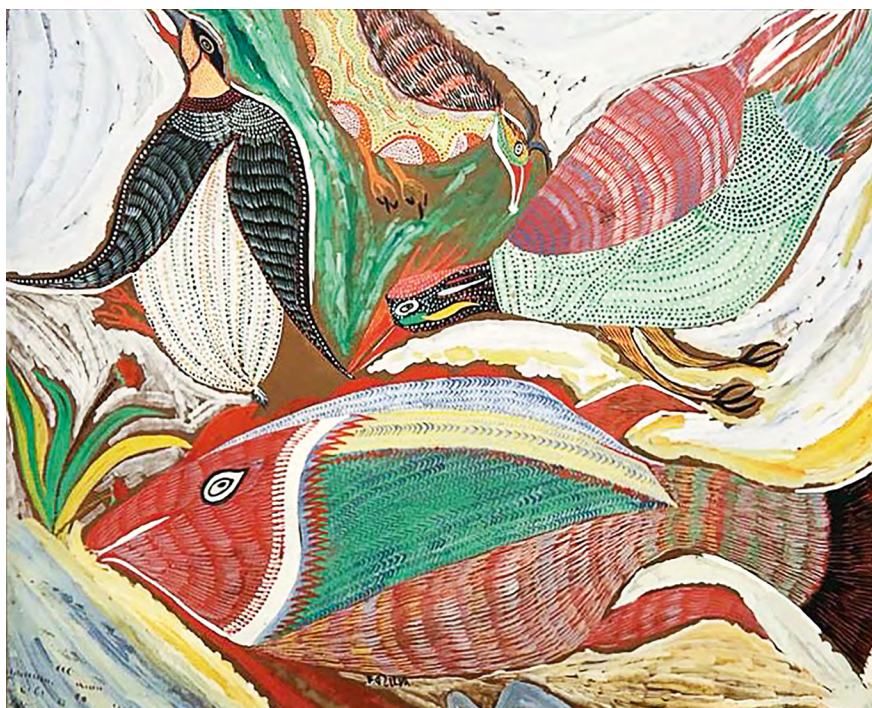
Acompanhada dessa espécie de volta reflexiva e crítica que os produtores fazem sobre sua produção, opera-se, ainda, a afirmação do domínio que eles têm sobre aquilo que os define e o que lhes pertence em particular, isto é, a forma e a técnica. E, nesta dinâmica de falar de si mesma, a arte acaba por se referenciar na sua própria história, que é também a história de produção do campo. Evocando “a história do gênero que se encontra objetivada nas obras passadas e registradas, codificadas, canonizadas por todo um corpo de profissionais da conservação e da celebração [...]” (Bourdieu, 1996a, p. 273), cada nova obra realizada situa-se, inclusive as de vanguarda, com relação ao que foi feito anteriormente, sobrepondo-se nesta justaposição de camadas semânticas, inscrevendo-se nesta linha de continuidade e de *cumulatividade* do campo.

Por conseguinte, nesse estágio de autonomia do campo artístico cearense, os índices como a emergência de instituições especificamente artísticas (museus, salões, galerias e etc.), a formação de um conjunto de agentes especializados (críticos, artistas, jornalistas e etc.) e a constituição de uma história apontam que a arte tende a fechar-se em seu domínio, em seus princípios específicos, presumindo que os produtores e o público tenham esse acúmulo de conhecimento que é teórico e, no caso particular dos produtores, também prático. Desse modo, nesse momento de evolução, não há espaço para aqueles que renegam a história do campo e tudo que ele forjou, já que isso não se torna só condição relevante, como necessária para entrada e acomodação nesse microcosmo social.



O encontro de Chico da Silva e o scapiano Antônio Bandeira. Acervo: MAUC.

Chico da Silva e o Movimento Renovador





Ainda que Chico da Silva não tenha participado ativamente do movimento artístico renovador enquanto agente direto, sua trajetória encontra-se intimamente ligada a esse acontecimento e só pode ser compreendida na esteira desse processo. Se o artista tivesse executado seus trabalhos muralistas, de natureza disforme e desproporcional, vinte anos mais cedo a sua real *descoberta*, suas composições provavelmente encontrariam se não indiferença, resistência por parte da crítica e dos pares. Portanto, compreende-se que é no seio da efervescência cultural e artística deflagrada nos anos de 1940, que a expressão de Chico da Silva encontra suas possibilidades objetivas de realização.

Chico da Silva não estabelece nenhum contato pessoal com o grupo scapiano, apesar de o depoimento de alguns artistas do movimento apontar para o conhecimento da existência do *pintor praiano*. Aldemir Martins fala de “figuras de carvão na parede, bichos no tijolo da calçada, no muro do Náutico da Praia Formosa, navios sumários e poderosos nas fachadas das bodegas de cachaça do Pirambu” (Martins, 1992 *apud* Galvão, 2008, p. 154); e especula-se que Antônio Bandeira tenha visto primeiro os desenhos do *meio-índio* nas casas dos pescadores, mas o que se percebe é um visível distanciamento entre o pintor primitivo e a entidade artística cearense.

Contudo, tal afastamento só não é total pelo ponto de encontro que se funda na figura ímpar de Jean-Pierre Chabloz, um dos principais agentes incentivadores do movimento estético e *descobridor* das composições primitivas de Chico da Silva.

Em tentativas, inicialmente não muito bem-sucedidas, Chabloz visa, senão integrar Chico da Silva ao grupo (fica bastante clara a aceção *espontânea* que o crítico empresta ao processo criativo de Silva, sendo por isso negativa a sua aproximação com a SCAP, formativa por excelência¹⁴), dar a conhecer seu trabalho, a seu *ver renovador*, aos participantes da entidade. De início o pintor encontra séria resistência entre esses.

Nessa empreitada aproximativa de Chabloz está subjacente a própria ideia de que, inconscientemente, Chico da Silva, ainda que à margem, estaria ligado à reviravolta estética que o Ceará processava. Longe do centro da cidade, onde o meio artístico se agitava, na periferia; o artista, como que motivado por forças elementares, anunciava sem o saber um caminho novo de criação, liberto de todas as amarras impostas pelo padrão rígido do academicismo.

Neste sentido, Chico alinhava-se posicionalmente ao grupo de artistas contrários à frieza superficial da arte neoclássica, e sua obra entrava em sintonia com aquelas que, de alguma forma, fosse pela maneira irreverente de exibição, fosse por estabelecer novos modelos de composição, buscavam subverter as regras convencionalmente instituídas. Mesmo carecendo de uma elaboração conceitual que fundamente seu posicionamento, Chico da Silva aloca-se, por uma série de características formais e estilísticas, em direção ao movimento moderno, constituindo-se, mais tarde, ao lado de Bandeira e Aldemir, como um dos polos fundamentais do modernismo cearense (Silberstein, 1977, p. 219).

14 Sobre esta distância entre Chico da Silva e a SCAP, Estrigas comenta: “Os artistas que atuavam, nesse período, não haviam praticamente, conhecido Francisco e, conseqüentemente, não houvera possibilidade de um relacionamento de amizade entre eles. Em conseqüência, os artistas, nem mesmo pelos laços e afinidade artística, lembraram-se, ou tiveram motivos fortes, para, pelo menos, procurar o ‘índio’ e atraí-lo, conservando-o no meio. Talvez, ou com certeza, isso foi providencial para Francisco, pois se tal acontecesse ele poderia ter perdido sua pureza original e se desviado, ninguém sabe para onde (...)” (Estrigas, 1988, p.31).

Deste modo, assim como o pintor *naïf* Henri Rousseau encontra abrigo entre os artistas que compõem a mostra revolucionária do *Salão dos Independentes* na França, em 1886, Chico da Silva acha refúgio no conjunto de manifestações estéticas de cunho moderno que se erige no Ceará, na década de 1940. E é, por conseguinte, no curso desta dinâmica de inovação e experimentação que suas obras são levadas aos salões locais, nacionais e internacionais de aceção vanguardista.

No ano de 1944, numa estreia silenciosa, por interferência de Chabloz, Chico da Silva expõe no *III Salão Cearense de Pintura* seus primeiros trabalhos realizados a guache e em tela. A mostra, que reunia quadros produzidos pelo novato no espaço de um ano, como já foi explanado em outro momento, pouco despertou interesse da crítica e do público, fato que lhe rende não mais que um breve comentário de Barboza Leite no seu livro *Esquema da Pintura no Ceará*. Repercussões à parte, o simples fato de Chico da Silva figurar entre pintores como Antônio Bandeira e Mário Baratta, engajados diretamente ao movimento estético, demonstra o englobamento de sua expressão por essa dinâmica de transformações artísticas.

Em 1945, o pintor *naïf* é incluído em uma exposição de artistas cearenses organizada por Pierre Chabloz para a Galeria Askazy (RJ), primeira galeria destinada à arte moderna no Brasil. O evento tinha intuito de apresentar a nova condição da pintura cearense, o que se produzia em termos de artes plásticas neste estado e o que os artistas tinham feito “para a renovação da pintura brasileira” (Estrigas, 2004, p. 55). Elencavam, portanto, a mostra: Antônio Bandeira, Inimá de Paula (pintor mineiro que trabalhara, durante muito tempo, no Ceará), o desenhista Raimundo Feitosa, Chabloz e Chico da Silva.

Dessa vez, diferente do que acontecera no *III Salão Cearense de Pintura*, o pintor primitivo não passa despercebido. Arrancando comentários elogiosos de um dos mais importantes críticos antes do país, Rubem Navarra, Chico da Silva é aclamado sob uma análise longa e detalhada desse intelectual, por suas propriedades inventivas e criadoras. No texto que é redigido para a apresentação do catálogo da mostra, o crítico o compara a grandes nomes das artes plásticas, de âmbito geral e da esfera estritamente *naïf*, situando este *recém-chegado* (Bourdieu, 1989, p. 298) no quadro das tentativas anteriores e inscrevendo-o, desta forma, na história do campo artístico.

[...] O outro é uma espécie de hóspede de honra da exposição, o índio Francisco Silva. Devo dizer que as aquarelas desse artista indígena são qualquer coisa de muito sério. Na arte brasileira, só Cicero Dias, há dez anos, me dera uma impressão de ingenuidade lírica tão poderosa, aplicada à pintura. O artista descoberto por J. P. Chabloz foi criado entre os índios da Bolívia e tem uma origem meio enigmática. O que importa é ele ser um exemplo maravilhoso do que existe em potencial na sensibilidade indígena como promessa de arte criadora. Este é um capítulo que não foi ainda escrito na arte brasileira, e se relaciona com a cultura plástica de nossos índios, da qual se conhecem apenas escassos documentos de pintura decorativa – escassos, mas de grande importância. Como situar a posição desse índio do Ceará, seu lirismo plástico tão espontâneo e primitivo como uma flôr que desabrocha no mato? Esse índio é uma espécie de Dali em estado de natureza [...] (Galvão, 1986, p. 86).

As palavras de Navarra reverberam de forma positiva no cenário local. Rompendo com o silêncio dos pares, Mário Baratta, em uma matéria escrita para o jornal *O Estado* reconhece, sob ressalva de pormenores de caráter moral, a importância e significância da produção artística de Silva:

Francisco da Silva, que Ruben Navarra aproxima de Dali, mas que muito maiores aproximações encontraremos com Raoul Dufy, é apresentado como 'índio do Ceará'. Francisco da Silva, ainda hoje nos botecos da praia do Náutico, é inteiramente analfabeto e não duvido nada de sua origem indígena. Gosto muito das decorações que F. Silva faz em vasos de barro. São pássaros fantásticos, cobras lendárias, Yaras, giritiranas-bola, seus motivos prediletos, e isto é pintado com uma ingenuidade pura como só um primitivo poderia fazer. Quem vê os trabalhos de Chico da Silva não pode imaginar nunca que ele tenha maculado a pureza primitiva de seus olhos em qualquer gravura de nossa arte de ocidentais (Estrigas, 2004, p. 54-55).

Seguindo o curso da dinâmica *natural* protagonizada por outros artistas: Ceará – Rio – Europa, nos últimos meses de 1948, as obras do *pintor praiano* são levadas pelo suíço Jean-Pierre Chabloz ao exterior. A *Coleção-Silva*, que, agora, estava ampliada¹⁵, nesta estadia foi, de forma mais enfática¹⁶, publicamente apresentada aos europeus, por meio da imprensa e de mostras.

15 No intervalo de 1947-1948, período de reinstalação de Chabloz em Fortaleza, o crítico comprara mais *guaches* do artista, "vários dos quais atingiram a uma rara qualidade".

16 Em um período anterior, no final do ano de 1945, em uma de suas idas e vindas, Chabloz já havia levado os trabalhos de Chico da Silva para a Europa, contudo, como ele mesmo afirma, nesta ocasião não lhe deu muita publicidade.

Expostas no outono de 1949, no *Salon Beauregard*, em Genebra, as telas do pintor *brésilien* despertaram “vivo interesse dos artistas, dos críticos de arte e do público genebriano”. Na cidade natal de Chabloz, Lausanne, integraram-se à exposição em uma moderna e pequena Galeria de Arte da Rue de Bourg, localizada no centro chique da cidade. Já em 1951, agregados à exposição pessoal de Chabloz, realizada a convite de Antonio Ferro, embaixador de Portugal na Suíça, os quadros de Chico da Silva são mostrados nos grandes salões do Palácio Foz, Secretaria Nacional da Informação, em Lisboa, chamando bastante atenção dos especialistas e do público em geral.

No ano seguinte, Chabloz leva a coleção de Silva a Paris. Lá ele negocia a *Exposition Francisco Silva* com a Galeria Jeanne Bucher, a mais renomada de Montparnasse, que frente às resistências de Chabloz em lhe consentir o poder de venda sobre as obras do pintor, logo desiste da empreitada, fato lastimável para o crítico que tanto desejava apresentar aos parisienses os guaches visionários de Francisco.

Contudo, a capital francesa, lugar de onde se irradiava o padrão artístico e cultural para o mundo, tomaria conhecimento da existência e das obras de Chico da Silva por outra via. Em Paris mesmo, Chabloz redige um longo artigo para a revista mensal *Cahiers d'Art* cujo título de forma direta assinala para o caráter revolucionário da pintura do artista acreano, *Un indien brésilien re-invente la peinture*. Apresentando detalhes da *descoberta*, o texto descrevia as primeiras impressões que o estrangeiro tivera ao deparar-se frente àquelas composições muralistas feitas a carvão e cacos de telha, sua aproximação com o *pintor da praia* e a iniciação do artista, por intermédio dele, ao mundo dos guaches e telas.

A partir destas passagens pelo exterior, nas quais Chico suscita interesse dos círculos mais cultos e eruditos da Europa, o pintor é incorporado de vez neste capítulo importante da história da arte cearense, que demarca a abertura para a expressão de novos estilos e manejo de formas. A tendência que se segue é uma maior aceitação de sua obra a em âmbito local, aprofundada pela liberação mais contundente do uso de técnicas, meios, conteúdos e linguagens diversas, causado pela intensificação do diálogo que se dá entre a arte cearense e as movimentações artísticas de dimensão nacional.

Assim, gozando de maior prestígio e sob o enquadre deste novo conceito estético, Chico da Silva encontra resguardo no recém-inaugurado Museu de Arte da Universidade do Ceará (nesse momento, ainda não federal), instituição idealizada pelo reitor Antônio Martins Filho, que assume a missão artística de dinamizar e agitar as artes plásticas locais, após a dissolução da Sociedade Cearense de Artes Plásticas, em 1958.

Portanto, é neste ambiente o qual visa ao mesmo tempo sedimentar a cultura de um povo e agitar a sua pacacidade, que Chico da Silva desenvolve por um espaço de tempo seus trabalhos pictóricos (1959-1963), como em uma espécie de residência artística (Ruoso, 2013, p.36). Nessa experiência o pintor alcança legitimidade definitiva enquanto artista conceituado, escrevendo seu nome no *hall* dos grandes pintores do Ceará.

Com a sua permanência nesse órgão da Universidade, Francisco Silva passou a ser mais conhecido, não só pelos professores e funcionários, mas, também, por outros segmentos da sociedade e do meio artístico. Era comum as altas figuras serem presenteadas com trabalhos pintados pelo artista do Pirambu, sendo ele bastante solicitado (Estrigas, 1988, p. 39).

A partir desta estadia, um quadro de Chico da Silva passa a ser tão ambicionado pela alta sociedade alencarina quanto uma tela de Bandeira ou Aldemir. Gradativamente as classes urbanas mais abastadas da capital cearense voltam-se para o *ex-pintor da praia* ansiosos de ter em suas paredes uma composição daquele que arrebatara a Europa e os homens da Universidade.

Também os turistas do sul e de fora do país desejam conhecê-lo e comprar suas obras, como efeito de sua exposição no Rio de Janeiro, na Galeria Relevo, em 1963, organizada por Jan Bogchi, na qual figuraram Jean-Pierre Chabloz e Aldemir Martins. Esboçavam-se, assim, com essa procura exarcebada dos quadros do pintor acreano, com esse verdadeiro “boom Chico da Silva”, muitas das estruturas embrionárias que permitiram o surgimento do mercado de arte cearense, assim como a dinâmica produtiva que constituirá o primeiro núcleo de ajudantes mais tarde nomeado de Escola do Pirambu¹⁷.

Percebe-se, portanto, nessas atividades em torno dos trabalhos e da figura de Silva, na qual se mobilizam agentes diversos (singulares, Jean-Pierre Chabloz e coletivo, o MAUC), não só a dinâmica de colocação nos trilhos desse artista e dessas obras, inicialmente desconexas com o passado da arte, como a atribuição de um papel chave a esse sujeito no curso das transformações artísticas e estéticas de ordem nacional e local, papel este que, por uma série de indícios, pode-se dizer que ele mesmo desconhece. Sobre sua própria classificação o artista dá a seguinte declaração:

17 O núcleo original de ajudantes foi formado por Babá, Ivan, Garcia, Claudionor e Francisca - filha de Chico da Silva. (Galvão, 1986).

Eu não sei quem sou. Não sei se sou de lua ou de terra. Posso até ser da atmosfera. O pintor Jean-Pierre Chabloy é que disse que sou um pintor primitivo, um dos maiores não só do Brasil, mas do estrangeiro. Eu não digo nada. Deixo que os jornais, as televisões e principalmente os críticos digam (Silva *apud* Galvão, 1986, p. 71).

Porém, esta não consciência clara de seu posicionamento não deve ser entendida sob a perspectiva de uma ingenuidade ou de uma alienação completa com seu trabalho e valor, ideia a qual muitos enfoques biográficos acabaram por recorrer utilizando-se de uma imagem reducionista e estereotipada do *índio analfabeto, sem instrução*, “sem estrutura para conduzir-se de acordo com um meio”, que pinta sem nenhum propósito e discernimento. Chico poderia não efetuar racionalmente um cálculo preciso de suas tomadas de posição, de seus alinhamentos estilísticos e formais e de suas escolhas e afinidades pictóricas, mas isso não lhe coloca na condição de absoluta ignorância e cegueira quanto a sua atividade artística. Tomando de empréstimo as colocações de Roberto Galvão: “Chico, ingênuo, jamais”. (Galvão, 2000, p.10).

Deve-se em muito ao “poder de transmutação do campo” (Bourdieu, 1983, p. 93) não só transformar esse artista *espontâneo* em um revolucionário inspirado, como abrigar sobre o mesmo teto, suas manifestações *marginais* e *forasteiras* que ignoram inteiramente a história da arte e as propositivas modernas que se constituem em um diálogo intenso com esse legado. Somente por efeito de uma lógica própria, imanente a um campo artístico autonomizado, torna-se possível conceber tal estado de contradição particular.



Rupturas e subversões: as relações entre arte *primitiva* e arte *moderna*





1964

Desfilada de qualquer tradição ou escola artística a obra pictórica de Chico da Silva parece ignorar completamente, tanto em termos de estilo como de conteúdo, a história do campo artístico cearense que a precede e na qual, paradoxalmente, ela mesma se inscreve. O tratamento das cores cruas, a indefinição dos planos e perspectivas, o inédito artifício do pontilhismo e o particular repertório temático, longe de fazer referência a alguma composição canonizada ou artista celebrado pelos agentes do campo, manifesta a despreocupação e até certo alheamento a esta herança.

Sem dúvida, a ausência de domínio teórico e prático dessa história deve-se, em muito, a sua condição de pintor autodidata. Estando à margem deste corpo de conhecimento específico, sua produção plástica acaba por não buscar, calculadamente ou disposicionalmente, vínculos formais e temáticos com alguma escola ou corrente artística.

Desta forma, ela passa a ser enquadrada na classificação da dita arte *primitiva*, também chamada de *naïf*, *ingênuo* e *ínsita*¹⁸, no

18 Há convergências e divergências entre os autores quanto ao uso dos termos primitivo, *naïf*, *ingênuo* e *ínsito*, como sinônimos. Para alguns estudiosos existem particularidades de aceção de cada palavra que impedem esse emprego. Por exemplo, Oscar D'Ambrosio assinala que "[...] se convencionou chamar primitivos os artistas não eruditos, aqueles cuja arte surge a partir de temas populares geralmente inspirados no meio rural. Já quando o tema é urbano, costuma-se utilizar o termo *naïf* ('ingênuo', em francês), que se pronuncia *naïf* e ganha especial relevância entre artistas franceses e haitianos para designar os pintores que rejeitam as regras convencionais de pintura, ou não tiveram acesso a elas" (1999, p.161). Para outros, todos esses qualificativos, em linhas gerais, se referem ao mesmo conjunto de manifestações artísticas: "O nome escolhido – 'arte ingênuo' merece uma explicação. Esta não é a única denominação possível. O primeiro nome historicamente escolhido, foi o de 'naïf'. O que equivale, aproximadamente, ao nosso primitivo. Mas não é suficientemente claro, pois os flamengos e italianos, anteriores a 1400, eram primitivos. E a arte africana também foi chamada de primitiva. As denominações

sentido que essa se caracteriza como um conjunto de manifestações estéticas não eruditas, de aprendizagem autodidata e de inspiração espontânea (Aquino, 1978, p. 11).

Delimitada em traços tênues na amálgama das variadas expressões que também compartilham destes aspectos: *não erudição, autodidatismo e espontaneidade*, a arte *primitiva* apresenta traços próximos, por exemplo, à arte popular e folclórica. Contudo, se, na arte popular e na arte folclórica, a produção é coletiva, anônima e repetitiva, na arte *naïf* ela é individual, particular e criativa.

Bem verdade que tais definições e fronteiras não podem ser tomadas como fatos puramente objetivos, como largas linhas visivelmente traçadas entre as manifestações expressivas nas suas práticas *reais*. Elas devem ser apreendidas, antes de tudo, enquanto constructos e elaborações sociais, produtos coletivos, as quais a amnésia da gênese acaba por lhe conferir este ar de eternidade, objetividade e pré-existência ao social (Bourdieu, 1989).

Logo, como denota Norbert Elias, as próprias categorizações e escolas artísticas

são abstrações acadêmicas, que não fazem justiça ao caráter-processo dos dados observáveis a que se referem. Subjacente a elas está a ideia de que a metódica divisão em épocas, que normalmente encontramos nos livros de história, se adapta perfeitamente ao curso real do desenvolvimento social (Elias, 1995, p.15).

Assim, por se tratar de *abstrações*, a fixação de uma possível origem de um gênero artístico fica a cargo de variadas leituras que recuam ou avançam na linha do tempo de acordo com as suas

são inúmeras: autodidatas, instintivos, primitivos modernos ou neo-primitivos, ínsitos (como artistas inatos), ingênuos. Todas as nomenclaturas parecem boas, se os artistas têm qualidade" (Aquino, 1978, p.19). O presente estudo se alinha ao último posicionamento.

definições e interpretações. No caso da arte primitiva, autores vão situar seu nascimento na origem remota da arte.

Pode-se dizer que ela nasceu com o primeiro ser humano que se arriscou a deixar seus traços nas grutas e cavernas pré-históricas. Artistas natos que além de serem autodidatas, precisavam improvisar seu material a partir do que encontravam ao redor: terra, cinzas, folhas esmagadas, resinas [...] (Finkelstein, 2002, p. 5).

Sob esse enfoque, a arte *naïf*, ou *ingênuo*, sempre existiu, a Arte Moderna, que se contextualiza no século XIX apenas legitimou-a,

[...] incluindo-a em um dos capítulos de sua História. E, em outros, como o do Realismo Fantástico, o da Arte Bruta, ou o da Pop-Art, muitos artistas primitivos se entrosaram perfeitamente, seja na aparente coincidência de objetivos, seja como fonte de inspiração para artistas eruditos (Aquino, 1978, p. 11).

Neste sentido, ao se detalhar as características que definem este gênero artístico, percebe-se o fácil amoldamento dos trabalhos de Chico da Silva no âmbito desta categorização. Isso se deve ao caráter informal de sua obra, à liberdade técnica que lhe é própria e à sua não inscrição. Categoricamente, a arte de Francisco, assim como se coloca a arte *primitiva*, é uma arte livre de dívidas e não deve nada a ninguém (Chabloz, 1952).

Contudo, uma questão se institui nesta demarcação: como compreender a inserção da obra *primitiva* de Chico da Silva, no contexto dos anos de 1940, já que é, precisamente, nesse momento que a arte cearense se volta de forma reflexiva sobre si mesma, em um movimento cumulativo do domínio artístico que torna as obras cada vez mais autorreferenciadas e semanticamente sobrepostas?

A discussão de Bourdieu, sobre o caso francês, lança algumas luzes sobre essa problemática, no sentido de que, ao denotar o artista *naïf*, na figura de Henri Rousseau, como o *ponto cego*, de sua teoria de especialização e fechamento do campo artístico pela *cumulatividade*, o autor se coloca questão semelhante. Como um sujeito, desprovido de cultura e técnica, que produz despreocupadamente aos domingos, em seus livres dias de aposentadoria é evocado e colocado pelos pares e pela crítica especializada francesa entre artistas que ele mesmo desconhece e que suas intenções jamais ousaram invocar?

Somente pelo efeito de uma lógica imanente de um campo elevado a um alto grau de autonomia e habitado por uma dinâmica de ruptura constante com a tradição estética é que se torna possível conceber o registro destas manifestações artísticas na história à qual elas mesmas são indiferentes e estranhas, conclui ele.

Ampliando o alcance desta assertiva, compreende-se em que sentido se estabelece a própria inserção e a cooptação destas práticas classificadas como arte *primitiva*, *ingênuo*, *naïf* no seio do movimento de vanguarda, do início do século XX, na Europa, e como essa lógica se empresta em outros contextos, inclusive o cearense. A radicalização das fissuras com os padrões técnicos, formais e estilísticos acadêmicos, realizada de maneira mais contundente pela linguagem moderna, proporciona o registro destas expressões “independentes da história e do estilo” (Merin, 1978, p.13) no bojo desta dinâmica de subversão e superação, além de instituir uma série de afinidades entre elas.

Em seu livro, *Primitivism in Modern Art*, Robert Goldwater (1986) trata sob que aspecto se dá esta espécie de *conformação* entre o que os artistas do começo do século XX entendiam por

arte *primitiva* em determinado momento, artefatos produzidos por sociedades não ocidentais, em outro, manifestações expressivas de sociedades mais *simples*, tais quais as camponesas, e o movimento modernista europeu. Para ele, essas produções não somente inspiraram os trabalhos desses pintores ansiosos por fontes de inovações, (o que de fato aconteceu, vide a *Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, mostra emblemática da influência estética africana e ibérica), como se alinhavam aos seus interesses, já que resguardavam uma ideia de expressão artística pura e direta.

Sob essa ótica, muitos artistas, desde o final do século XIX, afastando-se da concepção do *moderno* calcado na industrialização e urbanização da sociedade capitalista voltam-se idealisticamente para esses fazeres artísticos não *civilizados* ou à margem da *civilização*, a fim de reaprenderem o que viria a ser esse modo de expressão livre e genuinamente *instintivo*, isento dos convencionalismos e virtuosismos acadêmicos.

O *ir embora* tornou-se um aspecto fundamental para o vanguardismo francês. Regiões distantes como da Bretanha, tipicamente agrícolas, transformaram-se em reduto para esses pintores, que, em busca de aluguéis mais baratos e de fonte de inspiração, enxergavam nessas comunidades possibilidades de tematizações outras que não a cultura citadina. O mito do camponês rural, intocado pelos artificialismos e materialismos do mundo moderno e guardião de costumes religiosos incomuns (bastante difundido entre a burguesia urbana) assumia nestas obras o signo da *primitividade*, explorado de forma naturalística no tema, o que soava contraditório, já que, apesar de as convenções técnicas não significarem automaticamente *primitividade*, "elas representavam uma ruptura com as formas de naturalismo." (Perry, 1998).

É, justamente nessa relação entre a linguagem pictórica e o *primitivismo* que o artista francês Paul Gauguin encontra seu caminho de vanguarda estética. O pintor oitocentista, que se estabeleceu durante certo tempo na remota ilha do Taiti e nas ilhas Marquesas na Polinésia, visou apreender e manifestar em seus trabalhos a feição do *primitivo*, principalmente, pela técnica. Perseguindo “equivalentes pictóricos do *primitivo*” (Perry, 1998, p. 19), o artista encontrou nas sintetizações formais, na ausência de escala naturalística e nas deformações imagéticas a expressão desses modos artísticos mais *sinceros* e *simples* que ao romperem com qualquer sugestão de espaço e profundidade, característica ilusionista da arte ocidental, imbricavam-se intrinsecamente ao projeto estético *moderno*.

Nesse sentido, tais aspectos formais associados à cultura artística designada como *primitiva* amoldavam-se plenamente ao processo de depuração pictórica vivenciado pela linguagem plástica na arte moderna. O primado da forma sobre o conteúdo, ao dispensar a extrema semelhança da obra com os elementos do mundo (a mostra de habilidade ao retratar a *realidade* ficava, portanto, interligada à falta de conteúdo emocional, ou à insinceridade), alocava ao puro jogo de cores, formas e linhas as reais finalidades da pintura, permitindo a entronização de trabalhos, tais quais os *primitivos* que, sob o julgamento da academia, seriam classificados como mal representativos ou não figurativos.

Além das conformações no plano estilístico, a concepção dessa apreensão imediata da *realidade* presente nas manifestações artísticas *primitivas* constituía afinidades com o discurso *moderno* também na ordem da reelaboração identitária do artista. O criar sem sujeições, com *honestidade*, buscando resoluções *instintivas* e *espontâneas* próprias, reitera a ideia das potencialidades criativas, inatas do ser artista, que, galgando as interposições da

técnica e dos procedimentos, não responde a nenhum artifice, só o seu coração. Sob este ponto de vista, o autodidatismo não se apresenta somente como uma via possível de fazer arte, mas de todas a mais privilegiada.

É justamente sob este prisma que os chamados *pintores de domingo*, isto é, os pintores amadores que realizavam seus quadros nas horas de folga, ou em seus dias de aposentadoria (daí a idade avançada de muitos) são revalidados pelos artistas de vanguarda, na França. Por se tratarem, em sua maioria, de pessoas que tinham certo *baixo* nível intelectual e formativo (culturalmente e tecnicamente), esses pintores, ao tentarem retratar, de forma autodidata, a natureza e o cotidiano urbano que os rodeava, ofereciam no entender da arte *intelectualizada* uma visão pura, cândida e infantil da realidade e, neste sentido, eram admirados por esses qualitativos *primitivos*.

Henri Rousseau, pintor que realiza seus trabalhos sob essas condições é aclamado pelas mais importantes figuras do mundo artístico plástico de sua época. Kandinski, por exemplo, se refere ao *douanier* nos seguintes termos: “Henri Rosseau abriu a via para as novas possibilidades da simplicidade. Para nós, esse aspecto do seu talento tão diverso é altamente o mais importante” (*apud* Finkelshtein, 2002, p. 6). Pablo Picasso, apresentado ao artista *naïf* por Paul Signac, (pintor pontilhista que expôs juntamente com Rousseau no *Salão dos Independentes* e que de todos os participantes fora o único a apoiá-lo), também se vê fascinado pelas telas de caráter simples e sincero do alfandegário. O gênio espanhol que se aproximara dos artefatos *primitivos* de origem não ocidental por suas propriedades formais e conteudísticas diretas e espontâneas afina-se simultaneamente aos trabalhos de Henri Rousseau por encontrar similar propositiva em sua obra, ainda que se guardem as devidas particularidades de meios, linguagens e materiais entre elas.

Portanto, o verdadeiro culto que se funda na imagem de Henri Rousseau, culto esse que extrapola o próprio âmbito das artes plásticas, pois também os poetas como Guillaume Apollinaire demonstravam seu grande apreço pelo *douanier*, anuncia a acomodação ideal que se dá entre os anseios e objetivos anunciados pela arte moderna e essas práticas artísticas que se delineavam fora da órbita das escolas e estilos consagrados historicamente.

Tal tendência se faz sentir em outros países, para além dos limites do continente europeu. Com a exposição de Henri Rousseau promovida pelo pintor norte-americano Max Weber (1881-1961), em Nova Iorque, no ano de 1908, um novo olhar para as práticas informais dos *limners*, retratistas amadores dos séculos XVII a XIX, foi lançado. Ora, o campo artístico de Nova Iorque que já mostrara um estado de ruptura com a tradição trinta anos atrás com a aceitação dos impressionistas rejeitados pela França demonstra novamente seu espírito heterodoxo na valorização dessas manifestações artísticas *sorradeiras*, que em um sentido diretamente oposto ao acadêmico, renegam qualquer característica ilusionista de fidelidade ao real, ao visual e à aparência (Lipman, 1942). Joseph Pickett (1848-1918), John Kane (1860-1934), Patrick Sullivan (1894-?), Anna Mary Robertson e Grandma Moses (1860-1961) são alguns dos nomes revelados nesse contexto de reavaliações estéticas que constituem o quadro peculiar da pintura primitiva americana.

No Brasil, é também na configuração da arte moderna que se estabelece um campo artístico autônomo, com suas instituições específicas mais ou menos especializadas (museus, salões, galerias, bienais), com seu corpo de agente constituído (jornalistas, críticos, professores, editores) e com sua história particular delineada (Anita, Segall e a Semana de 1922), que essas expressões classificadas como *primitivas* entram para cena artística oficial.

As condições que se forjam, sobretudo, na década de 1940, não são só propícias, mas necessárias para o aparecimento dessas manifestações, no sentido que: a) o amadurecimento do campo artístico, assistido em termos estruturais e idealístico neste período, ao proporcionar um maior fechamento da esfera artística plástica, condicionando-a a uma lógica própria (que institui o primado da forma sobre o conteúdo; do modo de representação sobre o objeto representado), permite, e até pleiteia, essa desvinculação com a *realidade*, essa despreocupação com a retratação fidedigna, proposta esta que arte *primitiva* traz; b) a tônica particular que o modernismo brasileiro assume na busca da sua identidade própria, da sua *brasilidade*, conduz os círculos intelectuais e artísticos a *descobrir* as formas de produção artísticas populares que supostamente resguardariam essa autenticidade, essa singularidade nacional. Desta maneira, "Associado à *descoberta* da arte popular por intelectuais ligados ao aparelho de Estado e à imprensa, veio a aceitação da pintura *primitiva*, pela via da *descoberta* e promoção dos primeiros artistas *ingênuos* brasileiros" (Durand, 1989, p.112).

Portanto, no caso especificamente brasileiro, o florescimento da arte primitiva, evidenciado no surto de *descobertas* desses *pintores de domingo* que aconteceram em todo país, responde, primeiramente, ao fato dessas práticas artísticas se alinharem perfeitamente aos ideais de liberação estética reivindicados pelo modernismo no Brasil: contestação às regras acadêmicas, busca de uma originalidade no modo de formar, experimentações de meios, linguagens e estilos não fixos etc. e ao fato delas representarem esse Brasil *autêntico, genuíno*, não só pela recorrência de temáticas populares, mas pela forma simples e direta de pintar, intocado pelos artificialismos técnicos e formativos do estrangeiro. Nestes termos, a arte *primitiva* mostra-se como uma fonte pura





e imaculada de expressão de onde a Arte Oficial deveria beber em seus dias de enfado e esgotamento.

Vê-se que é no bojo da revolução trazida pela arte moderna que a arte *naïf* vem se afirmando em todos os países. Tanto no Brasil, quanto em outros lugares do mundo, ela encontra seu espaço de inserção e de possibilidade nas atividades e dinâmicas promovidas pelo movimento moderno. Na França, o *Salão dos Independentes* (evento de artistas rejeitados pelo *Salão Oficial* dada as suas propositivas formais revolucionárias), abriga o *douanier* Henri Rousseau. Nos Estados Unidos, as mostras e os salões de vanguarda novaiorquinos trazem à tona a tradicional e marginalizada arte dos *limners*. Já no Brasil, bienais e exposições de tendência moderna acolhem pintores autodidatas, sem qualquer instrução além da primária, como Cardoso, Heitor dos Prazeres e José Antônio da Silva entre outros.

Não contrariando esta lógica, o Ceará também promoverá a aceitação da obra *naïf* de Chico da Silva pelas vias da arte moderna. O Movimento Renovador intelectual e estético assistido, de forma mais contundente, na década de 1940, permite a inscrição destes trabalhos no cerne da sua dinâmica, pela afinidade de propostas que se instauram entre estes dois canais de expressão.

Os artistas cearenses que, por muito tempo, se encontravam sob o jugo do neoclássico, ao tentarem romper de todas as formas com os princípios deste estilo (a ideia, para muitos, era radicalizar, sacudir a cidades a partir de uma nova experiência estética, feita até mesmo na exposição dos quadros de cabeça para baixo), abrem, desta maneira, um espaço de possibilidades para produções que, assim como as de Chico da Silva, não se caracterizavam pela fidelidade ao *real*, não se prendiam à transposição fidedigna dos elementos da natureza, não se entronizaram enquanto objetos artísticos pela sua aplicabilidade técnica e pelo seu respeito às

convenções, mas que apresentavam um estilo pessoal (anunciado no seu modo peculiar de formar), que buscavam expressar um sentido bem particular e que se faziam na perseguição da liberdade e da unicidade de resolução, sem interferências de receitas ou padrões importados (isso de forma consciente ou não).

Na nova configuração artística cearense, a propriedade da originalidade é enaltecida em detrimento ao domínio técnico. Se, no início dos anos 1920, pintar significava reproduzir de forma fidedigna à natureza, a partir do modernismo a forma sobrepõe-se ao conteúdo, forma essa que é uma maneira de expressão característica e diferenciadora de um artista.

Estabelece-se, nesse contexto, a clara distinção entre a *execução* e a *criação*, não repetir o que os outros fizeram, mas criar, expressar seu universo interior de forma única e própria, conferindo *aura* à obra (aquela que não é substituível). É a autoridade do artista frente às propriedades das tintas, é a liberdade criativa do *gênio original* que se contrapõem aos constrangimentos da regra.

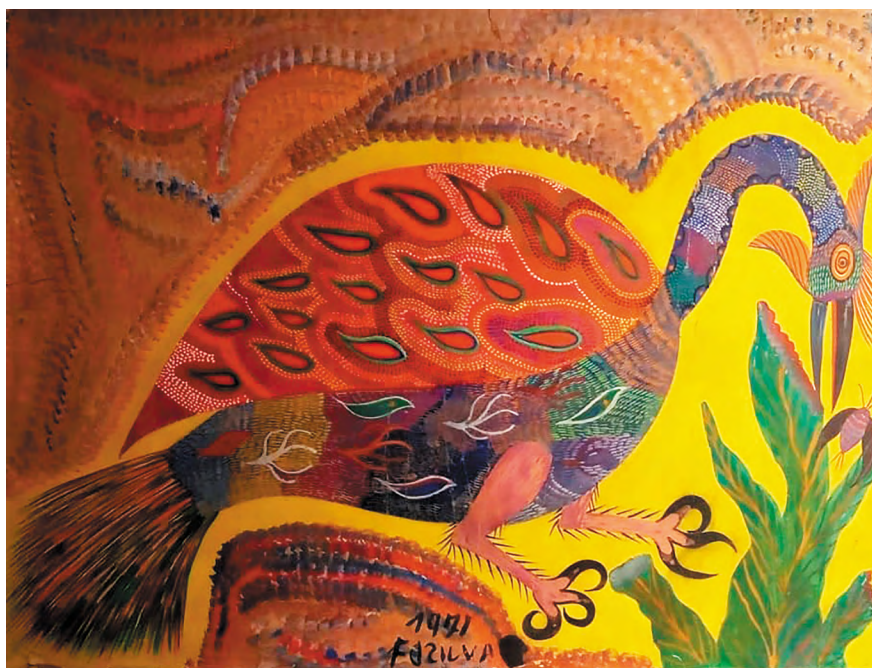
Nesse sentido, a arte primitiva de Chico da Silva parece responder perfeitamente a estes conceitos de originalidade e de unicidade que se impõem neste novo regime artístico do moderno, por se tratar de uma manifestação que não permite nenhuma vinculação imediata a alguma escola, tradição ou artista consagrado do mundo da arte, tornando-se assim singular e única.

Além disso, a expressão vista como *espontânea, livre e ingênua* de Chico da Silva responde a um dos principais propósitos lançados pela arte moderna, que, no Ceará, são difundidos e defendidos pela geração de pintores da década de 1940, a sensibilidade acima dos cálculos das proporções e perspectivas manejados pela arte acadêmica.

Paradoxalmente, infere-se que é exatamente no momento de autonomização do campo artístico cearense, momento este em que a arte se volta para si mesma, tornando, nesta dinâmica interna, as obras cada vez mais esotéricas, autorreferenciadas, fechadas na sua própria história (que é a história de produção do campo), que os trabalhos de Chico da Silva, desfilados a qualquer tradição estética e independente em termos de conhecimento técnico e teórico da arte convencional, encontram suas possibilidades objetivas de manifestação.

O estado constante de ruptura com a tradição estética instaurado nesta fase artística delinea, portanto, um lugar de coerência e sentido para essas produções, evidenciando, assim, “o poder de transmutação do campo” (Bourdieu, 1983, p. 93), que, por puro efeito de uma lógica que lhe é imanente proporciona o ajustamento e acomodação de tais contradições.

Considerações Finais





Descoberto pintando animais estranhos a carvão e giz nos muros das casas dos pescadores na Praia Formosa, em 1943, pelo crítico suíço Jean-Pierre Chabloz, Chico da Silva tem sua vida, a partir desse encontro, radicalmente transformada. De tamanqueiro, verdureiro e consertador de guarda-chuva, ele passa a ser pintor abraçando de vez por intermédio do estrangeiro, o mundo das tintas e pincéis.

Transpondo para as telas aquela linguagem que construíra no seu suporte ancestral, os muros, o artista não só redimensiona, nesse primeiro momento, sua expressão *espontânea*, como a condiciona aos novos meios que lhe eram colocados a mão: folhas de bistol, tintas, pincéis, penas, nanquim e as direciona no sentido apontado, direta ou indiretamente, por Chabloz.

O suíço que, por trazer uma bagagem extensa de vivência artística, tanto do âmbito acadêmico, como dos círculos informais das vanguardas estéticas europeias, conseguiu enxergar naqueles desenhos *disformes* e *fora de proporção* originalidade e poder poético, ao interditar e animar determinadas medidas no trabalho artístico do *pintor praiano* acabava por emprestar, assim, sua visão imbuída de representações e expectativas.

Ele, que já denotara em suas reflexões sobre o estado da arte brasileira a ausência de uma fase primitiva no curso do seu ciclo *natural*, ao categorizar Silva como um primitivo, *cuidava* para que esta fase *primaveril* do pintor não fosse maculada pelos artificialismos acadêmicos, depositando nele todas as suas esperanças da reinvenção da pintura não só a do Ceará como a do Brasil.

Motivado por essas concepções, Chablosz leva as obras de Chico da Silva aos circuitos locais, nacionais e internacionais de artes plásticas, intermediando definitivamente sua entrada no mercado de bens simbólicos.

Não obstante, no âmbito local, Francisco encontra inicialmente resistência por parte dos pares e do público. Isso porque o Estado, apesar de apresentar uma abertura às linguagens modernas, ainda se encontrava fortemente marcado pelo estilo neoclássico, amplamente difundido nas terras alencarinhas desde o século XIX. O aprofundamento processual da *autonomização* do campo artístico que delinea o *espaço de possibilidade* para a manifestação desses trabalhos não naturalísticos e não figurativos (entendendo por figuração a resultante de um conjunto de técnicas e procedimentos gráficos por meio dos quais se busca a ilusão de um corpo tridimensional no quadro) demarcará, por sua vez, a inscrição de Chico da Silva e suas composições na história da arte.

Com as reavaliações e experimentações estéticas operadas pelo movimento artístico cearense (articulado em torno das instituições artísticas CCBA e SCAP) dos anos de 1940, novos conceitos e valores sobre a arte são desenhados. Se, nas décadas de 1920 e 1930, a produção pictórica cuidava de representar a realidade de maneira mais aproximada e fidedigna possível, na década que se segue o princípio que se coloca é o da originalidade, da “criação” em detrimento da *execução*: O artista não somente representa a natureza, mas agrega ao movimento compositivo elementos da sua personalidade, do seu gesto, transformando a fatura final em uma obra de sua criação e fantasia (Montenegro *apud* Estrigas, 1983).

Neste sentido, se institui nessa reconfiguração o primado da forma sobre o conteúdo, do modo de representação sobre o

elemento representado. A questão do tema, que para a arte acadêmica não só era relevante, como essencial, dentro do discurso moderno é completamente abandonada, resguardando, dessa maneira, ao puro jogo de cores, linhas e contornos às propriedades típicas da pintura (diferenciando-a das outras manifestações imagéticas como a fotografia, o cinema) e de seus produtores.

A arte também faz uma volta reflexiva sobre si mesma, referenciando-se na sua própria história, que é a mesma história de produção do campo artístico. Cada nova obra, inclusive as de características vanguardistas, se sobrepõe as do passado, essas que são conservadas e celebradas por um corpo de agentes tais quais historiadores da arte, analistas, exegetas, inscrevendo-se em uma linha de continuidade e *cumulatividade*.

É o campo artístico que se autonomiza, estabelecendo sua lógica e linguagem particular, fechando-se nesta dinâmica cada vez mais em si mesmo. E é justamente frente a este estágio de independência da esfera artística cearense que as obras de Chico da Silva encontram sentido. Inscrevendo-se, ou sendo inscritas, na esteira das transformações estéticas, suas composições alinham-se ao quadro renovador de artistas como Antônio Bandeira e Aldemir Martins que, por suas investidas em novos caminhos estilísticos de expressão, destituíam-se das amarras impostas pelos frios e calculistas padrões técnico-acadêmicos, sendo, por isso, levadas às principais galerias de arte moderna do país e do mundo.

Contudo, uma questão paradoxal se coloca nessa inserção. Se, em um campo artístico autonomizado, não há lugar para aqueles que renegam a história desse campo, como conceber, nessa conjuntura, a manifestação artística de Chico da Silva? Sim, pois basta lançar o olhar nas obras desse artista para perceber em suas

características a completa indiferença e estranheza dos seus trabalhos em relação a esse legado: a forma de disposição das cores cruas, a indefinição de planos e perspectivas, o inusitado uso do pontilhismo e o particular repertório temático.

É a lógica particular desse campo artístico autonomizado e, por isso, em permanente estado de ruptura com a tradição estética que viabiliza a entrada destas manifestações, como a de Chico da Silva, que não devem nada à pintura. Sob esta afirmativa, compreende-se, neste sentido, o porquê do contexto favorável da arte moderna (sem dúvida é na configuração da arte moderna que o campo artístico se autonomiza) na inserção destas expressões assistida nos mais diferentes meios (Europa, Estados Unidos, Brasil e Ceará) e de como nesta dinâmica de inclusão se tecem afinidades estilísticas, formais e conceituais entre estas duas vias expressivas: a *moderna* e a *primitiva*.

Galeria Chico da Silva





Guache sobre cartão, 1968
56,5x77 cm



Guache sobre cartão, 1967
56,5x73,5 cm



Guache sobre cartão, 1968
38x52 cm



Têmpera sobre cartão, 1968
54,5x75 cm



Guache sobre cartão, 1964
55x77 cm



Guache sobre cartão, 1969
77x113 cm



Guache sobre cartão, 1966
38,5x56,5 cm



Óleo sobre tela, 1973
50x70cm



Acrílica sobre tela, 1984
70x90 cm



Guache sobre cartão, 1979
54x64 cm



Acrílico sobre tela, 1978
38x55,5 cm



Acrílico sobre tela, década de 1970
43,5x64 cm



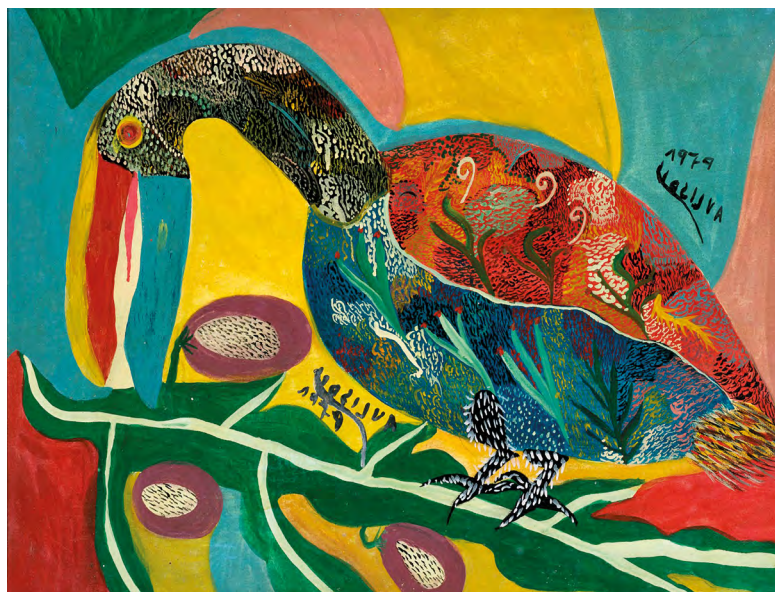
Guache sobre cartão, 1964
55x76cm



Guache sobre cartão, 1964
55x76 cm



Acrílica sobre tela, 1978
55x75 cm



Acrílica sobre tela, 1979
40x60 cm



Guache sobre cartão, 1979
50x70 cm



Guache sobre cartão, década de 1960
50x70cm



Guache sobre cartão, 1969
55x75 cm



Têmpera sobre cartão, 1979
40x61 cm



Têmpera sobre cartão, 1968
55x75 cm



Têmpera sobre cartão, 1972
55,5x76 cm



Guache sobre cartão, 1964
55x84 cm



Guache sobre cartão, 1969
50x70 cm



Guache sobre cartão, 1969
77x112 cm



Acrílica sobre cartão, 1969
54x74 cm



Acrílica sobre cartão, 1970
52x72 cm



Acrílica sobre cartão, 1970
52x72 cm



Têmpera sobre cartão, 1970
52x72 cm



Acrílica sobre tela, década de 1960
48x69 cm



Guache sobre cartão, 1964
50x100 cm



Guache sobre cartão, década de 1950
55x75 cm



Guache sobre cartão, 1966
75x114 cm



Guache sobre cartão colado em madeira, 1969
56x76 cm



Guache sobre cartão colado em madeira, 1967
56x76 cm



Guache sobre cartão, década de 1960
50x70 cm



Guache sobre cartão, 1977
90x120 cm



Têmpera sobre cartão, década de 1950
47x68 cm



Têmpera sobre cartão, 1970
60x70 cm



Acrílica sobre tela, 1972
58x71 cm



Têmpera sobre cartão, 1979
50x70 cm



Têmpera sobre cartão, 1984
24x30 cm



Têmpera sobre cartão, 1974
25x30 cm



Têmpera sobre cartão, 1974
25x30 cm



Guache sobre cartão, 1984
24,5x30 cm



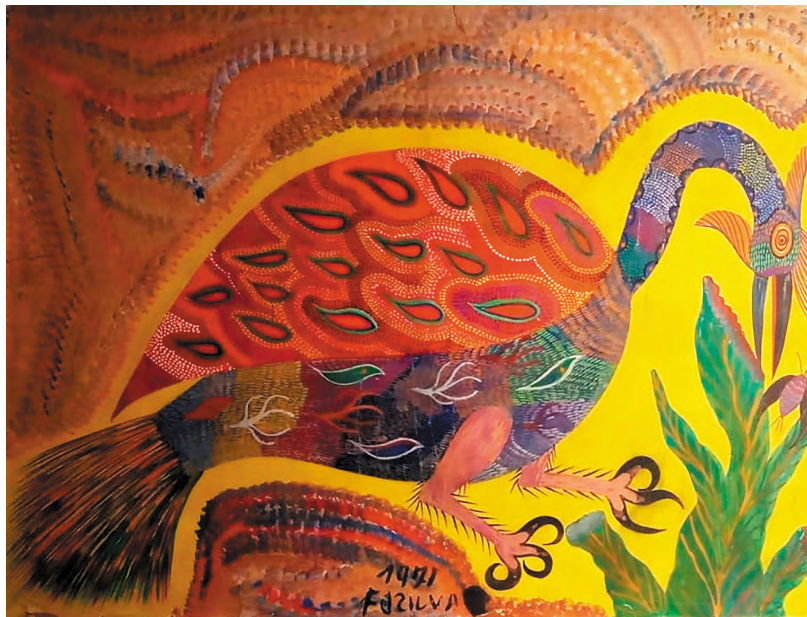
Guache sobre cartão, 1984
30x24,5 cm



Guache sobre tela, 1971
50x70 cm



Guache sobre cartão colado em madeira, 1969
73,5x55,5 cm



Guache sobre cartão, 1971
56,5x75,5 cm



Acrílica e têmpera sobre tela, 1970
70x50 cm



Guache sobre cartão colado em madeira, 1968
55x76,5 cm



Guache sobre cartão colado em madeira, 1984
29,5x24 cm



Guache sobre tela, 1982
70x50 cm



Guache sobre tela, 1972
70x57 cm



Acrílica sobre tela, 1982
54x48 cm



Guache sobre cartão, década de 1950
50x70 cm



Guache sobre cartão, 1966
75x114 cm



Guache sobre cartão, 1967
75x56 cm



Guache sobre cartão, 1974
121x170 cm



Guache sobre cartão, década de 1950
71,5x94,5 cm



Guache sobre cartão, década de 1950
73x89 cm



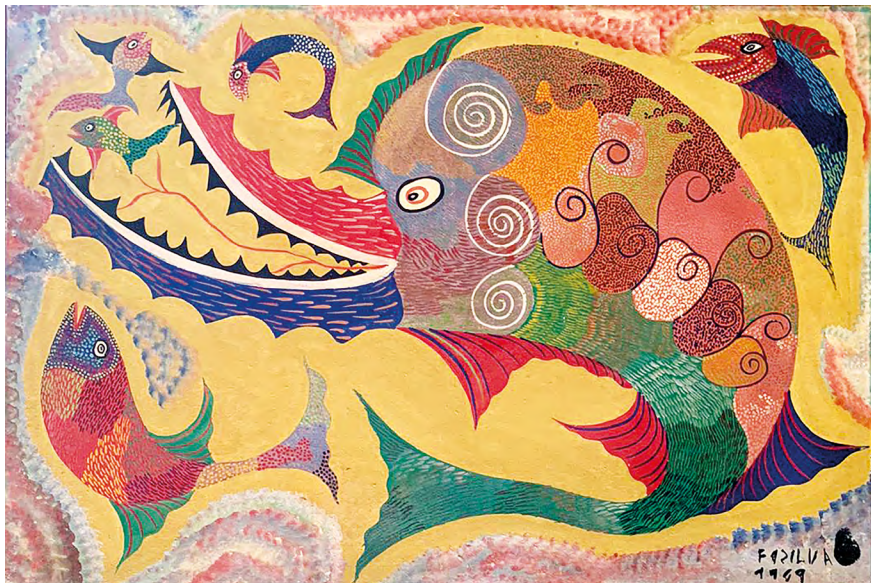
Guache sobre cartão, década de 1950
38x55 cm



Guache sobre cartão, década de 1960
65x79 cm



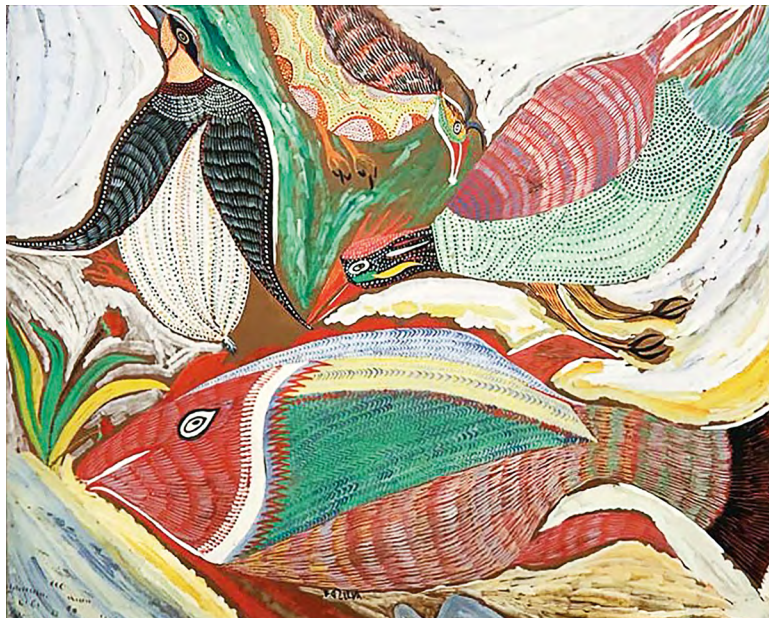
Guache sobre cartão, 1968
75x110 cm



Guache sobre tela, 1969
50x75 cm



Guache sobre tela, 1974
122x90 cm



Guache sobre cartão, década de 1960
55x68 cm



Guache sobre cartão, 1968
70x50 cm



Guache sobre cartão colado em madeira, sem data
55,5x76,7 cm



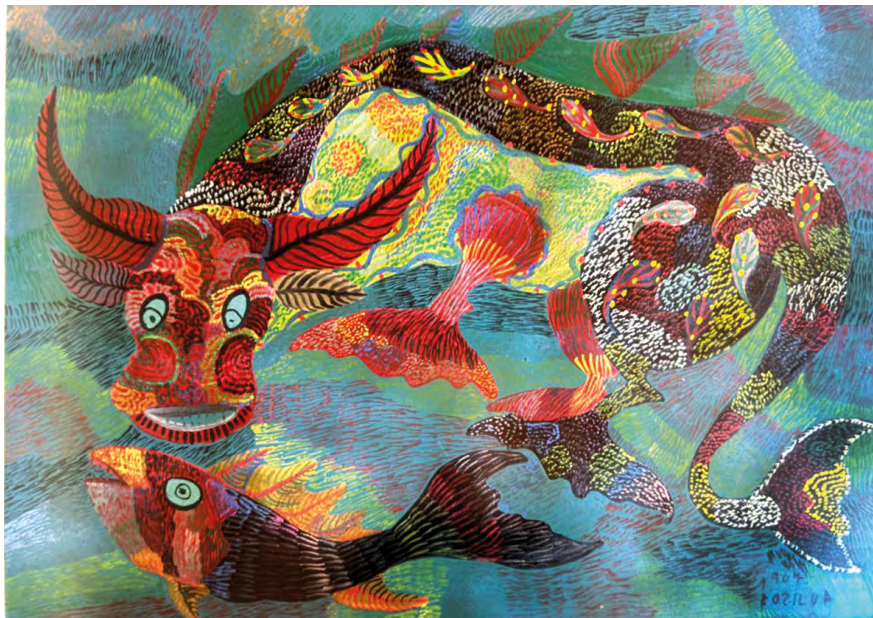
Guache sobre cartão colado em madeira, 1969
91x112 cm



Guache sobre cartão, 1969
54x74 cm



Acrílica sobre tela, 1974
54x74 cm



Guache sobre cartão colado em madeira, 1967
48x68 cm



Guache sobre cartão colado em madeira, 1969
50x70 cm



Guache sobre cartão, 1969
52x72 cm



Guache sobre cartão, 1960
57x76 cm



Guache sobre cartão colado em madeira, 1967
56,3x76,5 cm



Guache sobre cartão colado em madeira, 1966
48x68 cm



Acrílica sobre cartão, 1981
54x74 cm



Têmpera sobre cartão, 1972
29,5x54,5 cm



Guache sobre cartão, década de 1960
78x112 cm



Guache sobre cartão, 1968
76x111 cm



Acrílico sobre tela, 1970
70x50 cm



Textos dos Especialistas





É PRECISO VER E PENSAR A ARTE DE CHICO PARA VER O CEARÁ

*Roberto Galvão*¹⁹

Como ponto inicial é importante perceber que a incompreensão das funções e necessidades das artes na vida dos cidadãos, aliadas a tradição do senso comum que vê a arte apenas como um processo de refinamento não essencial, levam as instituições governamentais, público e mesmo as nossas famílias e amigos mais próximos dos artistas a apresentarem uma postura descomprometida com o ensino, pesquisa, difusão e consumo das artes. Esse descompromisso, de certo modo, é o que possibilita a subalternização da cultura local.

Acreditamos também que a convivência e a apreciação de objetos artísticos e sua contextualização histórica, capacitam-nos para perceber a realidade cotidiana, os objetos e formas que estão em nossa volta; fazendo com que tenhamos uma compreensão mais significativa das questões sociais e assenhoremo-nos do mundo, criando condições para uma melhor qualidade de vida.

Então, a Arte como a entendemos, é aquilo que nos ajuda a compreender o mundo, ser do mundo, fazer o mundo. Arte seria ou é aquilo que nos ajuda a viver a nossa existência plenamente. Nesse sentido, temos de perceber a importância efetiva de conviver com as artes de nossa comunidade e atentarmos para uma possível disfunção que pode ser provocada por uma excessiva valorização das artes alheias. Entretanto, não podemos descuidar

¹⁹ Artista e estudioso de Chico da Silva.

de observar e conhecer de modo crítico as artes de outros povos, de épocas e culturas distintas. Esse conhecimento pode nos fazer compreender a relatividade dos valores que estão enraizados nos seus e nossos modos de pensar e agir, criando um campo de sentido e valorização do que nos é próprio e, desse modo, elevando a nossa autoestima, o nosso nível de cognição, liberando e ampliando as nossas potencialidades criativas.

Respondendo os desafios que a realidade nos impõe, é através do ato criador que estruturamos e organizamos o nosso mundo. Todavia, para desenvolvermos atividades criativas é necessário: disposição de enfrentar o desconhecido; audácia de se abrir para o novo; ousadia de pensar o inimaginável.

Mas, como devemos abordar as artes na tentativa de melhor entendê-las? É buscando perceber como se deu a sua execução; é tentando contextualizá-la historicamente, buscando perceber os parâmetros ou vetores que as condicionaram e, de algum modo, interferiram ou conduziram o seu resultado final e, enquanto produto, tentando compreender as suas implicações sociais, políticas, econômicas e geográficas. E, também, tentando estabelecer um possível diálogo com a própria obra em sua especificidade. Isso requer uma postura, onde o espectador, longe de abandonar-se passivamente diante do trabalho artístico, tenha uma atitude de buscar uma ou várias interpretações do seu significado; perscrutando-a por todos os lados, observando-a de mil maneiras, interrogando-a longamente, dialogando, tentando compreender seus segredos. É buscando fazer com que a obra comunique ou traga a poética do criador até você e toque a sua vida.

Depois do estabelecimento destes pressupostos para nós básicos, antes de qualquer aproximação do universo artístico do

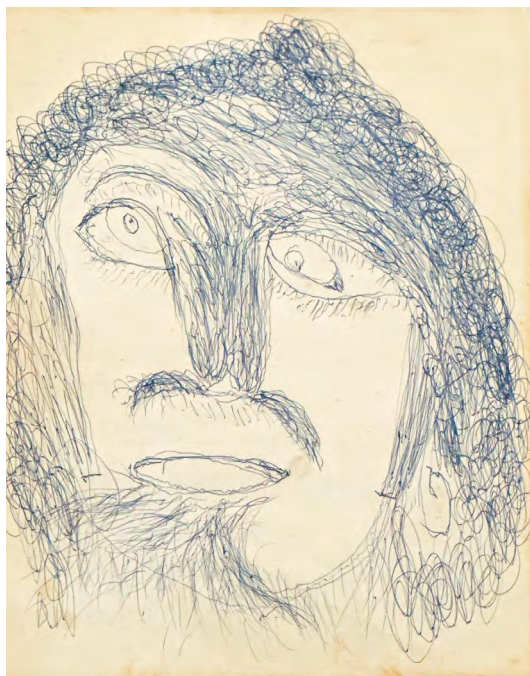
Ceará é preciso estudar as nossas artes mais genuínas que foram desenvolvidas e, de certo modo, lançadas nas sobras. E aqui nada é mais genuíno que as artes que foram produzidas por Chico da Silva e/ou da Escola do Pirambu (Babá, Garcia, Claudionor, Ivan de Assis e outros). E também estudar outros importantes artistas que viveram, atuaram e atuam em nossa terra: Nino, Perpétua, Graciano, Cícera, Nilo, Cardoso Jr., Wilson Neto, Hélio Rola, entre muitos, e tentar perceber, observar o panorama artístico que os envolveu ou possibilitou o desenvolvimento dessa produção artística profundamente original. E como surgiu e se desenvolveu esse fenômeno. É preciso estudar, mas uma coisa é certa – Não foi através de um transplante da cultura europeia.

20x17cm.
Caneta esferográfica sobre papel.

No verso consta etiqueta da exposição *Chico da Silva em 3 Dimensões*, realizada no Centro Cultural do Banco do Nordeste, em Fortaleza (CE), no ano de 2005.

Importante autorretrato que o artista fez durante o período de internação no Hospital Psiquiátrico Mira Y Lopes.

Acervo: Homero Cals Silva.



UMA CONTRIBUIÇÃO FUNDAMENTAL PARA UMA NOVA SOCIOLOGIA DA ARTE

Sabrina Marques Parracho Sant'Anna²⁰

Chico da Silva: a emergência de um talento artístico vem finalmente a público em impressão cuidadosa lançada pela Editora EdUECE. A obra de Gerciane Oliveira, no entanto, há anos é referência sobre o assunto e contribuiu largamente para o reconhecimento do artista e, sobretudo, do Ateliê do Pirambu nos círculos acadêmicos da Sociologia da Arte.

Quando recebi o convite para escrever esse breve testemunho sobre a pesquisa de Gerciane Oliveira sobre Chico da Silva, fui tomada pelas intensas memórias do momento mesmo em que travei conhecimento com a autora e sua pesquisa. Tenho, ainda, muito vívidas as lembranças dos primeiros contatos com sua obra há mais de uma década. Conheci Gerciane, através de seu trabalho que foi apresentado por Kadma Marques, no Congresso Brasileiro de Sociologia, em Curitiba, em 2011. Então recém-chegada à coordenação do Grupo de Sociologia da Arte, pelas mãos de Ligia Dabul, me lembro ainda, como se fosse hoje, do trabalho primoroso que me causou imenso impacto. Lembro-me com exatidão proustiana do fascínio causado pela descrição cuidadosa dos meandros da recepção de Chico da Silva por Chabloz, da difusão nacional e internacional de sua obra e das tensões que se originaram da entrada de um artista dito primitivo ou *naïf*, no mundo da “alta cultura brasileira” em meados do século XX.

20 Socióloga da Arte e Professora de Ciências Sociais na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

O *paper* apresentado pelas autoras chamava especialmente a atenção, não apenas pelo trabalho minucioso de pesquisa e análise fina dos conflitos e relações sociais que permeavam o mundo da arte desvendado pela investigação ou pela abordagem precisa de um tema caro a pesquisas já consagradas. O trabalho de Gerciane se destacava também e, sobretudo, porque deslocava o tema da produção dita *naïf* para o centro do debate, enfatizando os tensionamentos entre lógicas de fazer artístico distintas: a lógica da arte chamada popular e o campo da arte propriamente dito, tradicionalmente definido pela “economia do não econômico”, como chamou a atenção Bourdieu. Se Howard Becker e Vera Zolberg já haviam se debruçado sobre o lugar que tais artistas ocupavam na produção das fronteiras da arte contemporânea, Gerciane colocava a obra de Chico da Silva no centro do debate e acenava para as mudanças profundas que o campo da Sociologia da Arte viveria no Brasil na última década.

Conforme chamei a atenção em outras ocasiões, alguns fatores permitiram uma profunda alteração no conjunto de pesquisas elaboradas pela Sociologia da Arte e que ajudam a explicar a relevância dos estudos da área dentro dos campos de produção do conhecimento sociológico. Em anos recentes, a difusão do acesso à universidade, a valorização do conceito de economia criativa, o crescimento de uma cultura visual a partir dos novos meios de comunicação digitais são alguns dos fatores que têm contribuído para a relevância de novos objetos de pesquisa dentro da área e que têm trazido temas antes marginalizados para o primeiro plano. Ainda que esse seja um movimento de longa duração com avanços e recuos, é possível perceber uma ampla alteração nos interesses de pesquisa que passam a se debruçar sobre renovados temas de investigação.

Em 2011, no entanto, ainda não era possível perceber as pesquisas individuais como parte de um movimento mais amplo, e o pioneirismo da pesquisa de Gerciane saltava aos olhos, garantindo também que novos desdobramentos pudessem vir à tona. A publicação desse trabalho é, portanto, o justo reconhecimento de uma obra que marcou jovens gerações em sua área e que pode continuar contribuindo para repensar as fronteiras do campo artístico no país. Desejo, assim, uma boa leitura e torço para que esse primoroso trabalho possa tocar as jovens gerações de pesquisadores.

CHICO DA SILVA: DESVENDANDO O ARTISTA E SUA ÉPOCA COM GERCIANE MARIA

*Solon Ribeiro*²¹

Através das lentes da socióloga Gerciane Maria, somos convidados a compartilharmos a incursão no intrigante universo do pintor Chico da Silva.

Num encontro entre a análise biográfica e suas conexões com o contexto social a autora habilmente nos transporta para a paisagem social que moldou a persona artística de Chico da Silva e, com minúcia, explora diversos temas em busca de esclarecer a essência desse fenômeno singular.

Um desses temas é o cenário artístico cearense dos anos 1940, um período que se destaca como uma das fases mais fervilhantes da arte no Ceará.

Gerciane com sua análise perspicaz e reveladora, não apenas nos presenteia com uma compreensão mais rica de Chico da Silva, mas também nos convida a contemplar as intrincadas teias da modernidade artística que moldaram o panorama cultural do Ceará.

Agora, neste momento de reavaliação histórica, o livro *Chico da Silva: a emergência de um talento artístico* lança uma luz penetrante sobre como Chico da Silva, com sua expressão única, brilhou como um farol de inventividade.

²¹ Artista multivisual e curador.

Referências

AQUINO, Flavio. **Aspectos da pintura primitiva brasileira**. Rio de Janeiro: Spala, 1978.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas, SP: Papyrus, 1996b.

CANCLINI, Néstor Garcia. **A socialização da arte: teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Cultrix, 1984.

CHABLOZ, J. P. Chabloz descreve: ascensão e queda de Chico da Silva. **O Povo**, Fortaleza, 30 jun. 1969. Ano XLII, N. 12811, p. 5.

CHABLOZ, J. P. Un indien bresilien re-invente la peinture. **Cahiers d'Art**, Paris - VI . XXII^a année. Dez.1952.

CHABLOZ, J. P. **Revelação do Ceará**. Fortaleza: Editora: Secult, 1993.

D'AMBROSIO, Oscar. **Os pincéis de Deus: vida e obra do pintor *naif* Waldomiro de Deus**. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 1999.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985**. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

ELIAS, Norbert. **A peregrinação de Watteau à ilha do amor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ELIAS, Norbert. **Mozart: a sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ESTRIGAS. **A fase renovadora na arte cearense**. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.

- ESTRIGAS. **A saga do pintor Francisco Domingos da Silva**. Prefácio Francisco Auto Filho. Fortaleza: Tukano, 1988. p. 96.
- ESTRIGAS. **Arte Ceará: Mário Baratta: o líder da renovação**. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2004.
- ESTRIGAS. **Bandeira: a permanência do pintor**. Fortaleza: Imprensa Universitária – UFC, 2001.
- ESTRIGAS. **O Salão de Abril: história e personagens**. Fortaleza: [s.n], 1994.
- FINKELSTEIN, Lucien. **Arte Naïf: na origem das origens**. Rio de Janeiro: Edições MIAN/ Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil, 2002.
- FREITAS, Newton. **Dicionário Oboé de Artes / Newton Freitas**. Rio – São Paulo – Fortaleza: ABC Editora, 2002.
- GALVÃO, Roberto. **A Escola invisível: artes plásticas em Fortaleza: 1928-1958**. Fortaleza: Quadricolor Editora, 2008.
- GALVÃO, Roberto. **Chico da Silva**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.
- GALVÃO, Roberto. **Chico da Silva e a escola do Pirambu**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1986. 101p.
- GALVÃO, Roberto. **Uma visão de arte no Ceará**. Fortaleza: GRAFISA, 1987.
- GOLDWATER, Robert. **Primitivism in Modern art**. Enlarged Edition, 1986.
- GONDIM, Linda M. P. **Uma dama da belle époque de Fortaleza: Maria de Lourdes H. Gondim: ensaio sobre imaginário, memória e cultura urbana**. Fortaleza: Gráfica LCR, 2001.
- KANT, Immanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime: ensaio sobre as doenças mentais**. Campinas: Papyrus, 1993.
- KRIS, Ernest; KURZ, Otto. **Lenda, mito e magia na imagem do artista: uma experiência histórica**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- LÉGER, Fernand; SUBIRATS, Eduardo. **Funções da pintura**. São Paulo: Nobel, 1989.
- LEITE, Barboza. **Esquema da pintura no Ceará**. Fortaleza: Editora Fortaleza, 1949.
- LIPMAN, Jean. **American primitive painting**. London: Oxford University Press, 1942.

LOPES, Marciano. **Royal Briar: a Fortaleza dos anos 40**. Fortaleza: Tipogresso, 1988.

MERIN, Oto Bihalji. **Les peintres naifs**. Editora Delpire, n/d.

MICELI, Sergio. **Imagens negociadas**. Companhia das Letras, 1996.

PAREYSON, Luigi. **Teoria della formatività**. Milão: Tascabili Bompiani, 1991.

PERRY, Gill. O Primitivismo e o Moderno. *In*: HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio Pinheiro. **Lasar Segall: arte em sociedade**. São Paulo: Cosac Naif e Museu Lasar Segall, 2008.

PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza belle époque: reformas urbanas e controle social (1860-1930)**. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1999.

RODRIGUES, Kadma Marques. Autonomização do campo artístico e singularização da experiência estética: a instituição do lugar social da arte e do artista em Fortaleza. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, Vol. 38 – nº 1, p.30-52. 2007.

RODRIGUES, Kadma Marques. **Barrica: o gesto que entrelaça história e vida / Kadma Marques Rodrigues – São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.**

RUOSO, Carolina. Quando o artista trama uma imaginação museal. Antônio Bandeira e a criação do Museu de Arte da Universidade do Ceará. **Museologia & Interdisciplinaridade**. Vol. 11. nº 3, p. 31-46. maio/junho de 2013.

SILBERSTEIN, David A. Colonialismo e cultura popular: o caso Chico da Silva. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, Vol. VIII – nºs 1 e 2, p.219-232, 1º e 2º semestre, 1977.

SILVA FILHO, Antonio Luiz Macêdo e. **Paisagens do consumo: Fortaleza no tempo da segunda grande guerra**. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2002.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Di Cavalcanti ilustrador: Trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1922)**. São Paulo: Editora Sumaré, 2002.

Lista de Obras

Sem título [Untitled], 1968

Guache sobre cartão
56,6x 77 cm
Coleção particular
[p. 92 acima]

Sem título [Untitled], 1967

Guache sobre cartão
56,5x 73,5 cm
Coleção particular
[p. 92 abaixo]

Sem título [Untitled], 1968

Guache sobre cartão
38x52 cm
Coleção particular
[p. 93 acima]

Sem título [Untitled], 1968

Têmpera sobre cartão
54,5x75 cm
Coleção particular
[p. 93 abaixo]

Sem título [Untitled], 1964

Guache sobre cartão
57x77 cm
Coleção particular
[p. 94 acima]

Sem título [Untitled], 1969

Guache sobre cartão
77x113 cm
Coleção particular
[p. 94 abaixo]

Sem título [Untitled], 1966

Guache sobre cartão
38,5x56,5 cm
Coleção particular
[p. 95 acima]

Sem título [Untitled], 1973

Óleo sobre tela
50x70 cm
Coleção particular
[p. 69; 95 abaixo]

Sem título [Untitled], 1984

Acrílica sobre tela
70x90 cm
Coleção particular
[p. 96 acima]

Sem título [Untitled], 1979

Guache sobre cartão
54x64 cm
Coleção particular
[p. 96 abaixo]

Sem título [Untitled], 1978

Acrílica sobre tela
38x55x5 cm
Coleção particular
[p. 97 acima]

Sem título [Untitled], década de 1970

Acrílica sobre tela
43,5x64 cm
Coleção particular
[p. 97 abaixo]

Sem título [Untitled], 1964

Guache sobre cartão
55x76 cm
Coleção particular
[p. 37; 98 acima]

Sem título [Untitled], 1964

Guache sobre cartão
55x76 cm
Coleção particular
[p. 98 abaixo]

Sem título [Untitled], 1978

Acrílica sobre tela
55x75 cm
Coleção particular
[p. 99 acima]

Sem título [Untitled], 1979

Acrílica sobre tela
40x60 cm
Coleção particular
[p. 99 abaixo]

Sem título [Untitled], 1979

Guache sobre cartão
50x70 cm
Coleção particular
[p. 100 acima]

Sem título [Untitled], década de 1960

Guache sobre cartão
50x70 cm
Coleção particular
[p. 100 abaixo]

Sem título [Untitled], 1969

Guache sobre cartão
55x75 cm
Coleção particular
[p. 101 acima]

Sem título [Untitled], 1979

Têmpera sobre cartão
40x61 cm
Coleção particular
[p. 101 abaixo]

Sem título [Untitled], 1968

Têmpera sobre cartão
55x75 cm
Coleção particular
[p. 23; 102 acima]

Sem título [Untitled], 1972

Têmpera sobre cartão
55,5x76 cm
Coleção particular
[p. 102 abaixo]

Sem título [Untitled], 1964

Guache sobre cartão
55x84 cm
Coleção particular
[p. 103 acima]

Sem título [Untitled], 1969

Guache sobre cartão
50x70 cm
Coleção particular
[p. 103 abaixo]

Sem título [Untitled], 1969

Guache sobre cartão
77x112 cm
Coleção particular
[p. 104 acima]

Sem título [Untitled], 1969

Acrílica sobre cartão
54x74 cm
Coleção particular
[p. 104 abaixo]

Sem título [Untitled], 1970

Acrílica sobre cartão
52x72 cm
Coleção particular
[p. 105 acima]

Sem título [Untitled], 1970

Acrílica sobre cartão
52x72 cm
Coleção particular
[p. 105 abaixo]

Sem título [Untitled], 1970

Têmpera sobre cartão
52x72 cm
Coleção particular
[p. 106 acima]

Sem título [Untitled], década de 1960

Acrílica sobre tela
48x69 cm
Coleção particular
[p. 106 abaixo]

Sem título [Untitled], 1964

Guache sobre cartão
50x100 cm
Coleção particular
[p. 107 acima]

Sem título [Untitled], década de 1950

Guache sobre cartão
55x75 cm
Coleção particular
[p. 17; 107 abaixo]

Sem título [Untitled], 1966

Guache sobre cartão
75x114 cm
Coleção particular
[p. 108 acima]

Sem título [Untitled], 1969

Guache sobre cartão colado em madeira
56x76 cm
Coleção particular
[p. 108 abaixo]

Sem título [Untitled], 1967

Guache sobre cartão colado em madeira
56x76 cm
Coleção particular
[p. capa; 109 acima]

Sem título [Untitled], década de 1960

Guache sobre cartão
50x70 cm
Coleção particular
[p. 109 abaixo]

Sem título [Untitled], 1977

Guache sobre cartão
90x120 cm
Coleção particular
[p. 110 acima]

Sem título [Untitled], década de 1950

Têmpera sobre cartão
47x68 cm
Coleção particular
[p. 110 abaixo]

Sem título [Untitled], 1970

Têmpera sobre cartão
60x70 cm
Coleção particular
[p. 111 acima]

Sem título [Untitled], 1972

Acrílica sobre tela
58x71 cm
Coleção particular
[p. 111 abaixo]

Sem título [Untitled], 1979

Acrílica sobre tela
50x70 cm
Coleção particular
[p. 112 acima]

Sem título [Untitled], 1984

Têmpera sobre cartão
24x30 cm
Coleção particular
[p. 112 abaixo]

Sem título [Untitled], 1974

Têmpera sobre cartão
25x30 cm
Coleção particular
[p. 113 acima]

Sem título [Untitled], 1974

Têmpera sobre cartão
25x30 cm
Coleção particular
[p. 113 abaixo]

Sem título [Untitled], 1984

Guache sobre cartão
24,5x30 cm
Coleção particular
[p. 114 acima]

Sem título [Untitled], 1984

Guache sobre cartão
30x24,5 cm
Coleção particular
[p. 114 abaixo]

Sem título [Untitled], 1971

Guache sobre tela
50x70 cm
Coleção particular
[p. 115 acima]

Sem título [Untitled], 1969

Guache sobre cartão colado em madeira
73,5x55,5 cm
Coleção particular
[p. 115 abaixo]

Sem título [Untitled], 1971

Guache sobre cartão
56,5x75,5 cm
Coleção particular
[p. 85; 116 acima]

Sem título [Untitled], 1970

Acrílica e têmpera sobre tela
70x50 cm
Coleção particular
[p. 116 abaixo]

Sem título [Untitled], 1968

Guache sobre cartão colado em madeira
55x76,5 cm
Coleção particular
[p. 117 acima]

Sem título [Untitled], 1984

Guache sobre cartão colado em madeira
29,5x24 cm
Coleção particular
[p. 117 abaixo]

Sem título [Untitled], 1982

Guache sobre tela
70x50 cm
Coleção particular
[p. 118 acima]

Sem título [Untitled], 1972

Guache sobre tela
70x57 cm
Coleção particular
[p. 118 abaixo]

Sem título [Untitled], 1982

Acrílica sobre tela
54x48 cm
Coleção particular
[p. 119 acima]

Sem título [Untitled], década de 1950

Guache sobre cartão
50x70 cm
Coleção particular
[p. 119 abaixo]

Sem título [Untitled], 1966

Guache sobre cartão
75x114 cm
Coleção particular
[p. 120 acima]

Sem título [Untitled], 1967

Guache sobre cartão
75x56 cm
Coleção particular
[p. 120 abaixo]

Sem título [Untitled], 1974

Guache sobre cartão
121x170 cm
Coleção particular
[p. 121 acima]

Sem título [Untitled], década de 1950

Guache sobre cartão
71,5x94,5 cm
Coleção particular
[p. 121 abaixo]

Sem título [Untitled], década de 1950

Guache sobre cartão
73x89 cm
Coleção particular
[p. 122 acima]

Sem título [Untitled], década de 1950

Guache sobre cartão
38x55 cm
Coleção particular
[p. 122 abaixo]

Sem título [Untitled], década de 1960

Guache sobre cartão
65x79 cm
Coleção particular
[p. 123 acima]

Sem título [Untitled], 1968

Guache sobre cartão
75x110 cm
Coleção particular
[p. 123 abaixo]

Sem título [Untitled], 1969

Guache sobre tela
50x75 cm
Coleção particular
[p. 124 acima]

Sem título [Untitled], 1974

Guache sobre tela
122x90 cm
Coleção particular
[p. 124 abaixo]

Sem título [Untitled], década de 1960

Guache sobre cartão
55x68 cm
Coleção particular
[p. 57; 125 acima]

Sem título [Untitled], 1968

Guache sobre cartão
70x50 cm
Coleção particular
[p. 125 abaixo]

Sem título [Untitled], sem data

Guache sobre cartão colado em madeira
55,5x76,7 cm
Coleção particular
[p. 126 acima]

Sem título [Untitled], 1969

Guache sobre cartão colado em madeira
91x112 cm
Coleção particular
[p. 126 abaixo]

Sem título [Untitled], 1969

Guache sobre cartão
54x74 cm
Coleção particular
[p. 127 acima]

Sem título [Untitled], 1974

Acrílica sobre tela
54x74 cm
Coleção particular
[p. 127 abaixo]

Sem título [Untitled], 1967

Guache sobre cartão colado em madeira
48x68 cm
Coleção particular
[p. 128 acima]

Sem título [Untitled], 1969

Guache sobre cartão colado em madeira
50x70 cm
Coleção particular
[p. 128 abaixo]

Sem título [Untitled], 1969

Guache sobre cartão
52x72 cm
Coleção particular
[p. 129 acima]

Sem título [Untitled], 1960

Guache sobre cartão
57x76 cm
Coleção particular
[p. 129 abaixo]

Sem título [Untitled], 1967

Guache sobre cartão colado em madeira
56,3x76,5 cm
Coleção particular
[p. 130 acima]

Sem título [Untitled], 1966

Guache sobre cartão colado em madeira
48x68 cm
Coleção particular
[p. 130 abaixo]

Sem título [Untitled], 1981

Acrílica sobre cartão
54x74 cm
Coleção particular
[p. 131 acima]

Sem título [Untitled], 1972

Têmpera sobre cartão
29,5x54,2 cm
Coleção particular
[p. 131 abaixo]

Sem título [Untitled], década de 1960

Guache sobre cartão

78x112 cm

Coleção particular

[p. 132 acima]

Sem título [Untitled], década de 1968

Guache sobre cartão

76x111 cm

Coleção particular

[p. 132 abaixo]

Sem título [Untitled], década de 1970

Acrílica sobre teka

70x50 cm

Coleção particular

[p. 133]

Este livro foi composto na tipografia Myriad Pro.
Miolo impresso em papel couchê 115 g/m², capa em cartão triplex 300 g/m².
Impresso pela Gráfica LCR.



1904
FADILVA