

SABRINA ALBUQUERQUE DE ARAÚJO COSTA

**O ARTISTA ZENON BARRETO E A  
ARTE PÚBLICA NA CIDADE DE FORTALEZA**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes, da  
Universidade Estadual de Campinas, para obtenção  
de Título de Mestre em Artes. Área de  
Concentração: Teoria e História da Arte.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria de Fátima Morethy  
Couto.

CAMPINAS

2010

III

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

C823a Costa, Sabrina Albuquerque de Araújo.  
O artista Zenon Barreto e a arte pública na cidade de  
Fortaleza. / Sabrina Albuquerque de Araújo Costa. – Campinas,  
SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria de Fátima Morethy Couto.  
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes.

1. Arte pública. 2. Modernismo brasileiro. 3. Arte - Ceará.  
I. Couto, Maria de Fátima Morethy. II. Universidade Estadual  
de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “The artist Zenon Barreto and the public art in Fortaleza city.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Public art, Brazilian modernism, Art of Ceará.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria de Fátima Morethy Couto.

Prof. Dr. Marco Antônio Alves do Valle.

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Lara Silveira Mello.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria José de Azevedo Marcondes.

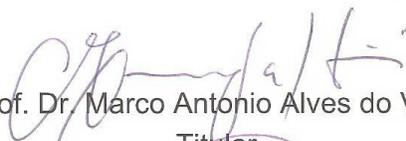
Data da Defesa: 06-08-2010

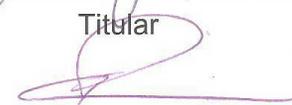
Programa de Pós-Graduação: Artes.

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Sabrina Albuquerque de Araujo Costa - RA 79320 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:

  
Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto  
Presidente

  
Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle  
Titular

  
Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça  
Titular

Dedico este trabalho ao meu avô Júlio de Araújo Costa (*in memoriam*). Até hoje, o meu maior exemplo de vida.

## AGRADECIMENTOS

A Frede Barreto, pela generosidade ao disponibilizar o acervo da família e pela solicitude desde o nosso primeiro encontro.

A todos amigos e artistas contemporâneos de Zenon que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho, em especial ao Estrigas, que sempre me recebeu com muito carinho em sua casa-museu, no Mondubim.

À Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto, pelos comentários pertinentes e fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

À Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria José de Azevedo Marcondes e ao Prof. Dr. Marco Antônio Alves do Valle, por participarem da minha banca de qualificação. Este último presente também na defesa da minha dissertação.

Ao Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça, pela participação na defesa da minha dissertação.

Aos meus amigos de longa data de Fortaleza e aos meus mais novos amigos de infância de Barão Geraldo, pela força extra que me deram durante os dois anos de mestrado, mesmo sem entender direito o que eu estava fazendo.

Aos meus pais, pelo apoio de sempre.

Ao Sérgio, pelo companheirismo incondicional.

A todas as pessoas que não citei, mas que contribuíram para a realização deste trabalho, muito obrigada.

## **RESUMO**

Esta pesquisa teve por finalidade analisar os trabalhos do artista cearense Zenon Barreto na cidade de Fortaleza, no Ceará. Considerando a metade do século 20 como recorte histórico e artístico, foram analisadas as limitações e especificidades das obras do artista de acordo com os valores estéticos do modernismo brasileiro. Inicialmente, foi delineado um panorama do meio artístico cearense da época com o objetivo de contextualizar o artista e as obras em questão. Em seguida, foram apresentadas algumas considerações a respeito do conceito de arte pública e suas ressignificações no decorrer do tempo, que contribuíram para uma melhor compreensão dos trabalhos em espaços públicos da capital cearense. Por fim, as obras do artista em questão foram apresentadas e analisadas, estabelecendo sempre que necessário um diálogo com a produção artística cearense e brasileira.

Palavras-Chave: Arte Pública, Modernismo Brasileiro, Arte Cearense

## **ABSTRACT**

This research had for purpose analyze the works of the artist Zenon Barreto in the city of Fortaleza, in Ceará. Considering the half of the century 20 as artistic and historical cutting, were analyzed the limitations and specificities of the works of the artist according to the esthetic values of the Brazilian modernism. Initially, it was delineated a panorama of the local artistic environment of the epoch with the objective of put into context the artist and the works in question. Right away, were presented some considerations about the concept of public art and its meanings in elapse of the time, that contributed for a better comprehension of the works in public spaces of the capital of Ceará. Finally, the works of the artist in question were presented and analyzed, establishing whenever necessary a dialogue with the local and Brazilian artistic works.

Key words: Public Art, Brazilian Modernism, Art of Ceará.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	01
<b>Capítulo 1</b>	09
1.1. Raimundo Cela: o exemplo para toda uma geração	11
1.2. O desenvolvimento do meio artístico local	15
1.3. Zenon Barreto	29
<b>Capítulo 2</b>	45
2.1. Considerações sobre Arte Pública	47
2.2. Os primeiros monumentos	51
2.3. Nova orientação para a arte em espaços públicos de Fortaleza	65
<b>Capítulo 3</b>	81
3.1. Obras de Zenon Barreto em espaços públicos de Fortaleza	83
3.2. Painéis	83
3.3. Esculturas	112
3.4. Monumento à Iemanjá – uma obra à parte	145
3.5. Diferenças e semelhanças entre os painéis e as esculturas	147
<b>Considerações Finais</b>	151
<b>Referências Bibliográficas</b>	157

# **INTRODUÇÃO**

As obras de Zenon Barreto fazem parte da paisagem de Fortaleza. Ao caminhar pela orla da cidade, encontramos seu trabalho mais emblemático: a *Iracema Guardiã*. Saindo da Praia de Iracema, antigo reduto da boêmia fortalezense, e dirigindo-se à região central da cidade encontramos os painéis que narram o desenvolvimento da capital cearense a partir da década de 1960, época que essa região concentrava o poder econômico, político e cultural da cidade. O trabalhador braçal é o protagonista do painel *Estivadores*, que apresenta a rotina daqueles que trabalham no porto enquanto *Trabalhando no Campo* mostra os trabalhadores levando o desenvolvimento em direção ao interior através das estradas. Zenon também prestou homenagens às mulheres que povoam o imaginário popular nordestino, como a rendeira e a louceira, que foram representadas em formas de esculturas.

Meu primeiro contato com as obras de Zenon Barreto remonta à época da faculdade, quando estudava jornalismo na Universidade Federal do Ceará. Ao lado do prédio do Curso de Comunicação Social, localiza-se o Museu de Arte da UFC (MAUC) que tem em sua parte exterior o painel *Jangadas*, de Zenon. Quando resolvi estudar história da arte decidi pesquisar a vida e obra de um artista cearense que ainda não tivesse sido profundamente estudado, mas que merecesse uma pesquisa acadêmica tanto no que diz respeito à sua produção artística quanto à sua contribuição para o desenvolvimento da arte cearense. A partir desses critérios, escolhi Zenon.

Estudar a vida e a obra deste artista plástico é resgatar os principais acontecimentos artísticos do Ceará no século passado. É descobrir a importância deste artista autodidata, que por um acaso do destino abandonou a vida militar, seguiu carreira na Empresa de Correios e Telégrafos e tornou-se um dos nomes mais importantes da arte moderna do Ceará. É saber que, embora tenha preferido ficar em sua terra a tentar a vida em outros centros mais desenvolvidos, seu talento foi reconhecido quer por meio de prêmios obtidos nos diferentes salões que participou, como o 10º Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1960) e 9º Salão de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul (1962) – quer por meio de encomendas de obras para outras cidades brasileiras; Zenon é um dos 40 artistas

brasileiros que participaram do vitral do Instituto de Arte Contemporânea, da Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo.

A importância de Zenon não está presente somente no valor de suas esculturas, painéis, gravuras e pinturas. Ela se faz presente na recente, porém rica história das artes plásticas cearenses. Recente se levamos em conta como marco do desenvolvimento artístico do Ceará a década de 40 do século passado, quando as artes plásticas passaram por um processo de renovação que buscava colocá-las em sintonia com as tendências modernas em voga nos grandes centros brasileiros. Rica quando olhamos para trás e percebemos o quanto foi feito nos últimos 70 anos mesmo sabendo que temos um longo caminho a percorrer até colocarmos as artes plásticas no lugar de destaque que ela merece enquanto manifestação cultural e área de pesquisa.

Para fins acadêmicos, a relevância deste projeto, que pretendeu estudar os trabalhos de Zenon Barreto em espaços públicos de Fortaleza, deve-se ao fato da escassa produção acadêmica sobre a arte cearense de uma maneira geral, em especial sobre o artista em questão. Ainda assim, é possível encontrar informações sobre o artista no portal eletrônico do Itaú Cultural e em publicações como o Dicionário das Artes Plásticas do Brasil, de Roberto Pontual; o Dicionário Crítico da Pintura no Brasil, de José Roberto Teixeira Leite; e História Geral da Arte no Brasil, de Walter Zanini. Nas duas primeiras obras, o artista cearense aparece na forma de verbete contendo um currículo resumido. Já o trabalho de Zanini faz um panorama das artes no Brasil. Ao falar da estética modernista no Ceará, ele cita Zenon Barreto apenas como um dos artistas formados pelo Curso Livre de Desenho e Pintura da Sociedade Cearense de Artes Plásticas. Embora não tenha escrito nenhuma publicação especificamente, o pesquisador José Roberto Teixeira Leite já declarou a sua admiração pelo trabalho do artista:

No seu fazer estético surpreendo suas constantes: o compromisso com a contemporaneidade, a fidelidade à sua região nordestina. Uma e outra são obtidas, contudo não por forçadas adesões de hora undécima aos postulados de vanguarda, nem por alusões pitorescas ao rico cenário em que atua: Zenon é contemporâneo porque simplesmente o é, e o que faz, apoiado embora no

regional, não é arte regionalista, já que ele transcende, recria, desintegra, reagrupa elementos formais, com resultados extraordinários de elaboração artística.<sup>1</sup>

Contextualizar e fundamentar a obra de Zenon Barreto no panorama das artes é voltar no tempo, mais especificamente, ao período do pós-guerra. O início dos anos 1950 trouxe consigo a difusão das formas abstratas entre os artistas brasileiros. A primeira edição da Bienal de São Paulo foi fundamental para a disseminação da tendência abstrata. No entanto, a figuração continuou a existir entre vários artistas da geração modernista, em especial aqueles ligados ao Partido Comunista, que pregava um Neo-Realismo com inclinação panfletária, e nas capitais regionais onde o abstracionismo não foi tão aprofundado.

Em primeiro lugar, o objetivo deste trabalho é de natureza histórica, mas não se resume a compilação de datas, personagens e eventos artísticos. Esta dissertação tem como objetivo principal estudar as obras de Zenon Barreto em espaços públicos na cidade de Fortaleza, uma vez que esses trabalhos são, a nosso ver, a parte mais significativa da produção do artista. O recorte investigativo foi a sua produção nas décadas de 1960 e 1970, período que concentra a maioria de suas obras em espaços públicos da capital cearense. As exceções são duas esculturas produzidas na década de 1990, uma delas é um projeto da década de 1960. Não menos importante foi o estudo das influências e contribuições de outros artistas modernos no trabalho de Zenon Barreto. Discutimos estas questões à luz da análise de obras representativas de mestres de renome nacional, como Cândido Portinari, Di Cavalcanti e Bruno Giorgi, bem como de artistas pernambucanos, como Abelardo da Hora e Francisco Brennand em virtude da proximidade cultural entre os artistas nordestinos. Também foram estudadas as relações de Zenon Barreto com o meio artístico no Ceará e da sua produção na pintura e xilogravura com os elementos formais de sua produção escultórica.

As obras de Zenon Barreto foram estudadas em consonância com o contexto histórico da arte no Brasil e no Ceará. Para uma maior compreensão dos trabalhos do

---

<sup>1</sup> MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ (Fortaleza, CE). **Desenhos, Pinturas e esculturas de Zenon Barreto**: catálogo. Fortaleza, 1997. 13 p.

artista, foi feito um levantamento dos principais fatos ligados à arte cearense a partir da década de 1940, considerando nessa época o surgimento de entidades que promoveram a aglutinação dos artistas no sentido de fazer e discutir a arte, acabando assim com o individualismo dominante até então. Em virtude da intensa atividade artística de Zenon, esse levantamento foi dividido por décadas e norteou-se através das informações de livros, reportagens, depoimentos de amigos, artistas e familiares, entre outros documentos relevantes. Na fase de pesquisa documental, foi atribuído o status de documento a todas as formas de registros históricos capazes de fornecer elementos para a compreensão do período em estudo. Dentre as fontes consultadas e utilizadas como documentos, foram utilizadas: anuários, legislação urbanística, catálogos de exposições, notícias e anúncios de jornais e revistas, fotografias e depoimentos orais.

Inicialmente, entramos em contato com a família do artista que autorizou pesquisarmos o Acervo Zenon Barreto, que compreende revistas, jornais, cartas, bilhetes, fotografias, catálogos, entre outros documentos encontrados na casa do artista. Essas informações contribuíram para delinear a trajetória artística de Zenon, além de servirem como instrumento de comprovação de dados obtidos anteriormente. A despeito das limitações e do caráter subjetivo da memória oral, realizamos entrevistas com amigos e pessoas que tiveram algum contato com o artista em questão; entre os entrevistados destacamos o artista plástico cearense Estrigas, que além de ter sido amigo de Zenon por décadas, é testemunha dos acontecimentos artísticos cearenses nos últimos 50 anos. Testemunha essa que transforma suas memórias em livros, como *A Fase Renovadora da Arte Cearense*, que discorre sobre as mudanças no cenário artístico de Fortaleza a partir da década de 1940; *Artecrítica*, que reúne os seus textos publicados nos principais jornais cearenses; *Bandeira, a permanência de um pintor*, uma pequena biografia sobre o artista Antônio Bandeira, entre outras publicações.

A pesquisa bibliográfica, objetivando um aprofundamento teórico e metodológico sobre a temática escultura e arte moderna, foi realizada nos acervos das bibliotecas da Unicamp, da USP, Fundação Bienal de São Paulo, Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. A pesquisa nesta última instituição justifica-se pelo fato de Zenon ter

participado de sete edições do Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro, tendo conquistado o Prêmio de Aquisição na 10ª edição do salão, na categoria desenho. Na capital cearense, essa atividade contemplou os acervos da Universidade Federal do Ceará, Universidade Estadual do Ceará, Universidade de Fortaleza (Unifor), Biblioteca Pública Estadual Menezes Pimentel, Biblioteca Leonilson do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e Arquivo Público do Estado do Ceará. Além das consultas presenciais, foram realizadas consultas por meio eletrônico a bibliotecas de outros estados e visitas a bibliotecas virtuais.

No entanto, a pesquisa em bibliotecas e arquivos nem sempre foi produtiva fossem por questões estruturais (extravio de documentos, ausência de arquivos especializados em arte, falta de catalogação das obras, falta de pesquisas sobre arte), fossem por especificidades do material pesquisado, como no caso dos catálogos do Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que se restringiam a informar o nome do artista com sua respectiva obra, porém sem o registro iconográfico do trabalho. Levando-se em consideração a importância do artista, a escassez de bibliografia deixou de ser um obstáculo para realização deste projeto e passou a ser um incentivo no sentido de contribuir com a história da arte do Ceará.

O capítulo *A arte cearense em meados do século 20* apresenta os artistas, a produção, os eventos artísticos e o papel das instituições locais para a educação estética e difusão da arte local. A primeira parte dedica-se a Raimundo Cela, que durante décadas foi a principal referência da arte cearense tanto em âmbito nacional quanto no universo local. Em seguida, discorremos sobre o meio artístico a partir do surgimento das entidades artísticas pioneiras, que criaram os primeiros salões e foram responsáveis pelo desenvolvimento da arte local. Encerramos o capítulo apresentando a trajetória artística de Zenon Barreto: formação, participação no meio artístico local e obras.

Para o segundo capítulo, *A arte em espaços públicos de Fortaleza*, nos propomos a delinear, ainda que de forma panorâmica, a trajetória da arte para espaços públicos de Fortaleza a partir de seus protagonistas, das obras emblemáticas e dos acontecimentos históricos e artísticos que balizaram o percurso da arte cearense.

Inicialmente, fazemos algumas considerações a respeito do conceito de arte pública que sofreu transformações no seu significado em consequência da ampliação da categoria escultura. Em seguida, apresentamos os primeiros monumentos da cidade seguindo os cânones mais tradicionais, que dominaram a paisagem da capital cearense até meados do século 20, quando o ideário do modernismo brasileiro invade os espaços públicos da cidade. Para fins desta pesquisa, delimitamos o panorama da arte pública cearense até o final da década de 90, período que encerra a trajetória artística de Zenon Barreto.

No terceiro capítulo, *Zenon Barreto nos espaços públicos de Fortaleza*, analisamos os painéis e as esculturas do artista que fazem parte da paisagem da capital cearense. Para uma melhor compreensão dos trabalhos procuramos estabelecer relações com trabalhos de outros artistas locais e de outros centros, mas sempre respeitando a poética de Zenon. A partir desta análise, procuramos responder as seguintes questões: Como podemos relacionar as obras de Zenon Barreto com a cidade de Fortaleza ? Como a memória individual do artista e a memória coletiva se manifestam em suas obras ? Podemos classificar suas obras como arte pública ? Como podemos inserir seu trabalho no panorama das artes brasileiras ? Como podemos trabalhar a noção de modernidade no Brasil a partir de exemplos de alcance local ?

Desta forma, espera-se contribuir para a construção de mais um capítulo da história da arte no Ceará, bem como para o mapeamento da arte moderna brasileira. Neste sentido, este projeto se propôs a levantar dados, eleger novas fontes e discutir questões pertinentes à arte moderna brasileira a partir de uma perspectiva local, centrada no estudo de um artista de grande importância para a arte produzida no Ceará e no nordeste brasileiro.

## **CAPÍTULO 1 – A arte cearense em meados do século 20**

### **1.1. Raimundo Cela: o exemplo para toda uma geração**

No cenário nacional, a primeira referência cearense em artes plásticas foi o pintor e gravador Raimundo Brandão Cela (1890-1954). Aos vinte anos, ele foi estudar engenharia na Escola Politécnica do Rio de Janeiro para satisfazer a vontade do pai que era mecânico, porém a arte era a sua grande vocação. Paralelamente ao curso de engenharia, acabou por frequentar a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), onde estudou desenho com Zeferino da Costa (1840-1915), pintura com Eliseu Visconti (1866-1944) e Batista da Costa (1865-1926). Em 1917, Cela conquistou o Prêmio Viagem ao Exterior do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro<sup>2</sup> com a tela em óleo *O último diálogo de Sócrates* (Figura 01). Atualmente, a obra encontra-se na recepção da biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Esta pintura foi o passaporte de Cela para a Europa. Entre os anos de 1919 e 1923, Cela morou e estudou gravura na França, conheceu os principais museus de Londres, Bruxelas e Roma. No entanto, sua estadia no Velho Mundo foi prejudicada por problemas de saúde. Ainda assim, ele participou do Salão dos Artistas Franceses (1922), uma proeza levando-se em consideração a sua condição de estrangeiro. A sua temporada na Europa foi interrompida por um aneurisma cerebral, que o fez voltar em 1923 para tratamento de saúde no Brasil, mais especificamente em Camocim, cidade do litoral cearense onde residiam seus pais.

Após a sua recuperação, Cela continuou em Camocim trabalhando como engenheiro e aos poucos retomou os pincéis. Durante os quinze anos que permaneceu recluso na cidadezinha no litoral oeste do Ceará, Cela foi dado como morto pelos críticos do eixo Rio de Janeiro - São Paulo e até mesmo por seus conterrâneos. Contudo, foi justamente neste período que ele descobriu os jangadeiros, os pescadores e as rendeiras – tipos nordestinos que protagonizaram a maioria de suas obras. O ensino acadêmico persistia em seus trabalhos, muito embora a beleza clássica de suas primeiras telas tenha sido substituída pelos homens rústicos de sua terra. Em 1938, ele mudou-se para a capital

---

<sup>2</sup> O Salão Nacional de Belas Artes (SNBA) foi a principal mostra competitiva no Brasil até a criação da Bienal de São Paulo, em 1951. O Prêmio Viagem ao Exterior, oferecido pelo SNBA ao primeiro lugar, era o mais almejado pelos artistas tanto pelo reconhecimento de seu talento artístico quanto pela oportunidade de conhecer de perto as obras dos mestres estudados na Academia.

cearense, onde lecionou desenho no Colégio Militar de Fortaleza, e geometria na Faculdade de Agronomia do Ceará. Nesta época, Cela foi “redescoberto” pelo artista carioca Mário Carneiro Baratta (1914-1983)<sup>3</sup>, radicado em Fortaleza em meados da década de 30, figura importante no cenário das artes plásticas cearenses na década de 40, sobre a qual falaremos mais adiante.

O entusiasmo de Baratta por seu trabalho conquistou o espírito retraído de Cela, que aderiu ao movimento para a criação do Centro Cultural de Belas Artes (CCBA), fundado em 1941. Todavia, Raimundo Cela não viu os frutos desta empreitada, pois em 1945 mudou-se para o Rio de Janeiro, onde passou a lecionar a disciplina de gravura em metal na ENBA. Em 1947, foi laureado duas vezes com a medalha de ouro do Salão Nacional de Belas Artes, com um óleo sobre tela (*A virada*) e uma gravura. No ano de 1954, participou da exposição *A Europa na Arte Brasileira*, promovida pelo Museu Nacional de Belas Artes e faleceu vítima de um câncer no dia 06 de novembro do mesmo ano.

A pintura de Raimundo Cela desenvolveu-se na contramão dos ideais modernistas do expressionismo, cubismo e de outras vanguardas artísticas que chegavam ao Brasil no início do século 20. Como aluno da Escola de Belas Artes, Cela seguia a risca os valores da Academia, tanto que conquistou a medalha de ouro do Salão Nacional de Belas Artes (1917) com uma tela inspirada em uma narrativa da mitologia grega, que valorizava mais as formas e o modelado da figura do que a cor. O reconhecimento da Academia não poupou Cela de críticas, como a que foi escrita por Monteiro Lobato (1882-1948) na edição 22, da *Revista do Brasil*:

[Raimundo Cela] traz uma tela de vulto: Último diálogo de Sócrates. A mania de sair do presente compreensível, e mergulhar em mundos mortos, como o grego, é uma balda velha da Escola, que não perceberá nunca o absurdo contido nisso,

---

<sup>3</sup> O carioca de Vila Isabel Mário Carneiro Baratta (1914-1983) foi figura central no cenário das artes plásticas em Fortaleza na década de 40 tanto como pintor como agitador cultural. Ainda estudante de Direito, Baratta conscientizou os artistas locais da importância deles se mobilizarem em prol do desenvolvimento do meio artístico local. Ele foi responsável pela criação da primeira entidade artística cearense, o Centro Cultural de Belas Artes (CCBA) e organizou os primeiros salões de pintura em Fortaleza. Até o final da vida, conciliou a vida artística com a advocacia, sendo inclusive professor da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Ceará.

diante da moderna concepção de arte. Como pode um menino do Ceará, transplantado para o Rio, e que não é um helenólogo com 50 anos de estudo, como pode essa moderníssima e brasileiríssima criatura interpretar com sua alma virgem de filosofias, uma cena do século de Péricles? Fará artificialismo puro, está claro, a custa de reminiscências visuais. E dos professores que lhe escolheram ou aconselharam tal tema haverá um conhecedor do grego, afeito a confabular com a legião dos sofistas, e, em consequência desse convívio mental, capaz de ouvir e entender Sócrates? E de o por decentemente em tela a dialogar? Não obstante Cela denuncia-se com boas qualidades de arranjador, e boa técnica, sobretudo nas figuras secundárias, já que à principal deu cara de Elixir de Nogueira ao filósofo e panejou-o pesadamente.<sup>4</sup>

### Figura 01



*O último diálogo de Sócrates* (1917), Raimundo Cela, óleo sobre tela, 171 x 241 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

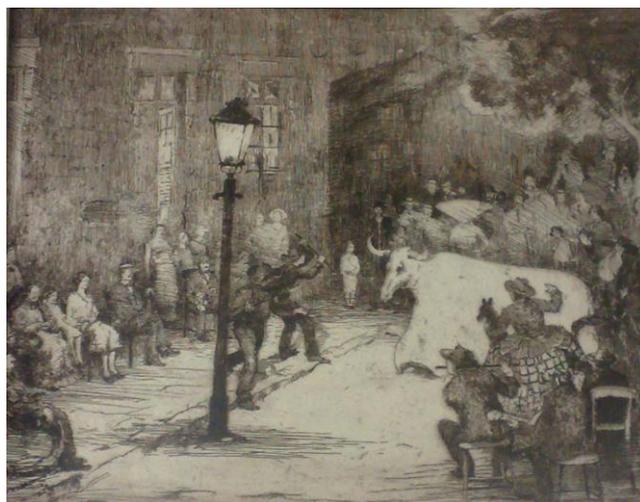
Nem mesmo os cinco anos em que viveu e respirou a efervescência das vanguardas europeias fizeram Raimundo Cela abandonar o ensino acadêmico. Na temporada no Velho Mundo, Cela aperfeiçoou-se na gravura em metal, técnica que dominava com maestria e talento. E foi justamente na gravura que ele produziu seus trabalhos mais elogiados pela crítica, como é caso da obra *Bumba meu boi* (Figura 02), considerada por muitos críticos sua obra prima. O que chama a atenção neste trabalho é a

---

<sup>4</sup> LOBATO, Monteiro. O Salão de 1917. **Revista do Brasil**, São Paulo, ano II, edição 22, 1917. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artigos\\_imprensa/revista\\_brasil/1917\\_salao.htm](http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/revista_brasil/1917_salao.htm)>. Acesso em: 1º jun. 2010.

sua composição, em especial a posição do poste de luz, que induz o nosso olhar para o lado direito da gravura, onde estão os cantadores e o bumba meu boi, que fazem a apresentação do pastoril para famílias que assistem passivamente à brincadeira no lado esquerdo da obra. Em seu livro *A gravura brasileira contemporânea*, o crítico de arte José Roberto Teixeira Leite (1930) teceu elogios à obra acima citada: “O contemporâneo em obras como *Anúncio do circo* e *Bumba meu boi* é que o artista dá sua maior contribuição à gravura brasileira, mostrando uma fantasia que chega a se aproximar de certa atmosfera supra-real, poucas vezes atingida antes”.<sup>5</sup>

### Figura 02



*Bumba meu boi* (s/d), Raimundo Cella, água forte, 31,5 x 41,8 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

A herança de Raimundo Cella aos artistas cearenses da posterioridade foi a valorização da temática regional através dos jangadeiros, rendeiras, sertanejos e outros tipos nordestinos que dominaram as artes plásticas cearenses até os anos setenta. A obra *Jangada rolando para o mar* (Figura 03) foi produzida alguns anos antes de Cella falecer. Nesta época, ele já morava em Niterói (RJ) há alguns anos, porém os jangadeiros e pescadores que ele começara a pintar na década de 30 ainda povoavam sua imaginação vinte anos depois.

<sup>5</sup> LEITE, José Roberto. **A gravura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966 *apud* PERLINGEIRO, Camila (Org.). Raimundo Cella. São Paulo : Pinakothke, 2004, p. 213.

**Figura 03**



*Jangada rolando para o mar* (1941), Raimundo Cela, óleo sobre tela, 89,5 x 130,2 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

## **1.2. O desenvolvimento do meio artístico local**

O ano de 1941 é emblemático para as artes plásticas cearenses. Até então, raros eram os contatos dos artistas locais com os artistas de outros centros - a exceção foi a Exposição Paulista no Norte em 1937, organizada pelo pintor paraense, radicado em São Paulo, Waldemar da Costa (1904-1982) <sup>6</sup> que, após sua passagem por Fortaleza, levou a mostra para Belém do Pará, divulgando assim as concepções modernistas da Semana de 22; todo conhecimento artístico chegava no Ceará através de livros, revistas e jornais, e o meio cultural encontrava-se disperso e sem uma entidade que congregasse os artistas, o que contribuía para o individualismo entre eles. A maioria dos artistas era de origem humilde, o que os obrigava a ter uma outra profissão como fonte de renda a fim de “viver de uma arte que não podia fazê-los viver”.<sup>7</sup> De uma maneira geral, os artistas trabalhavam na produção

---

<sup>6</sup> Sobre a exposição organizada por Waldemar da Costa, consultar as seguintes obras: ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza). **A Fase Renovadora na Arte Cearense**. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983, p. 12; ZANINI, Walter (Org). **História Geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 2ª ed, 1983, p. 637.

<sup>7</sup> BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.74.

de cartazes publicitários ou em estúdios fotográficos fazendo retratos pintados. Desta forma, desenvolviam atividades mais lucrativas e relacionadas ao fazer artístico. Desta época, destacam-se os pintores Gerson Farias, Pretextato Bezerra (TX), Afonso Bruno e Clidenor Capibaribe (Barrica) que, nos anos 30, já percebiam a necessidade de aglutinação dos artistas, porém faltava a eles a figura de um líder, que só apareceria anos depois.

A centralização do movimento modernista no eixo Rio de Janeiro – São Paulo e as dificuldades inerentes às outras capitais brasileiras contribuíram para as discrepâncias na difusão da estética modernista pelo resto do país. No caso do Ceará, ainda existia um agravante: a herança da obra de Raimundo Cela nos moldes do ensino acadêmico, que até então era o artista cearense mais bem sucedido no cenário nacional das artes plásticas. As paisagens e o universo dos pescadores eram os temas mais recorrentes, assim como foram na obra de Cela.

Discorrer sobre a vida e a obra dos artistas cearenses na década de 30 não é tarefa fácil, pois as informações são poucas e superficiais e o registro iconográfico inexistente. Em virtude disso, escolhi o pintor Barrica (1908-1993) como representante deste grupo, levando em consideração a bibliografia existente sobre ele. Guardadas as devidas particularidades, a trajetória de Barrica é semelhante a dos seus contemporâneos neste período, pois, como veremos adiante, Barrica muda-se para o Rio de Janeiro no final da década de 50 com o objetivo claro de inserir suas obras no mercado carioca de arte.

Ao manifestar aptidão e interesse pelo desenho ainda na adolescência, Barrica começou a trabalhar em estúdios fotográficos de Fortaleza, que, naquela época, era o lugar onde ocorriam discussões artísticas, que sempre aconteciam após o expediente de trabalho. Foi a partir destes encontros que surgiu a ideia de pinturas em campo, mais especificamente no Morro do Moinho, atual Morro Santa Terezinha, onde se tem uma vista privilegiada da capital cearense, e no Poço da Draga, região litorânea próxima ao centro de Fortaleza. Em 1937, Barrica e seus companheiros realizaram a Exposição Preparatória da Pintura Cearense, inspirada na Exposição Paulista no Norte, promovida por Waldemar da Costa, como dito anteriormente. Ao longo de sua carreira, Barrica arriscou trabalhos abstratos,

mas foi na figuração, em especial nas paisagens, que ele construiu a sua carreira. A socióloga Kadma Rodrigues escreveu sua dissertação de mestrado sobre o artista, na qual faz uma análise sociológica do seu fazer artístico. No trecho abaixo, Rodrigues discorre sobre a fase inicial de Barrica, representada aqui pela **Figura 04**.



*Marinha (s/d)*, Barrica, óleo sobre tela, 63 x 90 cm, Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, Fortaleza, CE.

A presença da luz nos trabalhos de Barrica é bem característica. Trabalhos da década de 40 mostrariam um paisagista entre tantos daquela época, não fosse a estilização das figuras humanas, com pernas longuíssimas, a desnaturalizarem a paisagem. Não havendo o recurso ao contraste claro/ escuro, não é o elemento visual luz que predomina nesse momento.<sup>8</sup>

O responsável pelo despertar dos artistas para a necessidade de unirem-se em prol do desenvolvimento do meio artístico cearense foi o já citado Mário Baratta, que a caminho da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Ceará passava em frente ao ateliê de Francisco Ávila, um dos poucos artistas que possuía um espaço desse porte na época. Um dia, Baratta decidiu entrar no ateliê e o que era parte do percurso passou a ser o destino final do jovem acadêmico que soube conciliar a advocacia com a vida artística. O espírito empreendedor de Baratta fez brotar nos outros artistas o desejo de possuírem um espaço onde pudessem pintar, expor seus trabalhos, fazer palestras, ler livros, entre outras atividades. Estrigas comenta sobre esse clima de efervescência:

As conversas se sucediam e se espalhavam. Novos adeptos surgiam. O meio artístico se agitava, se inquietava, no processo gestativo (...) Finalmente, em

---

<sup>8</sup> RODRIGUES, Kadma. **Barrica: o gesto que entrelaça história e vida**. São Paulo: Annablume, 2002, p. 103.

consequência dessa reunião de motivos, propósitos, interesses, e entusiasmo unânime, funda-se no dia 30 de junho de 1941 a primeira entidade de artes plásticas do Ceará, para a qual foi adotado o nome de Centro Cultural de Belas Artes [CCBA].<sup>9</sup>

Em seus três anos de existência, o CCBA possuiu três endereços diferentes, sem contar os ateliês de Baratta, Antônio Bandeira (1922-1967) e Aldemir Martins (1922-2006), que sediaram a entidade em períodos de recursos escassos. Rodrigues analisa a importância dos ateliês para o meio artístico cearense:

Os ateliês, quer coletivos quer individuais, desempenharam papel fundamental na construção da organicidade do *movimento de renovação* em pintura. Eram a um só tempo, lócus de tradição e subversão; lugar de permuta, no âmbito de um universo específico; de revelação de afinidades e oposições; de esclarecimento mútuo e de reprodução da crença numa *unidade dentro da diversidade*.<sup>10</sup>

Mesmo com as dificuldades de ordem financeira, o CCBA possuiu um ateliê para desenhos, promoveu palestras e debates artísticos e realizou o Salão Cearense de Pintura, que teve três edições entre os anos de 1941 e 1943.

Em 1944, a entidade conseguiu o apoio da Prefeitura de Fortaleza, que lhe cedeu um prédio na região central da cidade. Ainda assim as dificuldades continuaram e no intuito de superá-las a diretoria do CCBA decidiu unir forças com o Clube de Literatura e Arte, mais conhecido como o grupo CLÃ.<sup>11</sup> Dessa união, nasceu a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) no dia 27 de agosto de 1944, com objetivos ambiciosos, como “estabelecer o intercâmbio com artistas ou sociedades do país ou do estrangeiro (...) indicar artistas a serem beneficiados com estágios ou viagens de estudo, às expensas da Sociedade”.<sup>12</sup> Embora tais propósitos não tenham sido concretizados, a SCAP foi fundamental para o desenvolvimento das artes plásticas cearenses através do seu Curso Livre de Desenho e Pintura, da Escola de Belas Artes e, principalmente das exposições, como o Salão de Abril, criado em 1943 e que até os dias atuais é o principal evento artístico

---

<sup>9</sup> ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza). **A fase renovadora na arte cearense**. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983, p. 13.

<sup>10</sup> RODRIGUES, op. cit., p. 58.

<sup>11</sup> Movimento literário cearense da década de 40, que tinha aspirações nas artes plásticas por ter entre seus participantes alguns pintores e escultores.

<sup>12</sup> ESTRIGAS, op. cit., 1983, p. 24 e 25.

de Fortaleza. A imprensa não só acompanhava como vibrava a cada conquista dos scapianos:

Este ano foi criada a Escola de Belas Artes do Ceará, empresa sem dúvidas arrojada e que veio situar nosso Estado como pioneiro, no Norte do país, na matéria. (...) O Ceará ocupa no momento, lugar de destaque no cenário artístico nacional, tendendo a projetar-se mais ainda, dada a vocação natural revelada por muitos de seus filhos e que encontra em entidades culturais, como a SCAP, incentivo para florescer.<sup>13</sup>

A criação do Salão foi uma iniciativa da União Estadual dos Estudantes, que contava entre os seus membros alguns futuros fundadores da SCAP. A partir da segunda edição, em 1946, o Salão de Abril passou a ser promovido pela SCAP, a qual realizou treze edições do evento, revelando talentos como Antônio Bandeira, Aldemir Martins, Sérvulo Esmeraldo (1929), Jean-Pierre Chabloy (1910-1984), Zenon Barreto (1918-2002), Estrigas (1919), Heloísa Juaçaba (1926), entre outros. Paisagens litorâneas e cenas do cotidiano eram os temas mais freqüentes dos trabalhos apresentados nas primeiras edições do salão.

Embora não se tenha o registro iconográfico dessas obras, títulos como *Quintal*, *Água pro morro*, *Flamboyant*, *Praia*, *Vítimas da Seca* e *Casa do Pobre* revelam a temática majoritariamente trabalhada pelos artistas. O escritor Eduardo Campos (1923-2007) confirma a recorrência desses temas sociais na crítica feita aos trabalhos de Maria Laura Mendes apresentados no II Salão de Abril:

Sua predileção por aspectos da gente pobre que vive no morro, pelos motivos mais humanos, vai mui bem, apesar de ser motivo também de quase todos os seus colegas. Porque entre nós todo pintor retrata o Morro do Moinho, os casebres do Pirambu, a falta d'água no morro.<sup>14</sup>

Por mais que essas obras tenham um cunho social por retratar as mazelas dessas comunidades, a motivação dos artistas não era a denúncia social. A escolha do Morro do Moinho e do Poço da Draga deve-se também às suas qualidades geográficas. Do primeiro tinha-se uma visão panorâmica da cidade enquanto o Poço da Draga era uma das praias mais bonitas de Fortaleza.

---

<sup>13</sup> Artes plásticas no Ceará. **Jornal O Povo**, Fortaleza, p. 04, 17 abr. 1954.

<sup>14</sup> ESTRIGAS, op. cit., 1983, p. 49.

As dificuldades financeiras e a falta de apoio das esferas públicas e privadas sempre foram um entrave para a realização e premiação das edições do Salão de Abril. Na solenidade de abertura da segunda edição do evento, Mário Baratta não poupou críticas ao poder público em relação às dificuldades enfrentadas para a realização do evento:

Nossas mostras de arte tem sempre mais fim educativo que interesses econômicos. Até hoje só um fechamos sem que a aventura não nos causasse prejuízo. O auxílio que até hoje tivemos dos poderes públicos resumiu-se na compra de, se não me engano, dois trabalhos expostos, pelo ex-Departamento de Imprensa e Propaganda. Também a Prefeitura Municipal de Fortaleza deixou que vivêssemos uns três meses trepados nos salões em ruínas da velha e histórica Intendência. Para lá fomos depois de termos sido despejados por falta de pagamento de nosso último ateliê. As finanças da sociedade não resistiram à aventura de um salão e as conseqüências foram termos cavaletes e material despejados<sup>15</sup>.

Na proporção em que a SCAP intensificava suas atividades aumentava também os custos para mantê-la em funcionamento. As dificuldades financeiras, a falta de apoio governamental e as divergências entre os seus membros resultaram no fim da entidade. Estrigas comenta a situação: “O XIV Salão de Abril, em 1958, foi o ‘canto dos cisnes’ da SCAP. Os que lá permaneciam estavam sentindo que não haveria solução favorável. Uma ação de despejo corria na justiça e as circunstâncias se apresentavam sem perspectivas otimistas”.<sup>16</sup> Com o despejo, uma parte do acervo da SCAP foi depositada em um porão da Academia Cearense de Letras e o restante em um depósito da Universidade Federal do Ceará. No entanto, a falta de conservação do acervo ao longo dos anos contribuiu para sua destruição total.

Na Academia informaram que tudo que lá ficara, birôs, estantes, cavaletes, lousas, livros e todas as publicações, livros de ata, fotos e quadros, enfim, todo material de madeira e papel o cupim destruíra. Na Universidade também nada foi encontrado, e lá ficaram cavaletes de escultura e mesa grande própria para modelagem, além de carteiras escolares.<sup>17</sup>

Várias foram as tentativas de renascimento da SCAP; todas elas sem sucesso. O encerramento das atividades da SCAP não foi apenas o fim de uma entidade, representou também um retrocesso de todo um trabalho de mobilização artística iniciado por Mário

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 48.

<sup>16</sup> Ibid., p. 65.

<sup>17</sup> Ibid., p.66.

Baratta. Órfãos, os artistas voltaram ao individualismo de outrora, cada um por si, sem os exercícios conjuntos com modelo vivo, sem a avaliação coletiva dos trabalhos. O Salão de Abril, por sua vez, passou a ser de responsabilidade da Prefeitura de Fortaleza, que determinou o dia 13 de abril como data para abertura do evento em virtude do aniversário da cidade. Atualmente, o Salão de Abril continua sob a chancela da Prefeitura de Fortaleza e neste ano de 2010 ele chega a sua 61ª edição. Desta forma, terminou a década de 50, levando consigo todo o romantismo e idealismo dos primeiros anos do CCBA e da SCAP.

O pesquisador Álbio Sales, em artigo dedicado às artes cearenses, analisa o período em questão e avalia o papel da SCAP na formação do meio artístico cearense:

A década de 1950 marcou definitivamente a inserção da cidade de Fortaleza no circuito nacional das artes plásticas. Foi de fato o início do surgimento de um meio artístico nas artes plásticas, tendo a SCAP como elemento dinamizador desta primeira etapa do processo.<sup>18</sup>

Diante deste contexto, a mudança para o Rio de Janeiro e São Paulo era um caminho quase natural para os artistas que almejavam uma projeção nacional. Antônio Bandeira foi um dos primeiros a partir. Em 1945, ele se mudou para o Rio de Janeiro e no ano seguinte já estava em Paris por conta de uma bolsa de estudo recebida do governo francês. Inimá de Paula, Barboza Leite e Barrica optaram pela capital fluminense enquanto Aldemir Martins e Sérvulo Esmeraldo radicaram-se em São Paulo. Este último mudou-se para Paris em 1957 após também conquistar uma bolsa de estudo do governo francês. Eventualmente, esses artistas voltavam a Fortaleza para participar de exposições e mostras competitivas.

Os que permaneceram na capital cearense tentavam projetar-se nacionalmente através de salões e Bienais. Em 1949, o maranhense radicado em Fortaleza, J. Figueiredo (1911-1981) já participava de salões regionais: o 4º Salão de Pintura do Museu do Estado de Pernambuco, principal evento artístico de Recife neste período. No ano seguinte, ele deu início a sua participação no Salão de Artes Plásticas da Sociedade de Cultura Artística do Maranhão, no qual participou de cinco edições (1950-1954). Em 1959, Zenon Barreto

---

<sup>18</sup> SALES, José. A cidade da SCAP: O cotidiano das artes plásticas na Fortaleza de 1950. In: VASCONCELOS, J.; ADAD, S. (Org.). **Coisas de Cidade**. Fortaleza: Editora UFC, 2005, v. 01, p. 79.

participou da V Bienal de São Paulo com dois desenhos em nanquim: *Hospedaria de Flagelados e Labirinteiros*. Na nona edição do evento paulista, Chico da Silva (1910-1985) e José Tarcísio (1941) apresentaram trabalhos primitivistas e desenhos, respectivamente. Este último foi então laureado com o *Prêmio Aquisição* com a obra *Composição III*, um desenho em nanquim.

Os anos 60 assistiram a uma maior participação do poder público no meio artístico cearense. Durante este período foram criados importantes órgãos ligados à cultura, como o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC (1961), a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (1966), o Museu Sacro São José de Ribamar (1967), na cidade de Aquiraz – município da Região Metropolitana de Fortaleza, e o Centro de Artes Visuais -Casa de Raimundo Cela (1967), equipamento estadual ligado às artes visuais. A criação do MAUC foi uma iniciativa do então reitor da Universidade Federal do Ceará, Antônio Martins Filho (1904-2002), com o objetivo de inserir a produção artística cearense no roteiro da arte moderna nacional e internacional. Essa visão da arte como elemento formador da cultura de um povo era compartilhada entre os intelectuais brasileiros nas décadas de 50 e 60, o que contribuiu para a criação de vários museus de arte moderna pelo país, como o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre (1954); o Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte (1956); o Museu de Arte Moderna da Bahia, em Salvador (1960); o Museu de Artes Assis Chateaubriand, em João Pessoa – PB (1967); e o Museu de Arte de Goiânia (1969).

A criação do MAUC fez renascer entre os artistas a esperança de melhores tempos para as artes plásticas cearenses. Em sua exposição inaugural, o museu prestigiou velhos membros da SCAP de renome nacional, como Antônio Bandeira, Sérvulo Esmeraldo, Barrica, e apresentou novos talentos, como Chico da Silva e Nearco Araújo (1936). Outros scapianos como Zenon Barreto, Heloísa Juaçaba e J. Fernandes (1928) prestaram em caráter informal serviços administrativos, educativos e de curadoria ao museu, que ganhava prestígio no meio artístico à medida que promovia cursos, exposições e intercâmbio com instituições nacionais e internacionais, que viabilizaram, por exemplo, a Exposição de Jovens Pintores e Gravadores da Escola de Paris (1962), a Exposição de

Heliogravuras de Albert Dürer (1965) e a Exposição 35 anos de Arquitetura - Oscar Niemeyer (1969). Todas essas exposições aconteceram no museu cearense.

Em contrapartida, o MAUC difundia a arte popular cearense no exterior, como a Exposição Gravuras Populares Brasileiras (1963) que percorreu as cidades de Lisboa, Madri, Barcelona, Paris e Viena. Neste contexto, o diretor do MAUC, Lívio Xavier, e o artista Sérvulo Esmeraldo foram fundamentais para este intercâmbio cultural. No início da década de 60, Xavier viajou para a Europa (Espanha, França e Alemanha) a serviço do MAUC com o objetivo de articular a vinda de alguns trabalhos europeus para o museu cearense. Nesta mesma época, Sérvulo estudava litografia na Escola Nacional Superior de Belas Artes, de Paris, e, por já estar familiarizado com o meio artístico parisiense, intermediou as relações de Xavier com os artistas e instituições franceses.

Em janeiro 1966, o renomado crítico de arte baiano Clarival Prado Valadares (1918-1983), que nesta época já atuava nacionalmente, esteve em Fortaleza com o objetivo de escolher os trabalhos do pintor primitivista Chico da Silva que participariam da 32ª Bienal de Veneza, na qual o artista viria a receber uma menção honrosa por uma de suas obras. Aproveitando sua estadia na cidade, ele proferiu palestras a convite da Universidade Federal do Ceará, conheceu o acervo e o trabalho do MAUC, e discutiu os problemas e possíveis soluções para o meio artístico cearense. Em entrevista concedida a Estrigas, que na época escrevia para o jornal *Tribuna do Ceará*, Valadares afirmou que “existem talentos, mas os artistas cearenses vivem isolados, sem contato com os meios avançados. (...) O acervo do MAUC deve ser feito e não mostrar apenas o artista local e sim trazer o nacional para seu patrimônio, reunindo peças de ambos”.<sup>19</sup> Ele sugeriu ainda a criação de um salão nacional a fim de aproximar os artistas locais com a produção nacional. Como veremos adiante, a sugestão de Valadares não só foi aceita como ele foi convidado para participar da Comissão Julgadora do 1º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará.

No dia 09 de agosto de 1966, o governador Virgílio Távora (1919-1988) sancionou a Lei 8.541 que criava a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT), a

---

<sup>19</sup> ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza). **Artecrítica**. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 2009, p. 61.

primeira do gênero no país. Até então, todas as atividades artísticas e culturais faziam parte da Secretaria de Educação. Na época da sua criação, a Secult estava subdividida em seis segmentos: Ciências Naturais, Ciências Sociais, Literatura, Artes Plásticas, Artes do Movimento (Cinema, Teatro e Ballet) e Música. A pintora Heloísa Juaçaba foi convidada a assumir o Centro de Artes Visuais - Casa de Raimundo Cella, um espaço na região central da cidade para realização de exposições, cursos e palestras. Uma das primeiras atividades da entidade foi o 1º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará, realizado entre os meses de setembro e outubro de 1967. A escolha desta data foi estratégica, pois nesta época a Secult comemorava seu primeiro ano de existência. A Secretaria de Cultura deixou explícita a sua intenção no catálogo da mostra: “O I Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará pode ser apontado como coroamento do primeiro ano de atividade da pasta da Cultura”.<sup>20</sup>

Ao todo, 293 trabalhos de pintura, gravura, escultura, fotografia, desenho e tapeçaria de 130 artistas dos estados do Ceará, Acre, Rio de Janeiro, Pernambuco, Bahia, Sergipe e São Paulo participaram do salão. A comissão julgadora contou com a participação dos críticos Clarival do Prado Valadares e José Roberto Teixeira Leite (1930), que juntamente com Mário Baratta e os intelectuais cearenses Rogério Franklin e Gerardo Markan concederam a Sérvulo Esmeraldo - que nessa época residia em Paris, mas estava passando uma temporada em Fortaleza - o Prêmio Raimundo Cella pelo conjunto de sua obra. A premiação foi no valor de NCr\$ 1.000,00, quantia considerável na época. Na categoria pintura os vencedores foram os artistas cearenses José Tarcísio (CE) – 1º prêmio em pintura (NCr\$ 600,00), Tarcísio Félix (CE) – 2º prêmio em pintura (NCr\$ 400,00), Ruth Courvoisier (RJ) – 1º prêmio em gravura (NCr\$ 600,00) e Teresa Alves (RJ) – 2º prêmio em gravura (NCr\$ 400,00). Segundo os jornais da época, não houve premiação para as demais categorias porque os trabalhos apresentados não obedeceram às regras do regulamento. Infelizmente, não obtivemos maiores informações sobre os trabalhos, como título, tema, dimensões, material, técnica, tampouco registro iconográfico das obras devido à inexistência desses dados no catálogo e nos jornais que fizeram a cobertura do salão.

---

<sup>20</sup> SECRETARIA DA CULTURA DO ESTADO DO CEARÁ (Fortaleza, CE). **1º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará**: catálogo. Fortaleza, 1967, p.2.

Ao pesquisar a cobertura da imprensa a fim de preencher a lacuna das informações do catálogo do salão, descobrimos que embora todos os cinco jornais da época (*Correio do Ceará*, *Gazeta de Notícias*, *O Povo*, *Tribuna do Ceará* e *Unitário*) tenham noticiado o evento com uma média de duas matérias por veículo, apenas um (*Gazeta de Notícias*) fez uma análise crítica dos trabalhos expostos. Os demais se limitaram a distribuir loas à iniciativa do Governo Estadual sem ao menos apurar e divulgar o nome dos artistas com suas respectivas obras, como, por exemplo, a matéria publicada na *Tribuna do Ceará*:

Em um dos amplos salões do Colégio Militar do Ceará, o governador Plácido Castelo, na presença do diretor deste estabelecimento, coronel Petrônio Maia do Nascimento, e do secretário da Cultura, professor Raimundo Girão, inaugurou quarta-feira à noite o I Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará. Trata-se de uma promoção da Secretaria da Cultura que obteve êxito muito acima do previsto.<sup>21</sup>

Ou ainda a nota do *Correio do Ceará*:

Inaugurado o I Salão Nacional de Artes Plásticas. Com a presença do governador Plácido Castelo, dos secretários de Cultura, Administração e Polícia, comandantes militares e intelectuais foi inaugurado às 20h30min de ontem, no salão de recepções do Colégio Militar, o I Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará. Promoção do Departamento de Difusão de Cultura da Secretaria de Cultura reunindo 293 trabalhos pintura, desenho, gravura, fotografia e tapeçaria.<sup>22</sup>

Como os demais periódicos, a *Gazeta de Notícias* não poupou elogios ao Governo Estadual:

Pela primeira vez na história do Ceará, Fortaleza será sede de um salão nacional de artes plásticas. O fato que realmente é sensacional deve-se ao apoio de que o poder público estadual proporciona às artes visuais. Somente depois da criação de um órgão especificamente dedicado ao fomento à cultura em todas as suas manifestações é os que fazem arte nesta terra podem se sentir estimulados a criar e a revelar-se inteiramente na manifestação das suas tendências.<sup>23</sup>

Contudo, a *Gazeta* tem o mérito de ter sido o único jornal a fazer uma crítica aos trabalhos expostos. A crítica intitulada *A terra como tema* é de autoria desconhecida e foi publicada no suplemento *Letras e Artes* do jornal:

De uma centena de artistas apresentados no I Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará, mais de duas dezenas se dedicaram a descrever temas ligados à terra, à

---

<sup>21</sup> 1º Salão Nacional de Artes Plásticas no Ceará. **Tribuna do Ceará**, Fortaleza, p. 02, 23 set. 1967.

<sup>22</sup> 1º Salão Nacional. **Correio do Ceará**, Fortaleza, p. 04, 21 set. 1967.

<sup>23</sup> Artes Plásticas no Ceará. **Gazeta de Notícias**, Fortaleza, p. 03, 17 e 18 set. 1967.

influência do ambiente sobre o homem e vice-versa. Isso sem contarmos com os trabalhos sobre os animais, figuras humanas ou unicamente paisagens vegetais. Há pouca coisa que pode ser considerada artisticamente importante, como há realizações com boa técnica, mas com pouca expressividade conteudística ou o contrário. (...) Walmar Lima e Pedro Mota, dois desenhistas do Ceará, demonstram uma facilidade em lidar com o nanquim. O primeiro faz uma retratação interessante, mas simples, de elementos sociais como “Lavadeira”, “Rendeira” e o “Violeiro”. O outro descreve peixes, jangadas e cangaceiros. Esse é mais seguro na técnica e mais retratista, pois Walmar é pouco subjetivista.<sup>24</sup>

A explicação do entusiasmo da imprensa e dos artistas acerca do Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará vai além da proposta de inserção do estado no calendário de grandes eventos nacionais. Ela está relacionada à crise financeira que o já tradicional Salão de Abril vinha passando desde o final da década de 50, quando a realização da mostra tornou-se irregular, deixando os artistas sem um espaço regular para exposições, pois, como veremos adiante, as galerias surgidas em Fortaleza em meados da década de 60 tiveram uma breve existência. Diante deste contexto, a recém criada SECULT vislumbrou uma oportunidade de firmar-se como a grande promotora da arte local. Desde a primeira edição do salão, a Secretaria empenhou-se em convidar críticos de renome nacional, como o já citado José Roberto Teixeira Leite (1967), além de Roberto Pontual (1969) e Carlos Cavalcanti (1971) para a Comissão Julgadora da mostra. Além da premiação em dinheiro, o Salão passou a ter um novo atrativo a partir de sua terceira edição: o Prêmio Aquisição, que nada mais era que um comprometimento de grupos empresariais cearenses (J. Macedo, C. Rolim, Edson Queiroz) em adquirir os trabalhos de artistas locais. Desta forma, surgiram os primeiros colecionadores de obras de arte no Ceará, que permanecem até os dias atuais, juntamente com o Grupo Jereissati, como os principais compradores no mercado local.

Em 1968, a Casa de Raimundo Cella firmou uma parceria com o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA) e, juntos, promoveram uma exposição de artistas cearenses no museu carioca. A participação dos cearenses na mostra não se limitava aos nascidos na terra de Zenon Barreto, contemplava também aqueles que viviam e exerciam atividades artísticas no Ceará, como o amazonense Nearco Araújo, o acreano Chico da Silva e o maranhense J. Figueiredo. Além desses já citados, mais 18 artistas

---

<sup>24</sup> A terra como tema. **Gazeta de Notícias**, Fortaleza, 1º out. 1967. Suplemento Letras e Artes, p. 05.

participaram da exposição. Entre os expositores, nomes já conhecidos na arte cearense, como Estrigas, Chico da Silva e Barrica; jovens talentos como Sérgio Lima (1946), Tarcísio Félix (1943) e Roberto Galvão (1950); e homenagens póstumas a Raimundo Cela e Antônio Bandeira, recém falecido em Paris, as maiores referências para as artes plásticas cearenses da época. Embora a iniciativa tenha sido recebida com entusiasmo não faltaram críticas à mesma. Estrigas, por exemplo, relata que:

Conversando com a diretora do Centro de Artes Visuais sobre a exposição dos cearenses no Museu Nacional de Belas Artes, cheguei a conclusão de que não há nenhum critério estabelecido. Os pintores que levarem trabalhos ao Centro de Artes Visuais poderão participar, contanto que sejam aprovados por uma comissão composta por Braga Montenegro, Antônio Girão Barroso e Heloísa Juaçaba.<sup>25</sup>

Nos anos 60, além dos espaços ditos oficiais, como o MAUC e a Casa de Raimundo Cela, surgiram também as primeiras galerias de arte de Fortaleza. Em 1963, o grupo teatral da Comédia Cearense inaugurou a Galeria Santa Rosa, no Teatro José de Alencar, porém, devido à falta de retorno financeiro, o espaço foi fechado pouco tempo depois. A Comédia Cearense fez mais uma investida no setor. Desta vez, com uma pequena galeria que funcionava apenas em noites de espetáculo vendendo santos antigos, livros e quadros; mais uma vez, a empreitada não obteve sucesso. No ano seguinte, o arquiteto Enéas Botelho inaugurou a Galeria SER, que ao longo dos seus dois anos de existência conseguiu manter a periodicidade de uma exposição mensal, realizou cursos de xilogravura e sediou o 15º Salão de Abril (1965). A exposição inaugural contou com 16 trabalhos de Zenon Barreto: quatro óleos, quatro guaches, quatro desenhos e quatro esculturas. Em 1966, a Galeria SER encerrou suas atividades. Novamente, o aspecto financeiro foi decisivo para o fechamento de uma galeria, como destacou Estrigas em artigo publicado no jornal *Tribuna do Ceará*:

Mais uma vez o fator econômico derrotou as manifestações de cultura artística. Não podendo arcar com as despesas da galeria, pois a venda de trabalhos era nula e a ajuda das autoridades ficara esquecida na promessa, os seus fundadores e responsáveis desistiram de prosseguir com a galeria.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza). **A arte na dimensão do momento**. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, 1997, v. 1, p. 217.

<sup>26</sup> ESTRIGAS, op. cit., 1997, p. 68.

Embora tenham tido vida efêmera, esses espaços foram uma tentativa de profissionalização do comércio de arte na cidade.

A Casa de Raimundo Cela proporcionou um novo fôlego para o meio artístico local através de seus cursos, palestras e exposições. Embora fosse um órgão público, o equipamento não passou ileso pela repressão à liberdade de expressão imposta pela ditadura militar. De acordo com Estrigas, o governo estadual desalojou a entidade no início da década de 70, que passou a funcionar em sedes temporárias e improvisadas. Somente em 1975 a Casa de Raimundo Cela voltou a possuir um espaço próprio e passou a se chamar Casa de Cultura Palácio da Luz, em alusão à denominação da sua nova sede. No entanto, a efervescência cultural de outrora não existia mais em decorrência do contexto político do país:

A Casa de Cultura foi um local que os artistas não ocuparam, suficientemente, pelo clima e condições insatisfatórias que cercavam a cultura e suas manifestações. Sem os artistas, sem o entusiasmo e condições de fazer, sem motivação, a Casa de Cultura foi definhando, esvaziando, com alguns diretores sérios, mas sem apoio, deixando a luta, caindo o cargo e a Casa em poder de elementos que a utilizavam em proveito próprio.<sup>27</sup>

Apesar de todas essas dificuldades, é notório o desenvolvimento das artes plásticas cearenses em menos de vinte anos. Iniciativas como o CCBA e a SCAP foram a base para a formação do meio artístico local. A partir delas, surgiram os primeiros cursos de desenho e pintura e as primeiras exposições. Podemos atribuir a elas também, mesmo de forma indireta, o mérito de uma maior participação do Estado nas questões artísticas. Não é coincidência que muitos dos remanescentes dessas entidades também estiveram à frente das empreitadas governamentais, que por sua vez, fortaleceram e estabilizaram o meio artístico cearense a partir dos anos 60. A importância desse levantamento histórico é fundamental para a compreensão da trajetória artística de Zenon Barreto pelo fato dele ter vivenciado esse período de formação do meio artístico cearense, fosse como aluno e, posteriormente, presidente da SCAP, fosse como colaborador do MAUC e da Casa de Raimundo Cela, onde ele prestou serviços como curador e professor, respectivamente.

---

<sup>27</sup> ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza). **Artes Plásticas no Ceará (Síntese Histórica) – Contribuição à história da arte no Ceará**. Fortaleza: Edições UFC, 1992, p. 36.

### 1.3. Zenon Barreto

Segundo Pierre Bourdieu, o uso da biografia do artista para a análise de sua obra tende à sacralização do mesmo. “O discurso de celebração, nomeadamente a biografia, desempenha um papel determinante, menos, sem dúvida, pelo que ela diz acerca do pintor e de sua obra, do que pelo fato de o constituir em personagem memorável, digna do relato histórico”.<sup>28</sup> Contudo, mesmo com essa ressalva, tal recurso se faz necessário quando o artista a ser pesquisado é pouco conhecido além das fronteiras do seu local de origem e atuação, como é o caso do artista plástico cearense Zenon Barreto, que embora tenha participado de exposições nacionais, inclusive sendo premiado, construiu sua trajetória artística no estado do Ceará.

Por volta dos 30 anos, Zenon Barreto sofreu um acidente de montaria na Escola Militar do Ceará que o deixou sem memória por 72 horas. A pintura entrou em sua vida como prescrição médica, porém, o que começou como uma distração tornou-se um ofício para toda a vida. Foram mais de 50 anos dedicados à pintura, à gravura, ao desenho e à escultura. Nesta última, Zenon trabalhou com os mais variados materiais: cimento, madeira, metal, cerâmica, bambu, porcelana, entre outros. Como a maioria dos jovens artistas de sua época, ele procurou a SCAP onde fez o Curso Livre de Desenho e Pintura, em 1949, e onde, posteriormente, ministrou cursos, chegando inclusive à presidência da entidade. Em poucos meses, o aluno de desenho já ilustrava as páginas da revista *CROQUIS*, publicação mimeografada pela entidade. Ele também escreveu e ilustrou para a revista do grupo *CLÃ*.

Em 1950, Zenon participou pela primeira vez de uma exposição: o VI Salão de Abril. Ele participaria ainda de mais sete edições do Salão, tendo sido premiado cinco vezes<sup>29</sup> e homenageado no 24º Salão de Abril (1974) com uma sala especial pelos seus 25

---

<sup>28</sup> BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989, p. 290.

<sup>29</sup> O primeiro prêmio de sua carreira veio com a tela *Café* no 8º Salão de Abril (1952). Ainda não foi possível descobrir com que trabalhos e em que categorias Zenon foi premiado nas edições 9 (1953) e 12 (1956), pois nos catálogos desses salões não constam essas informações e os catálogos posteriores citam apenas em que mostras ele foi premiado. Em 1958, o nanquim em papel *Enterro de Anjo* foi o vencedor da categoria desenho do 14º Salão de Abril. Na edição 20 da mostra (1970), Zenon ganhou o 1º prêmio em escultura com a obra

anos de carreira. Em paralelo à sua produção em pinturas, gravuras e esculturas, Zenon Barreto dedicou-se também à difusão da arte cearense, bem como à formação de novos artistas. Como foi dito anteriormente, a SCAP surgiu da união de interesses comuns entre os artistas e os escritores cearenses, porém, com o passar do tempo os tais interesses comuns foram dando lugar a disputas pela presidência da entidade, pois os escritores sentiam-se preteridos quando os artistas assumiam a direção da SCAP e vice-versa.

Em 1951, Zenon afastou-se da entidade após desentendimentos com o presidente e, juntamente com o pintor Antônio Bandeira, criou o *Grupo dos Independentes*. Não chegou a ser um movimento de vanguarda, pois sua motivação era política: o enfraquecimento da diretoria da SCAP. Para tanto, o grupo criou o Salão dos Independentes para concorrer diretamente com o Salão de Abril. Embora tenha realizado três edições da mostra (1952-1954) a iniciativa não obteve sucesso, mesmo com a participação de cearenses de renome nacional, como Antônio Bandeira e Aldemir Martins, e de artistas locais respeitados, como Mário Baratta e Barrica, pois todos esses artistas, inclusive Zenon, continuaram participando normalmente do Salão de Abril. Concluímos que o *Grupo dos Independentes* não passou de um arroubo emocional de Zenon e que contou com a solidariedade de alguns amigos artistas. Tanto que dois anos depois (1956), ele não só se reaproximara da SCAP como assumiu a presidência da entidade, mas não chegou a cumprir o mandato de um ano após desavenças com alguns membros da diretoria.

Também em 1951, Bandeira voltou a morar no Rio de Janeiro após sua primeira temporada em Paris. Foi nesta época que ele e Zenon começaram a trocar correspondências. Nas cartas, Bandeira compartilha suas impressões sobre os eventos artísticos no Rio de Janeiro: “Príncipes, ministros, governadores, prefeitos, e várias outras plumas. Uísque and soda, imprensa, e neris de venda. É triste porque o que há de mais rico e chic, no Rio, compareceu, mas comprar quem foi que viu ?”<sup>30</sup>; pede a Zenon para interceder junto às autoridades cearenses o pagamento de quadros vendidos: “Sobre o dinheiro do governador gostaria que ele viesse logo depois (...) Vejam se conseguem que o

---

*Iracema*. Até o momento não foi possível comprovar se este trabalho é o mesmo apresentado cinco anos antes (1965) para o monumento a Iracema, obra de José de Alencar.

<sup>30</sup> Carta de Bandeira para Zenon, datada *Rio, 23 de maio de 1952*. Arquivo da família do artista.

homem solte as rédeas, finalmente é um pagamento honesto e há mais de seis meses o quadro foi entregue.”<sup>31</sup>; e tece comentários sobre a obra do amigo: "Acho que seus quadros possuem harmonia de formas e desenhos e uma certa sensibilidade na escolha das cores. Porém gostaria que você trabalhasse mais na mistura das cores primárias”.<sup>32</sup>No acervo na casa de Zenon, foram encontradas cerca de dez cartas datadas em 1952, 1962, 1963 e 1965.

Os anos 1960 são um dos períodos mais importantes da trajetória de Zenon. Logo no início da década, ele foi agraciado com o Prêmio Aquisição pelo desenho *Retorno das Jangadas* (Figura 05), no 9º Salão Nacional de Arte Moderna, promovido pelo Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Esta foi sua terceira e mais expressiva participação no salão, do qual fez parte da 1ª, 8ª e 10ª edições, sempre apresentando desenhos. Em 1962, ele recebeu a medalha de bronze, na categoria desenho, no 9º Salão de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul.

#### Figura 05



*Retorno das jangadas ao crepúsculo*  
(1960), desenho publicado na edição de  
12/06/ 1960, do jornal Unitário, Fortaleza, CE.

---

<sup>31</sup> Carta de Bandeira para Zenon, datada Rio, 15 de julho de 1952. Arquivo da família do artista.

<sup>32</sup> Carta de Bandeira para Zenon, datada Rio, 23 de maio de 1952. Arquivo da família do artista.

Neste mesmo ano, ele passou a assinar semanalmente a coluna *Museu* com o pseudônimo de Salvador Daki, no jornal *O Povo*. Durante os seis meses de existência da coluna, os leitores se informavam sobre os fatos artísticos na cidade:

O Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, desde sua mostra inaugural, vem realizando exposições nos mais diversos gêneros das artes plásticas: expôs desenho e pintura de Bandeira; cartazes europeus; pintura do espanhol Figueroa; pintura, gravura e desenho de Raimundo Cela; gravadores da Escola de Paris; pinturas e afrescos de Sérvulo Esmeraldo. Ultimamente expôs obras do acervo ainda não conhecidas do público visitador: pinturas da Escola de Cuzco, desenhos de Aldemir Martins e outros trabalhos de menos importância.<sup>33</sup>

Contudo, *Salvador Daki* também dedicava espaço da sua coluna para tecer críticas ao poder público estadual:

Com a missão de difundir e defender a cultura de nosso Estado, esta seção, por várias vezes, tem criticado o projeto de lei, em que o Governo pede à Assembleia a encampação de três entidades artísticas, das quais apenas duas se conhece a existência. Diversas são as controvérsias a respeito de tal projeto, apontado por muitos como cravado de defeitos e injustiças. Lendo-se, verifica-se a procedência dessas acusações, por sinal, facilmente explicáveis.<sup>34</sup>

Em 1967, ele lançou o álbum de xilogravuras *Figuras do Nordeste*, inspirado nos personagens da cultura popular nordestina, como a rendeira (Figura 06), o jangadeiro, o romeiro, o cangaceiro e a louceira. A imagem de cada personagem é acompanhada de versos dos poetas populares nordestinos Batista de Sena (1912-1990), Cego Aderaldo (1878-1967) e Siqueira de Amorim (1913), que descrevem e enaltecem o ofício dessas figuras:

---

<sup>33</sup> DAKI, Salvador. Exposição Figuerôa. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 17 e 18 nov. 1962. Coluna Museu, p. 12.

<sup>34</sup> DAKI, Salvador. Algumas opiniões sobre a lei de encampação das entidades artísticas. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 02 e 03 fev. 1963. Coluna Museu, p. 10.

**Figura 06**



*Rendeira* (1966), Zenon Barreto, xilogravura, Álbum Figuras do Nordeste, 2ª edição, Imprensa Universitária, UFC, Fortaleza, CE.

### A Rendeira

Naquele tolope-tope

Dos bilros sobre a almofada

O seu capricho revela

A alma toda rendada,

O ziguezague da linha

Mostra aos espinhos a estrada.

Entre o papelão e os dedos

Forma-se a maior contenda,

Sua vida, seus sonhos,  
Estão naquela encomenda,  
Que vai levar três meadas  
Para duas varas de renda.

O prefácio da obra é assinado pelo historiador Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), que, em correspondência enviada a Zenon, teceu elogios ao álbum: “a solução poética é excelente pela legitimidade documental. Água das fontes autênticas do tradicionalismo emocional”.<sup>35</sup>

A recorrência da temática regional não é exclusividade de Zenon Barreto. Como vimos na primeira parte deste capítulo, os jangadeiros e as rendeiras já faziam parte do repertório de Raimundo Cela nas primeiras décadas do século passado. Os tipos regionais foram o legado deixado por Cela às gerações posteriores e estão presentes nos trabalhos de alguns artistas contemporâneos a Zenon, como verificamos na crítica *A terra como tema*<sup>36</sup>, sobre o 1º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará.

Essa valorização dos temas e tipos regionais pode ser compreendida como uma reverberação das ideias da segunda fase do modernismo brasileiro, período em que a temática nacional com viés social esteve no cerne dos debates artísticos. Segundo Carlos Zílio, a produção nacional nas décadas de 30 e 40 já tinha superado os paradigmas da brasilidade e da modernidade e o que estava em questão era a sua função social. “Em termos estilísticos, a imagem da segunda fase do Modernismo tem um tratamento mais realista, e passa a privilegiar uma temática voltada para retratar o povo em situações de trabalho, nas suas festas e na sua miséria”.<sup>37</sup> Na literatura, as questões sociais também foram exploradas pelos romancistas de 30, que apresentavam a realidade dos rincões

---

<sup>35</sup> Carta de Câmara Cascudo para Zenon Barreto, datada *Natal 14.10.1966*. Arquivo da família do artista.

<sup>36</sup> Cf. nota 24 deste capítulo.

<sup>37</sup> ZÍLIO, Carlos. Da Antropofagia à Tropicália. In: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. **Revista Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro: ano XVI, nº. 18, 2009, p. 117. Disponível em: <<http://www.carloszilio.com/textos/2009-da-antropofagia-a-tropicalia.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2010.

brasileiros apesar de algumas narrativas urbanas. Esse debate não ficou restrito às manifestações artísticas, pelo contrário, foi amplamente disseminado no meio universitário, em especial, nos cursos de antropologia e sociologia.

A busca e a afirmação de uma identidade nacional tão almejada pelos modernistas acabaram servindo aos propósitos ditatoriais de Getúlio Vargas, que resultaram na implantação do Estado Novo. “Desejoso, ele próprio, de forjar a imagem de uma sociedade unificada e homogênea, Vargas utilizou a arte e a cultura como agentes de coesão social”.<sup>38</sup> Se por um lado as encomendas governamentais eram uma chancela para o incipiente mercado de arte moderna, por outro, o aspecto estético da obra e a liberdade do artista ficavam comprometidos como afirma Antônio Cândido:

A preocupação absorvente com os “problemas” (da mente, da alma, da sociedade) levou muitas vezes a certo desdém pela elaboração formal. Posto em absoluto primeiro plano, o “problema” podia relegar para segundo a sua organização estética, vista como podendo atrapalhar eventualmente o impacto humano da obra. (...) O que houve mais foi preocupação de discutir a pertinência dos temas e das atitudes ideológicas, quase ninguém percebendo como uma coisa e outra dependem da elaboração formal, chave do acerto em arte e literatura.<sup>39</sup>

O interesse pela temática nacional também pode ser relacionado com o contexto do mundo ocidental após o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) foi criada, em 1945, com o objetivo de promover a paz mundial; e no seu entendimento o folclore era um instrumento de mediação, de união entre os povos através do encontro das mais diversas culturas.

O Brasil foi um dos primeiros países do mundo a seguir a orientação da Unesco. Em 1947, é criada a Comissão Nacional do Folclore – CNFL, vinculada ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura do Ministério das Relações Exteriores, que tinha como objetivo a preservação das manifestações folclóricas, associando-as a um discurso de identidade nacional. A CNFL possuía subcomissões em todos os estados do

---

<sup>38</sup> COUTO, Maria de Fátima. *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p.30.

<sup>39</sup> CÂNDIDO, Antônio. A Revolução de 1930 e a cultura. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987 *apud* COUTO, Maria de Fátima, op. cit., p.32.

país, inclusive no Ceará, onde foi fundada a Comissão Cearense de Folclore (CCF), em 1948. A rapidez e a receptividade com o que o Brasil aderiu à campanha da Unesco deve-se ao momento profícuo que passava os estudos folclóricos no país.

Os estudos do folclore revelaram, também, esforços de se criar referências para uma identidade nacional, nesse sentido, os folcloristas estiveram constantemente embalados por noções como o mito das três raças como pilares da formação nacional uma vez que constantemente fundamentaram suas análises nessa busca comum de identificar a contribuição do branco, do negro e do índio nas festas, nos mitos, nas lendas, nas estórias.<sup>40</sup>

Contudo, nem todos os estudiosos comungavam dessa mesma ideia. O potiguar Câmara Cascudo se opunha aos baianos, radicados no Rio de Janeiro, Renato Almeida (1895-1981) e Édison Carneiro (1912-1972), que defendiam um folclore nacional. Câmara Cascudo preferia trabalhar o folclore sob o aspecto regional devido à variedade e complexidade cultural brasileira e, sob esta perspectiva, tornou-se uma espécie de mentor para os estudiosos da cultura popular nordestina. No Ceará, alguns membros da CCF faziam parte também da diretoria da SCAP, como o pintor Mário Baratta e o escritor Eduardo Campos. Este último esteve a frente das pesquisas folclóricas no estado, organizou seminários e publicou livros, como *O texto teatral do bumba meu boi* (1960), com ilustrações do pintor maranhense Floriano Teixeira (1923-2000), que anos depois viria a trabalhar como curador do MAUC.

Vale salientar ainda que o MAUC fora criado dentro do contexto da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Antes mesmo da fundação do museu, o reitor Martins Filho já colecionava xilogravuras, ex-votos e cerâmicas populares, que posteriormente passaram a fazer parte do acervo do museu. Dentro da sua política de difusão da arte cearense, o MAUC não só abria suas portas para a visitação, como promovia exposições itinerantes do acervo de arte popular. Em 1962, Floriano Teixeira organizou a exposição MAUC no Cariri, em alusão à região sul do Ceará conhecida como um dos centros de cultura popular do Nordeste. Dentro desse intercâmbio cultural, o museu apresentava em sua sede exposições de peças da cultura popular que não faziam parte de seu acervo, como

---

<sup>40</sup> SILVA, Mônica. Catolicismo popular na escrita do folclore brasileiro. **Temporis[ação]**. Goiás, v. 1, nº 9, Jan/Dez 2007, p. 4.

a Exposição de Arte Popular (1962), Arte Religiosa (1963) e Rendas de Bilro (1965). Esta última teve o seu catálogo escrito pelo historiador Câmara Cascudo.

Ao longo da década de 60, com um nome firmado e consolidado no meio artístico local, Zenon Barreto deu início às suas obras em espaços públicos de Fortaleza, sobre as quais discorreremos mais longamente no 3º capítulo. Participou de um concurso promovido pelo Departamento Autônomo de Estradas e Rodagens (DAER) para a construção de um painel para a nova sede da instituição, conquistando o primeiro lugar. A obra mostra homens nas mais variadas funções trabalhando incessantemente na construção de uma estrada, símbolo do progresso para um Estado que até pouco tempo sobrevivia da agricultura. O título *Trabalhando no Campo* também sugere essa ideia de desenvolvimento ao mostrar a mudança das atividades laboriosas no meio rural. No lugar de agricultores, o que vemos são operários da construção civil, atividade tipicamente urbana.

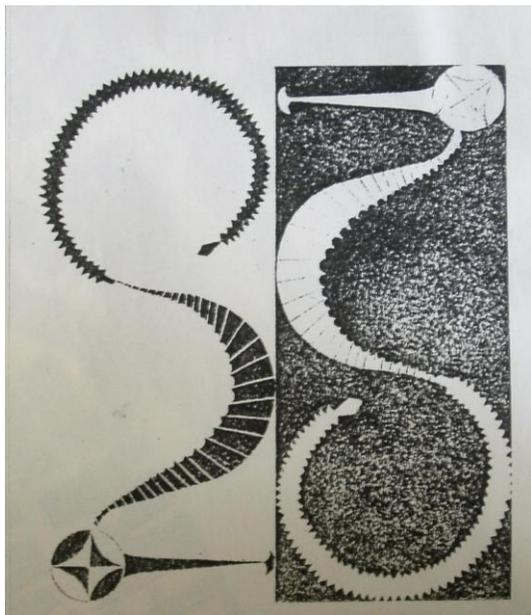
Durante toda a década de 60, ele continuou a produzir painéis que buscavam narrar o desenvolvimento e o progresso do Estado, como as obras realizadas para o Centro de Exportação do Ceará (CEC) e para a Companhia Telefônica do Ceará (CTC). Atualmente, a obra feita para a fachada do prédio do antigo CEC, o painel *Estivadores* encontra-se em avançado estado de deterioração, porém, é possível perceber que este trabalho segue o mesmo estilo do painel do DAER com sua composição geometrizada, linhas simples, sem grandes detalhes e sempre mostrando os operários trabalhando incessantemente. De todos os seus painéis, o único que foge dessa temática ufanista é a obra *Jangadas*, que ele produziu especialmente para a fachada do MAUC. A imagem do painel é inspirada no desenho *Retorno das Jangadas*, agraciado com o prêmio de aquisição do IX Salão Nacional de Arte Moderna (1960).

Em 1970 é inaugurado o conjunto arquitetônico Palácio da Abolição/ Memorial Castelo Branco, um projeto do arquiteto Sérgio Bernardes (1919-2002) e do paisagista Burle Marx (1909-1994). A obra ocupa uma área de quatro mil metros quadrados em uma das regiões mais nobres de Fortaleza. Durante dezesseis anos (1970-1986), o palácio foi a sede do poder estadual. Após a transferência do governo para o Centro Administrativo

Governador Virgílio Távora, o espaço passou a abrigar secretarias e outros órgãos estaduais. Nos jardins do palácio, encontravam-se cinco esculturas de Zenon Barreto. As peças eram imagens de mulheres em tarefas domésticas que fazem parte do imaginário popular nordestino: *Cafuné*, *Moça com pote*, *Moça ao pilão*, *Rendeira* e *Louceira*. As obras não faziam parte do projeto original, mas foram encomendadas pelo então governador Plácido Aderaldo Castelo (1906-1979). A *Louceira* não existe mais e as demais esculturas passaram por restauro e, atualmente, encontram-se na Residência Oficial do Governador. A expectativa é de que as quatro esculturas voltem para os jardins do Palácio da Abolição em 2011, quando estão previstas o fim das reformas no espaço e a volta do Executivo para o local.

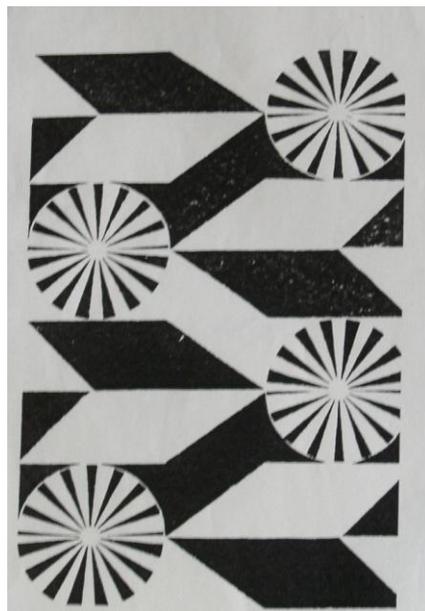
Ao longo da década de 70, Zenon manteve um contato frequente com o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) através de suas participações no Panorama da Arte Brasileira, evento promovido pelo museu e que, desde 1969, apresenta anualmente a produção nacional de artes plásticas. Zenon participou de quatro edições do Panorama (1969, 1971, 1974 e 1975), sempre apresentando desenhos com exceção do Panorama de 1975, quando também expôs esculturas. Em seus desenhos, as figuras simétricas com formas geometrizadas são recorrentes e dão movimento à composição (Figuras 07 e 08). Esta característica de Zenon também é observada em seus painéis, como foram apresentados anteriormente. A cor é um elemento usado de maneira parcimoniosa pelo artista. Nos desenhos, vemos uma ausência total das cores enquanto nos painéis as cores frias predominam, em especial, o azul. A exceção é a obra *Trabalhando no Campo*, na qual a aridez do sertão e o esforço dos trabalhadores exigem cores mais vivas.

**Figura 07**



*Hipocampos preto e branco* (1971), Zenon  
cartão sem nanquim, 36,5 x 40 cm, III  
Panorama da Arte Atual, São Paulo, SP.

**Figura 08**



*Cataventos* (1977), Zenon Barreto, Barreto,  
cartão sem nanquim, 80 x 60 cm, IX  
Panorama da Arte Atual, São Paulo, SP.

Além da presença no Panorama da Arte Brasileira, Zenon participou de dois leilões realizados pelo MAM-SP a fim de angariar recursos para a instituição que quase fechou suas portas quando da saída da coleção de Cicillo Matarazzo para a criação do MAC-USP. Na carta enviada ao artista em 1977, a direção do museu expôs suas dificuldades financeiras e apresentou a proposta da realização de um leilão de obras doadas por artistas nacionais como alternativa para amenizar a crise financeira: “Pensou a Diretoria, nessa emergência, em recorrer, mais uma vez, à generosidade dos artistas, aqueles aos quais a Casa pertence. Planejou a realização de um leilão de obras de profissionais selecionados, dentre os quais o seu nome foi incluído”.<sup>41</sup> Para o leilão acima citado, ele doou três esculturas. Sete anos antes, ele já havia doado um trabalho com o mesmo fim: o *Guarda-Chuvas* (1969), um desenho em nanquim medindo 50 x 70 cm.

<sup>41</sup> Carta enviada pelo MAM –SP a Zenon Barreto, datada *São Paulo 15 de outubro de 1977*. Arquivo da família do artista.

Infelizmente, não foram encontrados registros fotográficos nem maiores informações a respeito das doações.

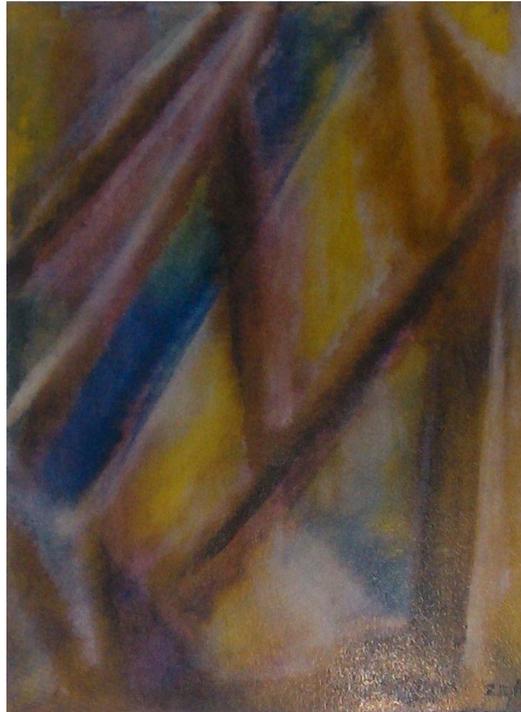
A pintura foi a porta de entrada de Zenon Barreto no mundo das artes, todavia, sua obra pictórica desenvolveu-se à margem das demais manifestações artísticas e o artista nunca escondeu sua predileção pela escultura: “sou um sujeito buliçoso e pintura é algo muito parado, você arma o cavalete e pronto. A escultura mexe mais comigo. Estou sempre serrando, martelando ou colando algum tipo de material. Existe mais movimento e você entra na intimidade do material”.<sup>42</sup> Em suas mãos, materiais aparentemente pesados, como o ferro, o cimento e o latão, e outros menos convencionais, como o bambu, deram formas a crianças, trabalhadores rurais, motivos e tipos nordestinos.

Embora preferisse a escultura à pintura, esta, mesmo em segundo plano, sempre esteve presente em sua vida. As suas primeiras telas datam da década de 50 e são óleos que variam entre o regional, como as obras *Vaqueiros* e *Santo*, e assuntos prosaicos, como os quadros *Bar* e *Café*. A partir da década de 60, Zenon produziu seus primeiros trabalhos abstratos (Figura 09), poética que passou a predominar nos seus quadros a partir de então. Se nos desenhos e painéis o que predomina é a monocromia, nos trabalhos abstratos as cores se fazem presente, sejam elas quentes ou frias.

---

<sup>42</sup> CASA D'ARTE (Fortaleza, CE). **11 esculturas, 10 Desenhos e 20 Pinturas**: catálogo. Fortaleza, 1999, p. 04.

**Figura 09**



*Acrílico sobre tela (1998), Zenon Barreto, Fortaleza, CE.*

O domínio sobre o desenho garante a leveza e o movimento de suas composições abstratas, que eram estudadas à exaustão antes de serem executadas. Ao mesmo tempo em que se preocupava com a leveza e ritmo dos traços, ele se permitia fazer composições livres em guache e nanquim, nas quais predominavam ritmos, jogos abstratos. Quando optava pela arte figurativa, os cangaceiros, as rendeiras e outros tipos nordestinos eram constantes em seus trabalhos. Como gravador Zenon destacou-se pelos dois álbuns de xilogravura que publicou: o já citado *Figuras do Nordeste* (1967) e o *Ritos, Danças e Folgedos do Nordeste* (1990), ambos de caráter documental das tradições nordestinas. Em 1997, a SECULT reeditou o primeiro álbum com uma tiragem de 500 exemplares, justificando a iniciativa ao fato do “álbum ser um marco na história da xilogravura no Ceará e no Brasil”.

Por conta de seu temperamento forte, Zenon criou algumas inimizades, principalmente no meio artístico, onde nem sempre o que estava em jogo eram os interesses artísticos. Ciente de seu perfil agressivo, sempre preferiu agir nos bastidores a ocupar cargos de chefia, o que ocorreu à época da criação do MAUC, quando seu nome foi cogitado para a direção. Ainda assim, Zenon Barreto era bastante respeitado e conceituado, tendo atuado como cenógrafo e figurinista em peças teatrais produzidas em Fortaleza, ministrado cursos de desenho para alunos e professores de escolas públicas do ensino médio da região e participado da restauração da casa onde viveu o escritor José de Alencar.

No início dos anos 80, Zenon trocou o burburinho de Fortaleza pela tranquilidade de sua fazenda em Caridade, município do Sertão Central do Ceará, de onde ele produziu uma de suas mais reputadas esculturas, a *Iracema Guardiã*, localizada no calçadão da Praia de Iracema, um dos cartões postais de Fortaleza. A escultura é conhecida não só por sua beleza, mas também pela polêmica em torno de sua realização. No ano de 1965, a prefeitura de Fortaleza contratou o escultor pernambucano Corbiniano Lins, que nesta época encontrava-se na capital cearense realizando alguns trabalhos, para a construção de um monumento a Iracema, personagem do livro homônimo do cearense José de Alencar. A iniciativa fazia parte das comemorações pelo centenário da *virgem dos lábios de mel*. A polêmica começou pela Comissão Julgadora, formada exclusivamente por escritores que gozavam de prestígio junto à administração municipal, e ganhou repercussão na cidade após a conquista do primeiro lugar pelo escultor pernambucano Corbiniano Lins.

Insatisfeito com o resultado do concurso e sentindo-se preterido por um artista “de fora”, Zenon Barreto redigiu um manifesto questionando a competência da Comissão Julgadora, bem como os critérios de avaliação do concurso. Vários artistas locais assinaram o manifesto, que foi apresentado em uma reunião na residência do governador, na qual compareceram também autoridades da esfera municipal e membros da comissão do concurso. Segundo Estrigas, “a reunião na casa do governador fora muito agitada. Ele, Zenon, se exaltara e sua voz se ouvia longe, e, em certa ocasião, não fosse alguém intervir,

teria falado com o dedo próximo ao nariz do Eduardo [*Campos – membro da Comissão*]<sup>43</sup>. Até o governador, soubera depois, pedira que tivessem mais calma”.<sup>44</sup>

Em 1996, como veremos mais adiante, a prefeitura de Fortaleza decidiu executar o projeto de Zenon, o mesmo de trinta anos atrás. A iniciativa foi uma forma de homenagear o artista cearense e corrigir a “injustiça” referente ao Monumento de Iracema. A obra está localizada na Praia de Iracema, na orla de Fortaleza, e está a dois quilômetros de distância do monumento produzido por Corbiniano Lins.

A mudança para a fazenda no interior do Ceará foi um exílio voluntário para Zenon, que depois de trinta anos de carreira estava desestimulado com os rumos da arte cearense. Todavia, nem mesmo os cem quilômetros que separam o município de Caridade da capital cearense conseguiram deixá-lo longe das polêmicas. Em 1992, a então primeira dama de Fortaleza, Zenaide Magalhães, decidiu homenagear todas as cearenses com a construção de um monumento à mulher. Para tanto, a primeira dama escolheu a heroína da Confederação do Equador (1824), Bárbara de Alencar, como símbolo da mulher cearense. Ao ser convidado para a realização da obra, Zenon ficou orgulhoso com a proposta devido à sua relação de parentesco, mesmo distante, com a homenageada. Porém, as interferências da primeira dama no projeto e o atraso no pagamento do adiantamento do serviço quase fizeram Zenon desistir da empreitada.

A despeito das polêmicas sobre as encomendas oficiais, a produção de Zenon gozava de apoio das esferas institucionais, principalmente dos órgãos ligados à arte e à cultura. No MAUC, participou de seis exposições: uma individual e as demais coletivas. No entanto, a julgar pelo caráter das exposições, constatamos que a sua participação devia-se mais à sua importância histórica do que a relevância de suas obras. As exposições Oito Artistas do MAUC (1963) e 19 Artistas da SCAP (1972) foram homenagens aos artistas que estruturaram o meio artístico local. Em outras duas ocasiões, ele participou da Exposição de Cartões de Natal, uma espécie de confraternização entre os artistas do museu. Na exposição Zenon Barreto (1963), o artista apresentou 10 pinturas, 10 esculturas e 01

---

<sup>43</sup> Grifo nosso.

<sup>44</sup> ESTRIGAS, op. cit., 1997, p. 149.

objeto. Não foi possível localizar registro iconográfico dos trabalhos, pois no catálogo encontramos apenas a ficha técnica das obras (nomes, técnica, data e dimensões) e no endereço eletrônico do museu constam apenas os dados do catálogo. Embora Zenon seja considerado um dos principais artistas cearenses, não existe nenhuma bibliografia a seu respeito. A ausência de textos críticos de sua obra estende-se aos periódicos locais que não possuem profissionais especializados em arte; a consequência disso é a publicação de matérias meramente informativas sem um foco analítico.

Com a sua morte em 2002, amigos e familiares perderam o homem de temperamento forte e agressivo, capaz de enfrentar as autoridades por conta do descaso governamental com as artes; e ao mesmo tempo, solícito e solidário com os novos artistas e com todos aqueles interessados no desenvolvimento artístico de sua terra. Suas obras permanecem como provas incontestáveis da contribuição de Zenon Barreto para as artes cearenses e têm a missão de manter viva a memória do artista.

## **CAPÍTULO 2 – A arte em espaços públicos de Fortaleza**

## 2.1. Considerações sobre Arte Pública

Um estudo sobre a arte em espaços públicos de Fortaleza perpassa necessariamente o centro histórico da cidade. Isso se deve ao fato de a região concentrar a maioria do acervo de objetos urbanos da capital cearense, como praças, parques, monumentos, estátuas, bustos, fontes, entre outros equipamentos. Contudo, antes de nos aprofundarmos na arte pública da capital cearense é importante ressaltar que quando falamos de arte em espaços públicos neste trabalho estamos nos referindo ao seu conceito tradicional, que trata a cidade como um espaço definido e definitivo e trabalha com a noção de escultura como monumento celebrativo de fatos e personagens históricos dignos de admiração e agradecimento.

A relação monumento/ memória coletiva nos remete à conceituação de Alois Riegl: “no senso mais antigo e verdadeiramente original do termo, monumento é uma obra criada pela mão do homem com o intuito preciso de conservar para sempre presente e viva na consciência das gerações futuras a lembrança de uma ação ou destino”.<sup>45</sup> A definição de Riegl se encaixa no contexto do nacionalismo europeu do século 19, período em que nações como Alemanha, Itália e França legitimavam alguns fatos e mitos de suas respectivas histórias através da construção, conservação e culto de monumentos. Em geral, os monumentos eram de caráter naturalista em virtude da representação do homenageado e clássicos por conta do uso de alegorias de inspiração greco-romana.

Vale ressaltar que a edificação de monumentos cívicos e históricos foi uma constante a partir da segunda metade do século XIX e durante todo o século passado, na medida em que a construção da identidade nacional exigia a evocação do passado histórico; pautada nos feitos e fatos protagonizados pelos "filhos ilustres" da nação (políticos, militares, intelectuais) em sua maioria ligados aos setores dominantes da sociedade.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> RIEGL, Alois. **Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse**. Paris: Seuil, 1984 *apud* In: CUNHA, Claudia. Alois Riegl e “O culto moderno dos monumentos”. Revista CPC, São Paulo: v. 1, n<sup>o</sup> 2, p.6-16, mai/ out 2006, p. 07. Disponível em: <[http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/conteudo\\_revista\\_arti\\_arquivo\\_pdf/claudia\\_reis.pdf](http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/conteudo_revista_arti_arquivo_pdf/claudia_reis.pdf)>. Acesso em: 29 abr. 2010.

<sup>46</sup> ORIÁ, Ricardo. A História em praça pública. Os monumentos históricos de Fortaleza (1888-1929). **Revista Primeiros Escritos**, número 07. Niterói: UFF, julho 2001, p. 2. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/primeirosescritos/sites/www.historia.uff.br.primeirosescritos/files/pe07-3.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2010.

A escultura de inspiração neoclássica, principalmente aquela voltada para os espaços públicos, perdurou até as primeiras décadas do século 20. Podemos atribuir a sua longevidade a dois fatores: os cânones neoclássicos atendiam às expectativas pedagógicas e cívicas de seus proponentes e, ao contrário do que aconteceu com os pintores, os escultores mostraram-se mais conservadores em relação às vanguardas modernistas. Esse descompasso entre as duas linguagens não foi uma exclusividade europeia. De acordo com Quirino Campofiorito, a tridimensionalidade brasileira só apresentou trabalhos com uma linguagem moderna em meados do século 20:

A escultura brasileira na década de 1950 chega às formas mais avançadas do movimento internacional. Os escultores, em proporção considerável, passam a interessar-se por novos materiais, pela conjugação audaciosa de matérias diversas oferecendo outras oportunidades de expressão aos materiais clássicos, adotando para tanto técnicas originais ou cuidando de rigores artesanais até então esquecidos ou desprezados pela rotina acadêmica. Igualmente, a concepção escultórica extravasa os moldes comuns, para atingir um terreno muito mais amplo na compreensão plástica que não apenas a do volume compacto, e das imagens dos seres da natureza, conforme o conservadorismo estético arrastava desde a Grécia.<sup>47</sup>

No sentido literal da palavra, arte pública significa a arte exposta em espaços ao ar livre, como praças, ruas e outros locais de fácil acesso. Isto significa que desde à Antiguidade a arte já possuía um caráter público. Contudo, no século 20, mais precisamente a partir da década de 60, ela ganha cada vez mais espaço no debate artístico, porém com o significado ampliado. A ressignificação do termo arte pública é consequência também da ampliação da categoria escultura, que ao longo do século 20 perdeu seu caráter monumental celebrativo, deixou de ser sinônimo de massa e volume para manifestar-se também através de sua estrutura, tornando-se um campo heterogêneo que abriga as mais variadas manifestações artísticas. Foi assim que Rosalind Krauss apresentou a produção escultórica dos anos 60 cunhando o termo de “campo ampliado”:

Nos últimos dez anos coisas realmente surpreendentes tem recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos

---

<sup>47</sup> CAMPOFIORITO, Quirino. **Escultura Moderna no Brasil**. Crítica de Arte, Rio de Janeiro, dez. 1961-mar. 1962 *apud* ZIMMERMANN, Silvana. A crítica de arte e a escultura na modernidade brasileira. In: FABRIS, Annateresa (Org.). Crítica e Modernidade. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 86.

em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito possa se tornar infinitamente maleável.<sup>48</sup>

A Nova Arte Pública problematiza a cidade como um campo de lutas políticas e sociais e a sociedade contemporânea como uma cultura de consumo. Dentro desse novo contexto, ela busca produzir novos significados sobre a vida coletiva nos centros urbanos. Além disso, ela também problematiza, critica e analisa os espaços institucionalizados da arte, como os museus e galerias, os quais se tornaram, segundo a ótica de vários estudiosos, respectivamente, lugares de mero entretenimento e mercantilização da arte. Na contemporaneidade, a Nova Arte Pública procura refletir sobre as mudanças de valores pelas quais as cidades vêm passando. A cidade não é mais vista como um espaço definido e definitivo. Conseqüentemente, a arte produzida em espaços públicos também é afetada por essa mudança de paradigma, principalmente no que concerne à audiência. A relação artista/obra/espectador estreita-se, dando ênfase ao lugar de produção e à fruição da arte. O espectador é instigado a situar-se de uma maneira diferente no lugar com o objetivo de provocar uma nova percepção do tempo e do espaço, fazendo com que ele perca seu caráter neutro e passivo de até então.

José Teixeira Neto conceitua a Nova Arte Pública de uma maneira ampla e analisa o seu impacto na sociedade:

A arte pública, a arte que se faz no espaço público, o gesto, a intervenção, o evento, a instalação, o espetáculo, a apresentação, a arquitetura – que é, enquanto arte, pública por excelência, - tudo isso exerce sobre o social preexistente um impacto, em que talvez a hegemonia seja confirmada ou desafiada, mas, mais importante que isso, em que algo novo desse social passa a ter existência.<sup>49</sup>

Alguns autores brasileiros, como Vera Pallamin, usam o termo Arte Urbana como sinônimo para a Nova Arte Pública: “A Arte Urbana é enfocada enquanto um modo de construção social dos espaços públicos, uma via de produção simbólica da cidade,

---

<sup>48</sup> KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução Elizabeth Carbone Baez. **Revista Gávea**, nº 01. Rio de Janeiro: PUC – RJ, 1984, p. 89.

<sup>49</sup> In: PALLAMIN, Vera. **Arte Urbana: São Paulo: Região Central (1945-1998) - Obras de caráter temporário e permanente**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000, p. 10.

expondo e mediando suas conflitantes relações sociais”.<sup>50</sup> Porém, de modo geral, a Arte Urbana está relacionada aos novos fluxos da vida urbana, ao efêmero, ao mutável em detrimento das questões políticas da cidade.

A Arte Urbana, que afirma a estética como princípio superior, delega aos possíveis desdobramentos políticos e sociais que sua presença possa invocar, uma preocupação menor. Apesar de a Arte Urbana centralizar seu contexto criativo nas políticas do espaço urbano e público, a experiência física do espectador nesse território expandido da arte surge como eixo de conduta para os mais variados projetos criados.<sup>51</sup>

Diante dessas possibilidades de definições com fronteiras tão tênues, a colocação de Malcom Miles se faz a nosso ver pertinente:

O mapa da arte pública é difícil de se delinear, e ser contestado, mas suas polaridades podem ser dispostas de alguma forma, como um equivalente contemporâneo dos monumentos no século XIX, uma prática que aceita convenções sociais e artísticas, suas contradições dissimuladas pelo reposicionamento para um espaço fora da galeria ou do museu e pela falta de documentação de sua recepção; e uma prática emergente da arte como ativismo e engajamento. Estas categorias sugerem, respectivamente, objetos estéticos e processos ideologicamente conscientes, ou estados de fechamento/ closure (nos termos de Laclau) e estratégias de intervenção. Central para o desenvolvimento das novas, e mais teorizadas práticas da arte pública, é o reconhecimento de que não existe um ‘público generalizado’ (somente a diversidade de públicos específicos), e a redefinição de sua localização no reino público, ao invés de um lugar físico assumido para garantir acesso de um público indefinido.<sup>52</sup>

Mesmo com esses novos paradigmas, em algumas cidades periféricas de países periféricos a relação Arte/Cidade ainda se pauta na chamada Arte Pública Tradicional, que não problematiza a degradação dos centros urbanos, pois ainda trabalha a ideia da cidade como um espaço definido e definitivo, o que dá um caráter sagrado e imortal às suas obras. A Arte Pública Tradicional ainda hoje trabalha com a noção de escultura como monumento celebrativo através de seus bustos, relevos, estátuas equestres, que por sua vez, têm uma missão didática de ser um exemplo a ser seguido.

---

<sup>50</sup> PALLAMIN, op. cit., p.13.

<sup>51</sup> FUREGATTI, Sylvia. **Arte no espaço urbano: contribuições de Richard Serra e Christo Javacheff na formação do discurso da Arte Pública Atual**. 2002, 37 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

<sup>52</sup> MILES, Malcom. **Art, space and city – public art and urban futures**; Nova York: Routledge, 1997 *apud* In: FUREGATTI, op. cit., p. 38.

O sentido original da Arte Pública propicia uma certa desaceleração do seu entorno, convidando o habitante à observação narrativa daquele ponto destacado da cidade. Propõe assim uma experiência temporal com a morosidade e a transcendência exigidos para o recurso visual tradicional narrativo de um testemunho cultural.<sup>53</sup>

Não existe uma preocupação com o espectador, que é visto como uma massa homogênea, coesa e passiva. O sentido realístico das formas é um elemento da composição que contribui para o caráter narrativo dessas obras, nas quais, muitas vezes, as qualidades históricas são mais valorizadas que as artísticas, ou seja, o que está em jogo é a memória histórica em detrimento de uma estética inovadora. “Acredita-se que essa prática desempenha e assume junto à sociedade uma função pedagógica, mesmo ao homem comum, passivo ou indiferente, estimulando-o a se lançar à perfeição moral e à sabedoria dos seus heróis culturais”.<sup>54</sup>

Em vista do que foi exposto nos parágrafos anteriores sobre as definições de Nova Arte Pública, Arte Urbana e Arte Pública Tradicional, podemos considerar a maioria das obras produzidas para os espaços públicos de Fortaleza como arte pública somente pelo fato de elas estarem em espaços públicos e terem um caráter celebrativo da história e da cultura local. De uma maneira geral, podemos afirmar que é uma tradição do século 19 que mantém-se nos dias atuais.

## 2.2. Os primeiros monumentos

O centro histórico de Fortaleza compreende uma área com 14 praças, 02 largos e 02 parques. Nesses espaços, encontramos monumentos, estátuas e bustos de personagens ilustres da história brasileira e cearense, realizados por artistas cearenses, de outros estados e, até mesmo em alguns casos, por artistas estrangeiros. Na maioria das vezes, a produção desses objetos urbanos era uma iniciativa do Estado e da sociedade civil organizada. De

---

<sup>53</sup> FUREGATTI, op. cit., p. 37.

<sup>54</sup> ZIMMERMANN, Silvana. **A obra escultórica de Galileo Emendabili: uma contribuição para o meio artístico paulistano.** 2000. 73 p. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

acordo com Paulo Knauss, objetos urbanos de caráter histórico possuem um enunciado de gratidão, o que determina

Um princípio de agradecimento da sociedade urbana pela ação e vida exemplar de determinados indivíduos. Todavia, essa gratidão quase sempre está dirigida a personagens da história do Estado, fazendo com que, por extensão, a sociedade seja grata à ação do Estado.<sup>55</sup>

Etimologicamente, a palavra gratidão significa reconhecimento de uma pessoa a alguém que lhe prestou um benefício, o que pressupõe que o princípio de agradecimento deveria ser uma manifestação espontânea dos cidadãos comuns em agradecimento e reconhecimento a pessoas ilustres e a fatos emblemáticos da sociedade em que vivem. No entanto, essas homenagens são normalmente deferidas sem uma consulta popular, respaldadas apenas pelos representantes do povo, ou seja, as entidades classistas e o próprio Estado. O que poderia ser uma oportunidade de diálogo, de participação popular, limita-se a uma postura intransigente com o único objetivo de legitimar o poder vigente, o que muitas vezes compromete a recepção do monumento, que, por sua vez, pode passar despercebido pela população ou falhar na sua função pedagógica, conforme verificamos nos depoimentos abaixo:

A estátua de Dom Pedro II está na praça de mesmo nome, que fica em frente à Catedral. Mas para a vendedora Socorro de Sousa, que está sempre por lá, o monumento é de Tibúrcio Cavalcante. "Dizem que ele foi um grande escritor, não foi? Ou foi general? Não sei, tô na dúvida". A vendedora Vera Lúcia Monteiro, amiga de Socorro, esclarece. "É não, menina. Esse aí é Dom Pedro II e essa estátua foi em homenagem à abolição dos escravos. Tá lá escrito". E Socorro completa. "É mesmo. O Tibúrcio Cavalcante é aquele da Praça General Tibúrcio, né?" Não, ela errou de novo. Conhecida popularmente como praça dos Leões, a praça General Tibúrcio abriga a primeira estátua erguida em Fortaleza, mas não é de Tibúrcio Cavalcante. O monumento foi feito em homenagem ao general Antônio Tibúrcio Ferreira de Sousa, que nasceu em Viçosa e lutou nas guerras do Uruguai e do Paraguai.<sup>56</sup>

A maneira como a “sociedade” expressava a essa gratidão era promovendo campanhas para a construção de monumentos, estátuas e bustos. Assim o fizeram os militares cearenses em 1888 para a construção do *Monumento ao General Tibúrcio*, militar

---

<sup>55</sup> KNAUSS, Paulo. **Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro**. Paulo Knauss et alii – Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, p. 9.

<sup>56</sup> GUIMARÃES, Yanna. De quem é esta estátua?..**Jornal O Povo**, Fortaleza, 03 ago. 2007. Editoria Fortaleza, p. 06.

cearense e herói da Guerra do Paraguai. A iniciativa contou com o apoio da maioria dos jornais de Fortaleza, os quais disponibilizaram espaços em seus periódicos para a empreitada. A *Gazeta do Norte* publicou todo o programa dos “Festejos Patrióticos da Inauguração”<sup>57</sup>, enquanto o *Libertador* lançou uma edição ilustrada<sup>58</sup> que descrevia todos os detalhes do monumento. Em alguns jornais, a repercussão da inauguração do primeiro monumento público de Fortaleza chegou a ser hiperbólica:

Quem, de feito, não viu pairar nos lábios de bronze da estátua, a exclamação de orgulho do cearense ilustre, desvanecido da nobreza de seu povo? De certo, si [sic] alguém fora dado encostar-lhe o ouvido ao duro peito metálico, teria sentido palpitar lá dentro o coração de Tibúrcio, tunido de emoção diante daquele espetáculo grandioso de virilidade, de nobreza e de civismo.<sup>59</sup>

A escultura do General Tibúrcio foi o primeiro monumento erigido na capital cearense. A razão para esta homenagem deve-se à bravura do militar em vários combates, especialmente, na Guerra do Paraguai<sup>60</sup>, na qual ele entrou como tenente e saiu condecorado como general. Contudo, a imagem do monumento não é de um militar em ação, empunhando suas armas, convenções ilustrativas típicas de um soldado. O que vemos é a figura de um líder, de postura ereta, a postos, fitando com segurança o horizonte à vista (Figura 10). O general está em estado de alerta, mas não está preocupado. Este efeito deve-se à posição contrastante dos membros inferiores: a perna esquerda tensionada funciona como apoio para a perna direita estendida e a metade do pé direito além dos limites da base reforça o relaxamento da figura. A solução para o equilíbrio entre as pernas foi a colocação de quatro pequenas esferas (provavelmente, balas de canhão) na parte posterior da perna direita que funcionam como um encaixe.

---

<sup>57</sup> Festejos Patrióticos da Inauguração. **Gazeta do Norte**, Fortaleza, p. 04, 06 abr. 1888.

<sup>58</sup> Edição Ilustrada. **Libertador**, Fortaleza, p. 02, 08 abr. 1888.

<sup>59</sup> Monumento Tibúrcio. **Gazeta do Norte**, Fortaleza, p. 04, 09 abr. 1888.

<sup>60</sup> A Guerra do Paraguai (1864-1870) foi um conflito territorial envolvendo a Tríplice Aliança, formada por Argentina, Brasil e Uruguai, contra o Paraguai.

**Figura 10**



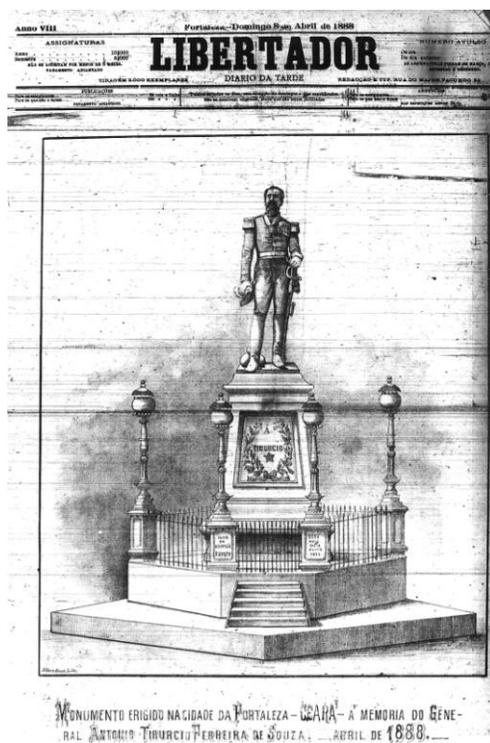
*Monumento ao General Tibúrcio (1888),*  
Thiébaud Frères, escultura em bronze, 2m, Praça  
dos Leões, Fortaleza, CE.

Originalmente, a estátua de bronze de 2 m de altura ficava sobre um pedestal retangular de mármore de 2, 50 m, que por sua vez, estava cercado por um gradil de ferro dourado sobre uma soleira de pedras de Lisboa. Atualmente, no lugar do gradil, que outrora reforçava a distância entre o homenageado e o público, o que vemos é um belo jardim que nos faz esquecer que embaixo das palmeiras imperiais e dos jacarandás repousam os restos mortais do General Tibúrcio, que foram depositados no mausoléu criado em 1952.

O projeto do monumento foi reproduzido no jornal *Libertador* (Figura 11), um dos periódicos simpatizantes à criação da obra. Tendo a reprodução como referência, percebemos algumas transformações do monumento atual em relação ao projeto original. Na reprodução, o militar está apoiado em sua espada, elemento esse ausente na obra. Não podemos afirmar com precisão se esta ausência estava contemplada no projeto final ou se ela é consequência de vandalismo, mas duas evidências nos levam a acreditar na primeira

opção: não existem vestígios de depredação na perna esquerda, membro onde deveria estar a espada, segundo a imagem da reprodução; e o estado de conservação do monumento é satisfatório com o pedestal e a estátua livres de pichações.

**Figura 11**



Microfilmagem do *Libertador*.

A fé de ofício do General Tibúrcio estava inscrita nas colunas do gradil com o nome das batalhas vencidas. Com a retirada do gradil, a solução foi colocar oito ornamentos ao redor do monumento com os nomes das respectivas batalhas. O espaço entre o gradil e o pedestal era ladrilhado de mármore preto. O pedestal de mármore foi substituído por outro feito de granito, no qual constam a dedicatória e as informações de nascimento, formação militar e falecimento. Com exceção da dedicatória, localizada na

face anterior, as demais informações foram preservadas. No pedestal original, o primeiro nome do homenageado aparecia ornamentado por ramos de louro:

À  
TIBÚRCIO

Na face atual, a patente militar do herói e o caráter patriótico da homenagem são ratificados:

AO  
GENERAL TIBÚRCIO  
PÁTRIA

Cada parte do monumento foi feita por um artista diferente: a estátua foi fundida nas oficinas de Thiébaud Frères, em Paris, enquanto o pedestal foi produzido pelo artista cearense Frederico Skinner; já o gradil foi feito pelo também cearense Valdevino Soares Freire na Fundação Cearense, suas colunas fundidas nas oficinas da Estrada de Ferro de Baturité e moldadas por Alfredo Milton de Souza Leão. O local do monumento também foi pensado estrategicamente. A Praça General Tibúrcio, mais conhecida por Praça dos Leões por conta dos felinos que a ornamentam, era vizinha do Palácio do Governo e da Assembléia Legislativa. Mas os tempos mudaram. O centro de Fortaleza não abriga mais o poder político local, embora ainda sedie vários equipamentos culturais importantes. O antigo Palácio da Luz, que outrora já fora sede do executivo, atualmente é o endereço da Academia Cearense de Letras enquanto o prédio da Assembléia Legislativa foi

transformado no Museu do Ceará.<sup>61</sup> As mudanças também atingiram à Praça dos Leões, que desde 2005 passou a abrigar uma estátua da escritora cearense Rachel de Queiroz<sup>62</sup> (1910-2003), a qual, sentada em um banco da praça, desvia o olhar do cearense ilustre que divide o espaço da praça com ela para fitar com admiração a Academia Cearense de Letras, entidade da qual participou como sócia efetiva.

O *Monumento ao General Tibúrcio* e a *Estátua de Rachel de Queiroz* (Figura 12) compartilham o mesmo espaço físico: a Praça dos Leões. No entanto, as recepções das obras são distintas. Ao contrário do que acontece com o monumento, a fruição do espectador com a estátua vai além da contemplação.

**Figura 12**



*Rachel de Queiroz* (1888), Murilo de Sá Toledo, escultura em bronze, Praça dos Leões, Fortaleza, CE.

---

<sup>61</sup> O Museu do Ceará foi a primeira instituição museológica do Estado. Na época de sua criação (1932) era denominado de Museu Histórico do Ceará. Em seus mais de setenta anos de existência, o museu já teve vários endereços, mas desde 1990 está localizado na antiga Assembléia Legislativa. E foi a partir desta data também que ele passou a se chamar Museu do Ceará. O acervo é formado por mais de sete mil peças que contam a história do Ceará.

<sup>62</sup> A estátua de bronze foi produzida pelo artista paulista Murilo de Sá Toledo dois anos após a morte da escritora, em 2003.

A estátua da Rachel de Queiroz chama a atenção de quem passa por ela. De instante em instante, alguém se aproxima para fotografá-la. Mas a estátua não é apreciada só de longe não, alguns fazem questão de tocá-la; beijar sua boca; acariciar seus seios e, até mesmo, presenteá-la com várias flores colhidas no local.<sup>63</sup>

O contato físico com a estátua deve-se à ausência do pedestal ou de qualquer outro suporte de mediação entre a obra e o espectador. No caso do monumento, além do pedestal de 2,50 m de altura, o jardim em torno da obra e a grade que dá acesso ao mausoléu impedem uma aproximação do público. Além desses elementos, a imagem da escritora, autora de vários livros conhecidos pelos cearenses, está mais viva na memória coletiva do que os feitos de bravura do general.

A imprensa também esteve à frente das campanhas de construção do *Monumento a D. Pedro II* (1913) e do *Monumento a José de Alencar* (1929). Além da gratidão cívica, a realização da obra em homenagem ao autor de *Iracema*, nascido em 1828, no então distrito de Messejana, hoje bairro da capital cearense, teve motivação política. O monumento ao escritor José de Alencar foi uma iniciativa da Associação Cearense de Imprensa (ACI), em meio a uma crise interna que a entidade vinha passando. A proposta do presidente da ACI, o jornalista Gilberto Câmara (1897-1953), não foi levada a sério pelos seus companheiros que consideravam impossível erigir um monumento se a entidade não conseguia manter o curso da Escola de Gazeteiros, cujos custos eram significativamente menores comparados ao montante para a realização da homenagem a José de Alencar. Em solidariedade a Gilberto Câmara, havia aqueles que acreditavam que somente um empreendimento ousado e de grande repercussão poderia por fim a crise da ACI, bem como dar-lhe uma maior credibilidade junto à opinião pública.

Apesar das críticas, o presidente da ACI deu continuidade a sua empreitada, partindo, em seguida, para campanha em âmbito nacional. Ao contrário do que aconteceu em Fortaleza, a campanha de Gilberto Câmara conquistou rapidamente a imprensa de outras cidades, em especial do Rio de Janeiro, então capital federal. No início de 1928, a resistência local já tinha sido ultrapassada e Gilberto Câmara contava com o apoio dos

---

<sup>63</sup> Na sombra com Rachel de Queiroz. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 14 jul. 2007. Editoria Fortaleza, p. 06.

jornais e demais periódicos cearenses. A família do escritor também abraçou a campanha, doando livros que teriam seus lucros revertidos em verba para o monumento. Com o objetivo de conseguir o apoio do comércio e da indústria sem desvirtuar a campanha, a ACI criou o Livro de Ouro, que conteria as assinaturas das pessoas desejosas em contribuir para o monumento. Coube ao industrial Antônio Diogo de Siqueira, um dos homens mais influentes da época, servir de interlocutor entre a ACI e os empresários da cidade. Ele acompanhava os dirigentes da entidade nas visitas aos comerciantes e industriais convencendo os mesmos a assinar o livro. Ao final de seis meses, a campanha conseguiu arrecadar 40 contos de réis, importância considerável, porém insuficiente para cobrir as despesas do monumento que eram da ordem de 100 contos de réis.

O poder público, que até então tinha se mostrado indiferente à campanha, aderiu finalmente ao projeto da ACI. A Prefeitura foi a primeira a manifestar-se, assegurando a doação de 10 contos. Já o Estado só abraçou a causa após a mudança de governo no dia 12 de julho de 1928. Uma semana depois de empossado, o presidente José Carlos de Matos Peixoto garantiu 20 contos de réis para o monumento a José de Alencar. A obra contou ainda com ajuda diplomática das embaixadas brasileiras em Londres e Bruxelas, que, juntamente com os consulados brasileiros em Southampton (EUA) e em Buenos Aires (ARG), doaram um pouco mais de 1 conto de réis. Com o objetivo de angariar o restante dos recursos com o Governo Federal, Gilberto Câmara viajou para o Rio de Janeiro, onde reuniu-se com senadores cearenses que intercederam junto ao presidente Washington Luís (1869-1957). O resultado foi a tramitação de um projeto autorizando o governo a concessão de 50 contos para a construção da obra, o qual foi aprovado em 14 de agosto de 1928. A tramitação do projeto foi tão rápida, que em uma semana, o projeto foi apresentado, votado e aprovado.

Com os recursos garantidos, o passo seguinte foi a elaboração e divulgação do edital do concurso para as maquetes. Além do custo da obra, que não poderia exceder os 100 contos de réis, o edital estipulava as dimensões da estátua, o tipo de material (granito), as imagens dos baixos relevos com cenas *d'O Guarani* e *Iracema* (obras-primas do escritor), duas placas alusivas à iniciativa da ACI, entre outras informações. O edital foi

elaborado pela Comissão do Júri do concurso, formada pelo jornalista Gilberto Câmara, pelo poeta carioca Ronald de Carvalho (1893-1935), pelo historiador Gustavo Barroso (1888-1959), pelo jornalista pernambucano José Mariano Filho (1881-1946) e pelo bibliotecário Nogueira da Silva, representando a Associação Brasileira de Imprensa. Durante o período de avaliação dos projetos, as maquetes ficaram expostas no Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro. Ao todo, foram apresentados 14 projetos, a maioria de artistas cariocas e paulistas, como Dante Croce, Humberto Cozzo, Luís Bartolomeu Paes Leme e Paulo Manzuchelli. O único cearense participante do certame foi o escultor José Rangel (1895-1969), que nessa época morava no Rio de Janeiro e estudava na Escola Nacional de Belas Artes. No entanto, o vencedor foi o escultor paulista Humberto Cozzo<sup>64</sup>, que produzira anteriormente um monumento ao também escritor Machado de Assis (1839-1908), localizado no pátio da Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro.

Cozzo teve cinco meses para produzir a estátua, os baixo-relevos e as placas do monumento. Em fevereiro de 1929, as peças já estavam prontas para a viagem marítima entre o Rio de Janeiro e Fortaleza. O monumento (Figura 13) foi executado em granito branco de Itaquera, com 6,5 metros de altura por 4 metros de largura. A estátua foi projetada na posição sentada, expediente já utilizado pelo artista no *Monumento a Machado de Assis*. No memorial descritivo, Cozzo justifica a escolha da posição sentada de José de Alencar “por achá-la mais adequada a um homem que agiu mais com o cérebro que com ações; sentado interrompe suas anotações para concentrar seu pensamento numa visão que só ele vê ao longe.”<sup>65</sup> Na face principal do pedestal, abaixo das informações do centenário de José de Alencar, temos um baixo-relevo com a índia Iracema embalando seu filho Moacir, enquanto na face posterior, abaixo da placa alusiva a ACI, vemos outro baixo-relevo, este agora com o índio Peri do romance *O Guarani*. O local escolhido para o

---

<sup>64</sup> Bartolomeu Cozzo (1900-1981) é o nome de batismo do escultor paulista Humberto Cozzo. Embora nascido na cidade de São Paulo, onde estudou no Liceu de Artes e Ofícios, Cozzo construiu sua carreira artística na cidade do Rio de Janeiro, onde produziu esculturas para o Passeio Público e para a Catedral. O artista produziu ainda trabalhos para Curitiba (*Mulher Nua*), João Pessoa (*Altar da Pátria*) e Petrópolis (*jazigo da Princesa Isabel e do Conde D'Eu, na Catedral da cidade*).

<sup>65</sup> CAPELO, José; SARMIENTO, Lúcia. **Fortaleza – Centro Antigo: Praças, Parques e Monumentos**. Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo (Funcet), 2000, p. 65.

monumento foi a praça localizada em frente ao Theatro José de Alencar, construído em 1910.

**Figura 13**

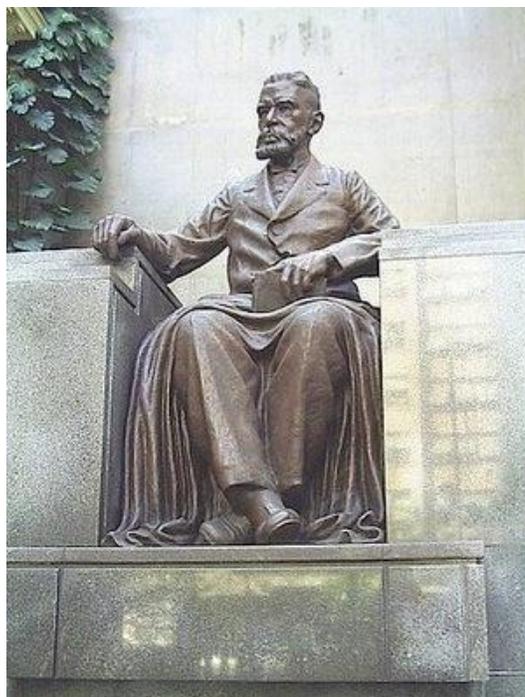


*Monumento a José de Alencar* (1929), Humberto Cozzo, escultura em granito, 6,5 x 4m, Praça José de Alencar, Fortaleza, CE.

Além do expediente da posição sentada, verificamos outra solução estilística já apresentada pelo artista no *Monumento a Machado de Assis* (Figura 14): a utilização de vestuário com tecido drapeado, o que aumenta a volumetria da figura. No caso do monumento cearense, Cozzo demonstra estar mais à vontade e seguro com este recurso, que envolve todo o corpo de José de Alencar, à exceção da cabeça, enquanto no trabalho carioca ele limitou-se a colocar uma manta sobre o colo de Machado de Assis. Esta solução é uma referência clássica, a qual, aliada à expressividade facial da estátua, credita à figura de José de Alencar uma imponência ausente na representação de Machado de Assis. O

realismo das formas evidencia a maturidade do escritor através das rugas e linhas de expressão na frente, das olheiras embaixo dos olhos e dos sulcos profundos nas bochechas.

**Figura 14**



*Monumento a Machado de Assis* (1926), Humberto Cozzo, escultura em granito, Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, RJ .

Além da imprensa, a sociedade civil organizada também manifestava sua gratidão a personagens ilustres. No dia 1º de maio de 1941, as classes trabalhistas cearenses inauguraram o *Monumento a Getúlio Vargas*, em agradecimento a todas as conquistas trabalhistas promovidas pelo presidente. A obra fica localizada no centro de Fortaleza, na Praça Voluntários, anterior Largo dos Voluntários da Pátria, em homenagem aos cearenses que se apresentaram voluntariamente para lutar da Guerra do Paraguai. O curioso é que a referida praça não possui nem nunca possuiu nenhum monumento, estátua, placa ou

qualquer objeto urbano em agradecimento à participação desses cearenses na guerra, tampouco teve seu nome modificado à época da inauguração do monumento a Vargas.

O autor dessa obra é o escultor italiano Agostinho Balmes Odísio (1881-1948), que, por motivos desconhecidos, decidiu morar na Argentina em 1913, um ano depois de ter conquistado e usufruído uma bolsa de estudos em Paris, onde teria sido discípulo de Auguste Rodin (1840-1917). Essa informação, além de carecer de comprovação, é um tanto duvidosa, uma vez que dificilmente um escultor europeu com ambições artísticas que tivesse sido discípulo de Rodin trocaria Paris, principal centro da vanguarda artística ocidental da época, por um país da América Latina. Não existe uma biografia aprofundada sobre o artista e as informações sobre ele são imprecisas e superficiais. Segundo relatos e algumas matérias de jornais, Agostinho Odísio nunca chegou ao território argentino, pois, ao desembarcar no Porto de Santos, decidiu fixar residência no Brasil, onde morou nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e, por último, no Ceará, onde residiu em Juazeiro do Norte (1934-1940) e em Fortaleza (1940-1948). Além do *Monumento a Getúlio a Vargas*, desconhecemos qualquer outro trabalho do artista no Brasil, porém a placa fixada na base do monumento com a seguinte frase “*Autoria do monumento: Prof. Agostinho B. Odísio, escultor da firma Odísio & Cia Ltda*” é um forte indício da atuação consolidada do artista na capital cearense.<sup>66</sup>

O *Monumento a Getúlio Vargas* (Figura 15) é composto pelo busto do homenageado, pela placa dedicatória e pelas quatro placas de bronze alusivas às benesses proporcionadas pelo ex-presidente: *Dignificação do Trabalho, Organização e Trabalho, Assistência ao Trabalhador e Confraternização das Classes*. A leitura da narrativa proposta pelo monumento começa pelas placas no plinto, tendo em vista sua proximidade com o espectador, que nos conduzem ao pedestal, onde se encontra uma placa com o formato geográfico do Estado do Ceará, na qual se lê a dedicatória “*A Getúlio Vargas. As Classes Trabalhadoras do Ceará. 1º de Maio de 1941*”, e termina na figura verticalizada de Vargas.

---

<sup>66</sup> No livro **Fortaleza – Centro: Praças, Parques e Monumentos**, os autores apresentam algumas informações sobre o monumento e seu respectivo autor.

**Figura 15**



*Monumento a Getúlio Vargas (1941),  
Balmes Odísio, Praça Voluntários da  
Pátria, Fortaleza, CE.*

O que chama a atenção nesta obra é a presença de figuras clássicas para representação das conquistas trabalhistas, como se percebe nas alegorias alusivas à *Organização e Trabalho e Assistência ao Trabalhador*. Na primeira placa (Figura 16), uma figura feminina hierarquizada divide o mesmo espaço com uma hidrelétrica, símbolo do Brasil moderno. Já na segunda placa (Figura 17), um trabalhador ferido com a mão sobre o peito está deitado nos braços de uma figura feminina, que lembra uma *Pietà*. Essas imagens nos remetem uma vez mais a uma tradição celebrativa do século 19, de origem europeia. Nas demais placas, o pescador, o agricultor e o operário representam os trabalhadores cearenses.

**Figura 17**



Baixo relevo *Organização e Trabalho*.  
*Monumento a Getúlio Vargas (1941)*, Praça  
Voluntários da Pátria, Fortaleza, CE.

**Figura 18**



Baixo relevo *Assistência ao Trabalhador*.  
*Monumento a Getúlio Vargas (1941)*, Praça  
Voluntários da Pátria, Fortaleza, CE.

Em 1946, de forma semelhante, mantendo a tradição celebrativa aos filhos ilustres, o Centro Médico Cearense construiu no Passeio Público um busto em homenagem ao centenário de nascimento do oftalmologista cearense Moura Brasil. Sete anos mais tarde, o Instituto de Proteção e Assistência à Infância erigiu um busto ao seu fundador, Abdenaco da Rocha Lima. Vale ressaltar que todas essas obras se encontram em praças e largos do centro de Fortaleza. Quanto à ação do poder público até meados do século 20, a prefeitura limitava-se à construção e reformas nas praças que não contemplavam obras de arte, enquanto a participação do Estado era praticamente inexistente.

### **2.3. Nova orientação para a arte em espaços públicos de Fortaleza**

A partir da década de 60 verificamos dois fenômenos distintos que, juntos, resultaram em uma nova orientação na arte em espaços públicos da capital cearense, o que fez surgir os primeiros trabalhos artísticos de iniciativa governamental. Ao invés de monumentos que eternizassem personagens históricos, o poder público passou a encomendar obras que celebrassem os tipos e temas populares, os quais, além de habitarem as praças, passaram também a decorar prédios públicos. Essa mudança não selou o fim dos

bustos, estátuas e monumentos a personagens históricos, pois eles não somente continuaram, como continuam sendo produzidos. O que verificamos foi o encerramento do ciclo produtivo de objetos urbanos, inspirados numa tradição europeia relacionada ao neoclassicismo, e a ascensão de objetos de temática e estilos nacionais.

No início do decênio, como vimos, foi criado o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC), o primeiro equipamento cultural ligado às artes visuais do Estado. Além de promover a arte local, o museu federal acabou influenciando a criação de outros equipamentos culturais na esfera estadual, como a Secretaria de Cultura do Estado (1966) e o Centro de Artes Visuais - Casa de Raimundo Cella (1967). Embora o surgimento dessas entidades tenha sido determinante para uma maior e efetiva participação governamental nas políticas culturais não se pode desconsiderar o contexto nacional, até mesmo porque o intercâmbio dos artistas residentes em Fortaleza com os artistas de outros centros era infinitamente maior do que na época da criação do Centro Cultural de Belas Artes e da Sociedade Cearense de Artes Plásticas.

A década de 1950, no Brasil, foi marcada profundamente pela difusão da arte abstrata nos meios de vanguarda. As discussões incipientes no decênio anterior foram criando força na virada da década, ganharam um novo fôlego com a realização da I Bienal Internacional de São Paulo (1951) e consolidaram-se como movimento artístico já na segunda edição do evento (1953). Ainda na primeira metade da década foram criados os primeiros grupos concretos: o grupo Ruptura (1952) e o grupo Frente (1954), representando respectivamente os artistas concretos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Na segunda metade do decênio, as exposições concretas já faziam parte do calendário de eventos artísticos do eixo Rio - São Paulo e essa nova visualidade conquistava a adesão de artistas de outros centros. Contudo, na contramão das pesquisas concretas, alguns artistas mantiveram-se alheios ao abstracionismo e seus trabalhos eram fiéis depositários da arte figurativa.

A força de persuasão demonstrada pela abstração não a levou a magnetizar todo o ambiente, como já se observou pela existência paralela da novas, embora efêmeras, correntes de arte social. (...) nos anos em que prevalecia maciçamente a não-figuração não desapareceu a arte motivada pelo mundo do real. Em não poucos artistas das primeiras gerações modernistas houve a passagem da figuração às soluções abstratas, como houve também pintores de mais de uma

geração que após a experiência abstrata retornaram à imagem. Bastaria aqui citar alguns artistas tão diversos quanto Mário Zanini, Milton Dacosta, Samsor Flexor e Ivan Serpa.<sup>67</sup>

Se nos principais centros artísticos do país, apesar do debate em torno da arte abstrata, ainda persistia o ideário modernista de uma arte inspirada nas raízes nacionais, o cenário não poderia ser diferente em centros periféricos, onde a arte abstrata era vista com certo estranhamento.

Exemplo de obras que enaltecem e reforçam a cultura popular são as esculturas do artista plástico pernambucano Corbiniano Lins, que durante a década de 60 realizou três trabalhos na capital cearense. O mais conhecido deles é o *Monumento a Iracema (1965)*, uma homenagem ao centenário da obra homônima do escritor cearense José de Alencar, já comentado no capítulo anterior. Os outros dois trabalhos de Corbiniano são o *Monumento ao Vaqueiro (1965)*, situado em uma praça em frente ao antigo aeroporto de Fortaleza, e a *Mulher Rendeira (1966)*, escultura localizada no jardim de uma agência do Banco do Brasil, no centro da cidade. Ambas as obras fazem homenagens à mulher e ao homem nordestinos em suas atividades mais tradicionais. Se o jangadeiro é o símbolo do homem nordestino que vive no litoral o vaqueiro é o equivalente do homem sertanejo, que no ambiente hostil do semi-árido faz jus à epígrafe de Euclides da Cunha: “O nordestino é antes de tudo, um forte”. No monumento (Figura 18), Corbiniano eterniza o vaqueiro na lida, em cima do cavalo, tangendo o boi na companhia de um cachorro, trajando sua indumentária tradicional: perneira, gibão, chapéu de couro, peitoral, luvas e botas.

---

<sup>67</sup> ZANINI, Walter (Org). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, vol. 2, p. 715.

**Figura 18**



*Monumento ao Vaqueiro* (1965), Corbiniano Lins, Escultura em concreto 5,80 x 3,20 x 1,30 m, Praça Brigadeiro Eduardo Gomes, Fortaleza, CE.

A estilização formal é uma solução recorrente nas três obras de Corbiniano, que recorreu a esse expediente no tratamento dado aos membros e à cabeça das figuras humanas que são representadas, respectivamente, com formas alongadas e de tamanho reduzido. Outra semelhança constatada é a utilização do cimento em substituição aos materiais tradicionais, como o granito e bronze. Além do valor estético, as obras de Corbiniano são marcos referenciais na historiografia da arte cearense, em especial para a arte pública de Fortaleza, uma vez que esses trabalhos apresentaram em sua época uma nova orientação para obras em espaços públicos, inspirada no modernismo brasileiro. Todavia, embora apresentem novidades em relação aos monumentos tradicionais, em especial no tema, os trabalhos de Corbiniano na capital cearense ainda remetem à tradição do século 19, em especial no tema, tendo em vista o caráter narrativo, a utilização do pedestal e o volume das obras.

Corbiniano Lins, ou simplesmente CL como ele costumava assinar suas obras, travou nos anos 60 uma polêmica com Zenon Barreto em torno do *Monumento a Iracema* como será aprofundado no terceiro capítulo. No cerne da questão, as propostas antagônicas

dos artistas para o mesmo empreendimento. O que pouco se sabe é que, diferenças poéticas à parte, existem muitas semelhanças na trajetória artística de ambos. Assim como Zenon, CL começou sua carreira artística em 1949 através da pintura, porém foi através da escultura que ele conquistou seu espaço no meio artístico pernambucano ao trabalhar como materiais não-convencionais, como o alumínio e o isopor. Ele também participou do movimento modernista em Recife na década de 50, juntamente com Francisco Brennand (1927), Abelardo da Hora (1924) e Lula Cardoso Ayres (1910-1987) e produziu murais com temática regional, como a obra *Revoluções Pernambucanas 1817 – 1824 e 1848*, localizada na entrada da Fundação de Cultura da Cidade do Recife, no centro da capital pernambucana.

Se as esculturas produzidas na década de 1960 possuíam um caráter exclusivamente celebrativo, os painéis, por sua vez, desempenhavam também uma função decorativa em prédios públicos e residências de Fortaleza. O pintor cearense Eduardo Pamplona (1922-1991) realizou vários trabalhos nesse segmento, como a obra *Nossa Senhora da Assunção* (1966), localizada no atual Forte da 10ª Região Militar e que outrora já fora chamado de Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção, e o painel *Aquário* (1966), encomendado para decorar a fachada de uma residência da capital cearense. Todavia, predominavam os painéis que ilustravam o desenvolvimento e o progresso do Estado do Ceará, como os trabalhos produzidos por Zenon Barreto para o Departamento Autônomo de Estradas e Rodagens do Ceará (DAER), Companhia Telefônica do Ceará (CTC) e Centro de Exportação do Ceará (CEC), que discutiremos no terceiro capítulo.

A produção de painéis para espaços públicos fazia parte do pensamento arquitetônico moderno, que almejava promover uma integração das atividades artísticas, em especial, das artes plásticas com a arquitetura. A proposta de uma *síntese das artes* é uma resposta humanista à crescente sociedade industrial do início do século 20 e tem suas raízes na visão holística da Bauhaus:

Pintura, Escultura e Arquitetura, devem ser consideradas integralmente no projeto de uma obra. (...). O ideal é que um arquiteto conheça tanto de pintura, quanto de arquitetura deve conhecer um pintor. Projetar um edifício e depois recorrer a um

escultor é errado e prejudicial à unidade arquitetônica. Os fatores artísticos devem trabalhar sincronicamente e com o mais completo acordo.<sup>68</sup>

Os arquitetos brasileiros foram receptivos à síntese das artes, todavia, descartaram a utopia almejada por Gropius de um equilíbrio entre as linguagens. A colaboração entre arquitetos e artistas era ponto pacífico entre eles, o que estava na pauta da discussão era a sua operacionalização. A maioria dos arquitetos entendia que as artes plásticas deveriam estar subordinadas e a serviço da arquitetura, enquanto a maioria dos artistas defendia a total participação de pintores e escultores no projeto arquitetônico. Na presente pesquisa não aprofundaremos a polêmica entre arquitetos e artistas, consideraremos apenas o caráter integrador na relação de ambos.

O Ministério da Educação e Saúde Pública, atual Palácio Gustavo Capanema, é um marco precursor da síntese das artes no Brasil. Em 1936, muito antes dessa problemática ganhar espaço no debate nacional, o arquiteto Le Corbusier (1887-1965) veio ao Rio de Janeiro para prestar assessoria à equipe do arquiteto Lúcio Costa (1902-1998) na construção da nova sede do ministério. O edifício do Ministério apresenta vários elementos da arquitetura moderna, como a construção sobre pilotis, a criação do terraço-jardim e a inclusão das artes plásticas no projeto arquitetônico. Entre as obras de arte pertencentes ao acervo do palácio, destacamos os painéis e os azulejos de Portinari (1903-1962), os jardins de Burle Marx (1909-1994) e as esculturas de Bruno Giorgi (1905-1993) e Celso Antônio (1896-1984). O prédio foi inaugurado em 1945 e tornou-se uma referência para a arquitetura moderna. A síntese das artes neste projeto mostrou-se profícua e frutífera, abrindo precedente para outros trabalhos entre arquitetos e artistas, como são os casos emblemáticos do Conjunto Arquitetônico da Pampulha, em Belo Horizonte (MG), e da construção de Brasília (DF).

Até a década de 1950, a estética funcional e racional da arquitetura moderna não fazia parte da paisagem urbana de Fortaleza. Os anos 1960 assistiram à chegada dos

---

<sup>68</sup> GROPIUS, Walter. **VIII CONGRESSO Panamericano de Arquitetura**. Acrópole, São Paulo, n. 172, ago-1952 *apud* ROSA, Rafael. Um olhar sobre os pontos de contato entre arte e arquitetura na modernidade brasileira. 2005. 16 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

primeiros arquitetos com formação moderna: Liberal de Castro (1926), Neudson Braga (1935) e Ivan Brito, responsáveis pelas primeiras edificações modernas na cidade, como o Palácio do Progresso, centro comercial no centro de Fortaleza; o Clube de Regatas da Barra do Ceará; o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará e o Centro dos Exportadores do Ceará. Para fins desta pesquisa, interessa-nos as duas últimas obras, que serão aprofundadas no capítulo 3 ao analisarmos os painéis de Zenon Barreto nesses espaços. Em 1965, esses arquitetos fundaram o primeiro curso de Arquitetura e Urbanismo da cidade, oferecido pela Universidade Federal do Ceará.

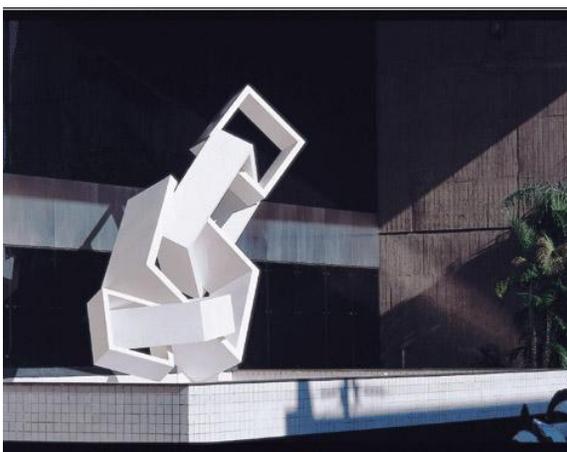
Os anos 1970 acompanharam o surgimento dos primeiros trabalhos com formas geometrizadas não-figurativas em espaços públicos de Fortaleza, com uma defasagem cronológica de vinte anos em relação aos centros mais desenvolvidos, como o Rio de Janeiro e São Paulo, se considerarmos a I Bienal de São Paulo (1951) como marco da chegada da arte concreta no país, quando o suíço Max Bill (1908-1994) apresentou seu trabalhos aos artistas e ao público brasileiro. Se os anos 1960, em Fortaleza, foram ilustrados pelos painéis de Zenon Barreto pode-se afirmar que nas décadas seguintes o que predominou foram as formas geométricas de Sérvulo Esmeraldo.

Entre 1978 e 1987, o artista produziu nada menos que onze trabalhos para espaços públicos da cidade. Embora a poética de Sérvulo fosse uma novidade para época e que abriu precedente para outros artistas, a relação de seus trabalhos com a cidade de Fortaleza ainda tinha uma conotação celebrativa, de marco temporal e espacial, como a *Obra em comemoração ao cinquentenário do Jornal O Povo* (1978), *Monumento ao Saneamento de Base de Fortaleza* (1978), *Obra comemorativa aos 30 anos de fundação da Faculdade de Medicina da UFC* (1978) e *Quadrados* (1982). Este último feito especialmente para a entrada da nova sede do Banco do Nordeste, em Fortaleza.

Na obra *Quadrados* (Figura 19), os cinco quadrados brancos feitos de aço com tamanhos variados que compõem a obra fazem o observador movimentar-se ao redor dela. A estrutura dos quadrados passa uma falsa sensação de desequilíbrio. Independente da posição, a impressão que se tem é que os quadrados vão desmoronar a qualquer momento.

Essa ilusão de ótica é mais evidente na escultura *Coluna* (1988) (Figura 20), localizada no Centro Empresarial Clóvis Rolim – no centro de Fortaleza, na qual Sérvulo empilhou dez cubos vermelhos feitos de aço que ameaçam ruir ao menor movimento. O artista também fez uso do quadrilátero como matriz em outros trabalhos, como na obra *Quadrados* (1987) (Figura 21). À medida que o observador caminha em frente à entrada da Universidade Federal do Ceará, onde se situa a obra, ele acompanha a construção e desconstrução de um quadrado formado por outros cinco quadrados.

**Figura 19**



*Quadrados* (1982), Sérvulo Esmeraldo, escultura em aço pintado, 3,80 x 5,30 x 2m, Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza, CE.

**Figura 20**

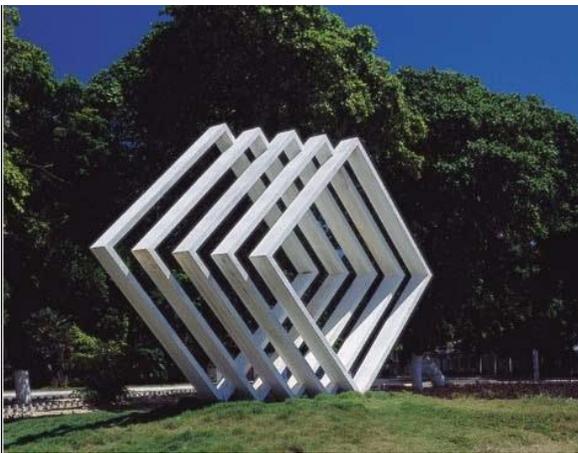


*Coluna* (1988), Sérvulo Esmeraldo, escultura em aço pintado, 0,85 (diâmetro) x 7,20m, Centro Empresarial Clóvis Rolim, Fortaleza, CE.

Exploração das potencialidades do quadrado, propensão à desconstrução e procedimentos que evocam os minimalistas (empilhamento, justaposição e repetição) caracterizam os trabalhos de Sérvulo para os espaços públicos de Fortaleza ao mesmo tempo em que nos remetem à obra de Franz Weissmann (1911-2005), um dos principais escultores concretos do Brasil. Segundo Sônia Salzstein, a escultura de Weissmann (Figura 22) estaria a um passo da desconstrução: “a forma seria manobrada como em um jogo de armar, levada a situações de suspense, em arranjos que se mostrariam a ponto de despencar,

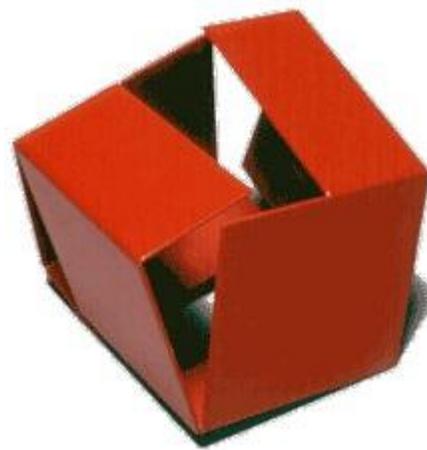
de resvalar por ângulos contundentes ou rarefazer-se no ar”.<sup>69</sup> Weissmann começou a explorar as possibilidades do cubo na década de 50, período em que Sérvulo iniciava seus trabalhos de gravura. Mesmo dedicando-se a linguagens diferentes os artistas vivenciaram toda a agitação da recém criada Bienal de São Paulo. Na primeira edição do evento, Sérvulo ajudou na montagem das exposições enquanto Weissmann expôs duas esculturas.

**Figura 21**



*Quadrados (1987)*, Sérvulo Esmeraldo, escultura em aço pintado, 6,30 x 4,20 x 1,40 m, Campus do Pici – UFC, Fortaleza, CE.

**Figura 22**



*Cubo em desarticulação (1952)*, Franz Weissmann.

Além da arte concreta, a arte cinética também influenciou as esculturas de Sérvulo Esmeraldo. O contato do artista com o cinetismo se deu no âmbito internacional, no início da década de 60, quando ele morava em Paris e acompanhou de perto as pesquisas visuais do argentino Julio Le Parc (1928) e do venezuelano Jesús Raphael Soto (1925-2003), ambos radicados na capital francesa. Esses artistas faziam parte de grupos de pesquisa visuais, como o Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), do qual Soto era um dos principais membros. Em 1962, Sérvulo produziu os *Excitáveis*, objetos de acrílico que reagiam ao toque mudando de cor.

---

<sup>69</sup> SALZSTEIN, Sônia. **Franz Weissmann**. São Paulo: Cosac & Naif, 2001, p.24.

Os trabalhos de Sérvulo inspiraram outros artistas locais, como Ascal (1943), José Mesquita (1948), que, assim com ele, usavam as chapas de aço como matéria-prima. Contudo, os seus trabalhos (Figura 23; Figura 24) não apresentam novas soluções, apenas repetem a fórmula apresentada por Sérvulo. No entanto, esses dois artistas caíram no gosto dos arquitetos, que a partir dos anos 1990 passaram a incluir esculturas e outros objetos estéticos na decoração de prédios comerciais e residenciais.

**Figura 23**



*Sem Título (1994)*, José Mesquita, escultura  
Em aço pintado, 1,45 x 2,20 x 1,70 m, Av.  
Sen. Virgílio Távora - 465, Fortaleza, CE.

**Figura 24**



*Sem Título (1995)*, Ascal, escultura em aço  
2,25 x 1,05 m, Calçadão da Praia de Iracema  
Fortaleza, CE.

Sem querer desmerecer qualquer iniciativa de valorização dos artistas cearenses, não podemos relacionar essa parceria arquitetura-artes plásticas com a síntese das artes defendida pela arquitetura moderna pelo simples fato dessas obras dividirem o mesmo espaço da edificação, uma vez que a maioria desses trabalhos apenas ornamenta os jardins e fachadas das edificações. Supomos que uma das razões que suscitaram a parceria

arquitetura-artes plásticas foi a sanção da lei municipal 7503/94, que determina a obrigatoriedade de obras de arte em edificações públicas na capital cearense. Embora restrita a edificações públicas, não podemos descartar o impacto que ela teve no mercado de arte local.

De acordo com o 1º artigo da lei “fica estabelecida a obrigatoriedade de colocação de obras de arte de artistas plásticos cearenses nas praças e edificações públicas e de uso público de Fortaleza”.<sup>70</sup> A referida regra só é válida para prédios com área construída igual ou superior a 2.000 m<sup>2</sup> e para as praças com dimensões a partir de 5.000 m<sup>2</sup>. No que diz respeito à obra propriamente dita, a lei determina que o trabalho deva ser inédito e que valor para aquisição ou execução da obra não poderá ser inferior a 1% do valor da edificação. Diante do exposto, é previsível a reação de artistas e gestores públicos sobre o assunto; enquanto os primeiros comemoraram a instituição dessa reserva de mercado os últimos calcularam o impacto financeiro no custo final da edificação. A redação da lei não é específica em vários aspectos: não justifica a iniciativa nem apresenta seus objetivos; não informa que tipos de trabalhos são considerados obras de artes; não discorre sobre os mecanismos de fiscalização; e mesmo condicionando a concessão do *habite-se* (certidão que autoriza a utilização da edificação) à implantação da obra de arte na edificação o fato é que a legislação não vem sendo cumprida.

Em 2009, passados 15 anos da criação da lei, o assunto voltou a ser tema de discussão no meio artístico cearense a partir da criação do Fórum Cearense de Artes Visuais (FOCAV), formado por artistas plásticos e fotógrafos locais, que, sob a chancela da SECULT, vem organizado discussões pertinentes à área. O debate sobre a referida lei chegou até a imprensa, conquistando a simpatia do jornal *Diário do Nordeste* que publicou um editorial denunciando que

Uma das mais significativas leis elaboradas, em favor do fortalecimento cultural e artístico de Fortaleza e do Ceará, ainda não teve, até o momento, suas explícitas disposições efetivamente postas em prática. (...) Torna-se, portanto, oportuna e

---

<sup>70</sup> FORTALEZA (CE). Lei nº 7503, de 07 de janeiro de 1994. Dispõe sobre a colocação de obras de arte de artistas plásticos cearenses nas praças e edificações públicas e de uso público de Fortaleza. **Diário Oficial do Município de Fortaleza**, Poder Executivo, Fortaleza (CE), 18 de jan. 1994, p. 03.

louvável a presente iniciativa do Fórum Cearense das Artes Visuais, em favor de modificações que tendem a agilizar e consolidar um procedimento tão intrinsecamente ligado ao desenvolvimento artístico-cultural do Ceará e ao permanente incentivo à produtividade artística no Estado.<sup>71</sup>

A modificação a qual se refere o jornal diz respeito à exigência do trabalho artístico, que, de acordo com o FOCAV, deveria ser feita na etapa de análise do projeto a ser executado, ou seja, bem antes da concessão do *Habite-se*, que só é solicitado após a construção da obra. Tal modificação evitaria possíveis manobras para burlar a lei usando como argumento o fato das obras já estarem prontas. A repercussão da discussão mobilizou a Comissão de Cultura da Ordem dos Advogados do Brasil-CE, que emitiu notificações aos órgãos municipais relacionados ao tema: Gabinete da Prefeita, Secretaria de Cultura e Procuradoria Geral do Município. A resposta dos representantes do poder público municipal foi a realização de um debate sobre o tema com a participação de vários órgãos interessados no assunto, como Instituto dos Arquitetos do Brasil, o Sindicato da Indústria da Construção Civil, Secretaria Municipal do Meio Ambiente e Controle Urbano, além dos acima citados. Infelizmente, a falta de entendimento entre os envolvidos impediu que as discussões avançassem.

A Lei 7503/94 foi inspirada numa legislação semelhante existente em Recife (PE), porém mais abrangente e polêmica. Segundo a Lei Municipal de Obras de Arte em Edificações do Recife, (7427/61), proposta pelo artista e então vereador Abelardo da Hora<sup>72</sup>, todas as edificações públicas ou privadas, no perímetro urbano, com a área construída a partir de 1.000 m<sup>2</sup> devem possuir uma obra de arte, que deve estar localizada em ponto de observação pública. Segundo o artista Paulo Brusky, essa lei só passou a funcionar após sofrer algumas modificações quase vinte anos depois de sancionada, mas ainda assim possuía brechas que facilitavam a corrupção:

Com isto, recomeça na prefeitura uma fiscalização maior da lei. Houve uma falha nesse processo, a URB (Empresa de Urbanização de Recife) permitiu que

---

<sup>71</sup> Editorial. Arte obrigatória. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 26 abr. 2009. Editoria de Opinião, p. 02. Disponível também em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=633753>>. Acesso em: 14 de abr. 2010.

<sup>72</sup> Abelardo da Hora (1924) é escultor, desenhista, pintor e ceramista com formação em Direito (Olinda) e Belas Artes (Recife). Seus trabalhos fazem parte do expressionismo brasileiro e possuem um forte apelo social e político na representação dos tipos populares nordestinos.

escritórios de arquitetura se inscrevessem e a Associação de Artistas Plásticos de Pernambuco derrubou essa concessão, pois a lei é para artistas. Mas uma coisa que começou a acontecer foi que os próprios arquitetos nas empresas, para não pagar a obra ao artista plástico, faziam as obras. Tinha arquiteto que fazia qualquer coisa e botava no edifício como obra. Com isso houve, e há, uma grande quantidade de obras de arquitetos que não são artistas. E tem artista, que eu não vou citar nome por ética, que fazia o projeto para uma determinada construtora, sabendo que a obra não seria feita. Ganhava-se um valor baixo e fazia projetos e projetos que nunca seriam realizados. Ele cobrava um preço barato, porque as obras não precisavam de implementações. Mas pela lei se não tiver obra no edifício, a construtora é multada e obrigada a colocar. Pela lei tem que ter obra de arte.<sup>73</sup>

Ambas as leis são uma tentativa governamental de se consolidar como promotor da arte pública dessas cidades, em consonância com a produção atual de seus artistas. Estes comemoram e defendem a lei por sentirem-se reconhecidos pelo Estado e veem o espaço público como uma grande vitrine dos seus trabalhos para a sociedade. Em contrapartida, o Estado cumpre sua missão de divulgação e valorização dos artistas locais, bem como de embelezamento do espaço público. No entanto, essa legislação revela um comportamento tradicional e retrógrado tanto das esferas governamentais quanto, e principalmente, dos artistas, em relação à cidade que ainda é vista como um espaço definido e definitivo. Como veremos no exemplo a seguir, as iniciativas públicas para a arte em espaços públicos limitam-se, na maioria das vezes, a uma tentativa de aproximação da produção artística local com a população, principalmente com aquelas pessoas que não tem o hábito de frequentar os espaços institucionalizados da arte, como museus e galerias; e ao embelezamento da cidade. Problematizar a vida coletiva nos centros urbanos seria uma ameaça ao *status quo*, o que não interessa ao Estado.

Em 1980, a Prefeitura de Fortaleza desapropriou uma área verde no centro da cidade, cortada pelo riacho Pajeú. A iniciativa foi o primeiro passo para a criação do Parque Pajeú, em 1982, quando o local passou por um processo de urbanização e foi entregue à população. Em 1993, a Câmara dos Dirigentes Lojistas (CDL), localizada no entorno do parque, assumiu a manutenção (limpeza e jardinagem) do parque enquanto a segurança do local permanecia a cargo da esfera municipal. Quatro anos depois, a CDL e a prefeitura

---

<sup>73</sup> NEM água. **Diário de Pernambuco Online**, Recife 18 de jun. 2003. Disponível em: <[http://www.pernambuco.com/diario/2003/06/18/viver3\\_0.html](http://www.pernambuco.com/diario/2003/06/18/viver3_0.html)>. Acesso em: 12 de mai. 2010.

transformaram a área no *Parque das Esculturas*, um espaço para a tridimensionalidade cearense.

Em uma área de aproximadamente 15 mil m<sup>2</sup>, o parque abriga dezesseis esculturas de vários artistas cearenses das mais variadas poéticas. Não houve um concurso público ou qualquer outro tipo de seleção formal para a escolha dos trabalhos expostos. A julgar pelo perfil dos artistas escolhidos, constatamos que foi uma escolha conservadora, privilegiando nomes consolidados no meio local, como Sergio Lima (1946), José Guedes (1958), Sérgio Pinheiro (1949), Roberto Galvão e José Tarcísio; e homenageando artistas de gerações anteriores, como Sérvulo Esmeraldo, Aldemir Martins e Heloísa Juaçaba.

Os trabalhos não dialogam com o Parque das Esculturas, embora tenham sido produzidos especialmente para este espaço. Os artistas tiveram toda a liberdade para criar suas esculturas, o que contribui para a diversidade dos trabalhos, nos quais percebemos que a temática regional não é mais predominante. Com exceção da obra *Abstração*, de Heloísa Juaçaba, todas as outras esculturas são figurativas, sejam elas com maior potencial volumétrico, como a *Mulher Reclinada* (Figura 25), de Aldemir Martins; sejam elas inspiradas nas formas geométricas, como é o caso da *Arboriforme* (Figura 26), de Sérgio Lima. Esta escultura é feita a partir de chapas de aço, que são dobradas, pintadas e transformadas em um objeto plano, que mesmo nesta condição, sugere volume à figura.

**Figura 25**



*Mulher Reclinada* (1997), Aldemir Martins, escultura em resina e poliuretano, 3,30 x 3,20 x 0,70 m, Parque das Esculturas, Fortaleza, CE.

**Figura 26**



*Arboriforme* (1997), Sérgio Lima, escultura em aço pintado, 1,20 x 3,00 x 0,30m, Parque das Esculturas, Fortaleza, CE.

O Parque das Esculturas representa com precisão a arte produzida para os espaços públicos de Fortaleza: um espaço que comporta trabalhos figurativos, abstratos e artesanais e que não têm nenhuma pretensão de problematizar a vida coletiva no centro urbano, sobressaindo apenas os aspectos estéticos das obras. Os pesquisadores Vitor César e Enrico Rocha criticam a proposta do Parque das Esculturas:

Se não existe um diálogo da obra com o lugar, também não existe diálogo com as pessoas que nele habitam. Será que o local mais adequado dos trabalhos em questão não seria um museu? Estes lugares educam melhor o público para a apreciação de obras de arte, possuem boas condições para a conservação e admitem objetos que não precisam necessariamente se comunicar com o entorno.<sup>74</sup>

E justificam essa postura defendendo os preceitos da Nova Arte Pública:

Apostamos na realização de trabalhos que se inserem no cotidiano da cidade, que constroem seus públicos, suas audiências, promovendo questionamentos sobre este espaço de conflitos - não há relação pacífica entre a obra e o público, toda recepção é conflituosa - e uma discussão aberta a quem possa se interessar.<sup>75</sup>

<sup>74</sup> CESAR, Vitor; ROCHA, Enrico. Por que as esculturas? **Jornal O Povo**, Fortaleza, 17 set. 2007. Caderno Vida & Arte, p. 01. Disponível também em: <<http://opovo.uol.com.br/opovo/vidaearte/729510.html>> e <<http://vitorcesar.arte-esferapublica.org/?p=342>>. Acesso em: 30 abr. 2010.

<sup>75</sup> Idem.

O debate sobre a Nova Arte Pública é um fenômeno recente no meio artístico cearense, restrito quase que exclusivamente a jovens artistas que estabeleceram um canal de diálogo mais estreito com artistas de outros centros do que com os artistas cearenses de gerações anteriores. Para fins deste trabalho, não nos interessa e tampouco será abordado esse novo fenômeno, tendo em vista que ele extrapola o recorte temporal proposto por esta pesquisa, ou seja, o modernismo cearense; mas fica o registro da sua existência e a sugestão para pesquisas futuras.

Neste capítulo, procuramos delinear, ainda que de forma panorâmica, a trajetória da arte em espaços públicos de Fortaleza a partir de seus protagonistas, das obras emblemáticas e dos acontecimentos históricos e artísticos que balizaram o percurso da arte cearense. Estabelecemos, sempre que necessário, um diálogo com o contexto de cidades com trajetória artística semelhante a da capital cearense, como Recife (PE), como ampliamos esse diálogo para os principais centros artísticos do país, como São Paulo (SP) e Rio de Janeiro (RJ), procurando com isso uma melhor compreensão do desenvolvimento da arte em espaços públicos de Fortaleza.

## **CAPÍTULO 3 – Zenon Barreto nos espaços públicos de Fortaleza**

### **3.1. Obras de Zenon Barreto em espaços públicos de Fortaleza**

Ao todo, existem dez obras de Zenon Barreto em espaços públicos de Fortaleza. Deste total, seis são esculturas e as outras quatro são painéis. Tendo em vista as especificidades dessas duas poéticas, optamos por trabalhá-las separadamente, para em seguida, analisar as diferenças e semelhanças dessas obras.

A cronologia das obras de Zenon Barreto em espaços públicos de Fortaleza é um aspecto que chama a atenção. Ao contrário das esculturas que foram produzidas esporadicamente ao longo dos cinquenta anos de carreira do artista, existindo inclusive um hiato de mais de vinte anos entre alguns trabalhos, como é o caso do conjunto escultórico para o Palácio da Abolição (1971) e do *Monumento à Mulher – Bárbara de Alencar* (1992), os painéis foram realizados em um determinado período de dez anos: 1961-1971. No caso dos painéis, essa particularidade pode ser compreendida se levarmos em consideração o contexto da época.

### **3.2. Painéis**

A partir da década de 1960, houve um progressivo desenvolvimento do Ceará com a construção de estradas interligando a capital ao interior; a instalação do Distrito Industrial de Maracanaú, na Região Metropolitana de Fortaleza; a ampliação do Porto do Mucuripe, também na capital; a expansão das linhas telefônicas; a criação do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC), para citar apenas algumas iniciativas. O crescimento econômico transformou a paisagem urbana de Fortaleza, que passou a abrigar edifícios modernos, cujas fachadas eram ornamentadas por painéis artísticos. A celebração pelo desenvolvimento do Estado não ficava restrita aos prédios públicos e privados do setor produtivo. A direção do MAUC, quando decidiu construir sua sede definitiva, propôs a Zenon Barreto um painel para a fachada do prédio, como abordaremos mais adiante.

No livro *Operários da Modernidade*, a pesquisadora Maria Cecília França Lourenço discorre sobre a relação da arquitetura com as artes plásticas, em especial, com o

painel. A autora defende a integração entre essas linguagens afirmando que “pela escala arquitetônica, [o painel] trata-se de obra monumental e, desde o nascedouro, foi pensada perante uma situação específica de fruição, de incidência luminosa, atentando para a relação com a arquitetura”.<sup>76</sup>

Um dos temas recorrentes em painéis decorativos no Brasil é a exaltação ao trabalhador brasileiro. O artista italiano radicado em São Paulo, Fúlvio Pennacchi (1905-1992), é o pioneiro na implantação de painéis em edifícios de atividades laboriosas<sup>77</sup>, porém a principal referência nesse assunto é certamente o paulista Cândido Portinari (1903-1962) que representou vários ciclos econômicos através dos seringueiros, garimpeiros, plantadores de café, fumo, algodão, erva mate, cacau, entre outras culturas. A despeito do aspecto estético das obras de Portinari, a historiadora Aracy Amaral relaciona a representação portinariana dos trabalhadores brasileiros aos interesses nacionalistas do Estado Novo: “Portinari, dono de uma técnica de ‘virtuose’, captara a inclinação populista do governo estadonovista de Getúlio Vargas transpondo para o mural, de forma monumental, o trabalhador brasileiro. (...) Portinari assumiu o posto de pintor oficial.”<sup>78</sup> Maria Helena Capelato compartilha da mesma opinião que Aracy Amaral usando como exemplo os murais do antigo Ministério da Educação, atual Palácio Gustavo Capanema:

No que se refere às artes plásticas, a pintura também foi concebida com instrumento de formação nacional. Os murais do Ministério da Educação encomendados por Capanema a Cândido Portinari expressam a ideologia do regime. Cabe lembrar que o ministro, nessa ocasião, defendeu e protegeu Portinari contra as acusações de esquerdista e comunista. Os temas sugeridos para a composição dos quadros são reveladores: eles mostram aspectos fundamentais da evolução econômica, da vida popular, os tipos nacionais como o gaúcho, o sertanejo, o jangadeiro.<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da Modernidade**. São Paulo: HUCITEC/ EDUSP, 1995, p. 250.

<sup>77</sup> Em 1939, Pennacchi produziu o afresco *História da Imprensa*, para o edifício do jornal *A Gazeta*, em São Paulo. Dois anos antes, Portinari produzira o *Monumento ao Trabalhador*, porém a obra não se destinava a um prédio de atividade laboriosa, e sim, à Rodovia Rio – São Paulo.

<sup>78</sup> AMARAL, Aracy. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. São Paulo: EDUSP, 2003, p.356-357

<sup>79</sup> CAPELATO, Maria Helena. **O Estado Novo: o que trouxe de novo?** O Brasil Republicano. Tempo do nacional-estatismo: do início da década de 30 ao apogeu do Estado Novo. Vol.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 *apud* COELHO, Tiago da Silva; ZANELATTO, João Henrique. Representações do trabalho nos murais de Cândido Portinari para o Ministério da Educação. In: V Fórum Nacional em Educação, II Simpósio Internacional da ULBRA Torres, 2005, Torres. Anais ... Torres: ULBRA, 2005, p. 10. Disponível

Contrariando as autoras acima, Annateresa Fabris sai em defesa de um Portinari apartidário, que prefere representar a realidade brasileira na personificação do trabalhador brasileiro como força motriz do desenvolvimento nacional em detrimento da denúncia das mazelas sociais:

O oficialismo, tão caro a certos setores da crítica, pode ser encarado sob uma dupla perspectiva: estética e ideológica, sem que, em nenhum dos dois casos, se perceba um compromisso de Portinari com o poder. A obra de Portinari não é a exaltação do 'modelo getulista', não representa o compromisso do artista com o poder, não 'mascara' a realidade como querem um Oswald de Andrade ou um Frederico de Moraes. Trabalhando para o governo, o artista desmascara os mitos do poder, integrando em sua expressão os marginalizados que, com a força de seu braço, constituem o esteio do desenvolvimento. Se não pinta figuras feias, acabrunhadas, numa sombria atmosfera de miséria é porque acredita na vitalidade do povo, na sua capacidade de gerar um futuro melhor.<sup>80</sup>

Divergências à parte, o fato é que, com exceção da série *Retirantes* (1944), na qual Portinari expressa o flagelo da seca no Nordeste, o artista não aborda as tensões e os conflitos sociais em suas obras, preferindo representar conforme aponta Fabris, a força e a vitalidade do trabalhador brasileiro. Todavia, não se pode negar que esse olhar laudatório, que elege o povo brasileiro como protagonista do desenvolvimento do país, serviu à política nacionalista do Estado Novo, como observamos no prédio do *Ministério da Educação e Saúde*, que mais uma vez ratifica seu caráter emblemático para o modernismo brasileiro no tocante à arquitetura, às artes plásticas e ao urbanismo. A convite do titular da pasta da Educação e Saúde, o ministro Gustavo Capanema, Portinari aceitou a proposta de pintar painéis para a nova sede do ministério.

Portinari produziu doze painéis referentes aos ciclos econômicos brasileiros, a começar pela extração do pau-brasil (Figura 27); seguido da cultura da cana de açúcar, da criação do gado, da mineração do ouro; plantação de fumo, mate, algodão (Figura 28), café e do cacau; fundição do ferro; e extração da borracha e da carnaúba. Além dessas obras, dispostas no salão de audiências, o artista produziu também quatro painéis para a sala do gabinete do ministro correspondentes aos elementos naturais da terra, do fogo, da água e do

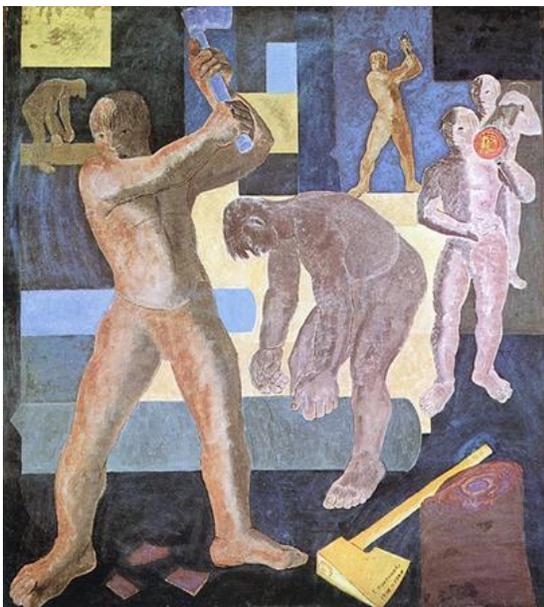
---

em: <[http://forum.ulbratorres.com.br/2008/mesa\\_texto/MESA%20C%20-%20COELHO.pdf](http://forum.ulbratorres.com.br/2008/mesa_texto/MESA%20C%20-%20COELHO.pdf)>. Acesso em: 14 mai. 2010.

<sup>80</sup> FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva, 1990, p.139-140.

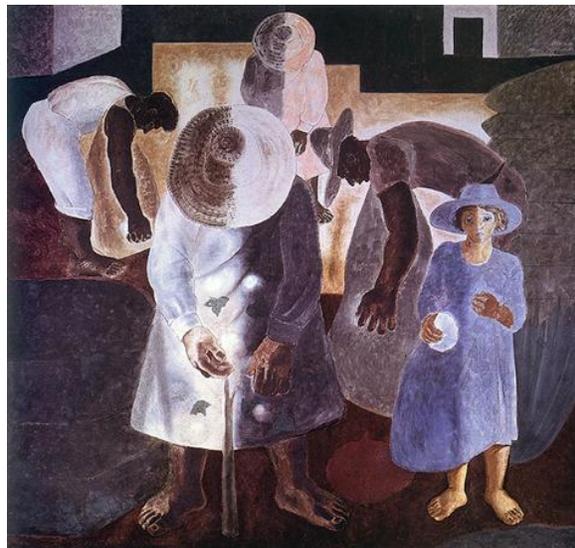
ar; dois painéis para o salão de conferência com representações da primeira aula no país e de uma aula de canto orfeônico; um painel para a sala de espera do gabinete do ministro com temática energética; e, por fim, um painel com temática infantil para a sala de espera do andar do gabinete ministerial. Além desses vinte painéis, Portinari assina os desenhos do painel de azulejos da fachada do prédio.

**Figura 27**



*Pau-Brasil* (1938), Cândido Portinari, pintura mural afresco, 2,80 x 2,50 m, Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.

**Figura 28**



*Algodão* (1938), Cândido Portinari, pintura mural a afresco, 2,80 x 3,00 m, Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.

A série dos ciclos econômicos são afrescos com 2,80m de altura e com a largura variando de 2,5 a 3 metros. Nesses painéis, Portinari dá ênfase à riqueza e à fertilidade da terra, que sempre forneceu recursos naturais para o desenvolvimento do país, sem esquecer de enaltecer a força do trabalhador brasileiro através do aumento das dimensões das mãos e do pés das figuras. O caráter narrativo do conjunto é reforçado pela disposição no sentido ocidental de leitura, o que denota uma tentativa cronológica de

apresentação dos ciclos. A parede esquerda concentra as primeiras atividades econômicas: pau-brasil, cana de açúcar e gado. Na parede central, visualizamos os ciclos mais lucrativos: garimpo do ouro e as plantações de fumo, algodão, erva mate, café e cacau. Por fim, na parede do lado direito, encerramos os ciclos econômicos com as representações do ferro, da borracha e da carnaúba.

A composição dos painéis valoriza o trabalhador que sempre aparece em primeiro plano, porém de perfil, de costas, encoberto por sombras ou qualquer outro artifício que impossibilite a personificação da figura. É evidente que a intenção de Portinari é justamente o contrário. Para ele, o trabalhador brasileiro só existe na sua coletividade, evidência disso é que em todos esses painéis sempre aparecem no mínimo três figuras humanas executando atividades diferentes. Características personalizadas não interessam; o que importa são os atributos necessários para o trabalho braçal, como o vigor físico e a disciplina. A cor é outro elemento bastante explorado pelo artista, que a usa para contrastar o ambiente de trabalho, geralmente representando por cores frias em tons escuros, do trabalhador sempre vestido com peças em tons claros.

Embora os painéis do interior do Palácio Gustavo Capanema não possam ser classificados como arte pública, é indiscutível sua influência na produção de painéis em espaços públicos e a partir do reconhecimento da obra de Portinari, eles passaram a fazer parte da paisagem urbana do país. Todavia, a produção de painéis só se intensificou a partir da década de 50, primeiramente na cidade de São Paulo, resultado dos debates ocorridos na década anterior sobre a colaboração entre artistas e arquitetos. O crítico de arte Mário Pedrosa comparou o crescimento da produção de painéis à uma tendência: “Está na moda a pintura mural. Portinari, Di Cavalcanti, Clóvis Graciano, entre outros, monopolizam as paredes disponíveis de São Paulo”.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> PEDROSA, Mario. Dentro e fora da Bienal. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981 *apud* FERNANDES, Fernanda. A Síntese das Artes e a Moderna Arquitetura Brasileira dos anos 1950. In: Cadernos da Pós-Graduação. Instituto de Artes/ Unicamp, Campinas, ano 8, vol. 8, n.º 2, 2006, p. 74.

Assim como Portinari, o carioca Di Cavalcanti (1897-1976) dedicou-se à produção de painéis para espaços públicos, entre eles a obra *Alegoria às Artes* (1949), para a fachada do Teatro de Cultura Artística, em São Paulo. Nesta obra, o artista apresenta uma nova técnica e um novo material para a produção de painéis: o mosaico em pastilhas de vidro, uma opção que facilita a conservação da obra. Di Cavalcanti utilizou o mesmo expediente para os painéis da antiga sede do jornal O Estado de S. Paulo e dos edifícios *Triângulo* e *Montreal*, ambos no centro da capital paulista.

O edifício, que durante as décadas de 50 a 70 foi sede do jornal *O Estado de S. Paulo*, também abrigava a Rádio Eldorado e o Hotel Jaraguá. O jornal ocupava do subsolo até o sexto andar; a rádio os dois andares seguintes; e o hotel os últimos treze pavimentos. Todos os estabelecimentos possuíam entradas, circulações e elevadores independentes. O projeto do edifício é de autoria dos arquitetos Jacques Pilon (1905-1962) e Frans Heep (1902-1972). Este último alterou consideravelmente o projeto inicial do primeiro<sup>82</sup>, introduzindo elementos da arquitetura moderna, como a incorporação de obras de arte no projeto arquitetônico. Em meados da década de 70, os veículos de comunicação deixaram o edifício que passou a abrigar apenas o Hotel Jaraguá.

Em 1998, o último remanescente foi vendido para um grupo hoteleiro, que, apostando no potencial da área, transformou todo o antigo prédio em um hotel para turismo de eventos, preservando boa parte da arquitetura original e restaurando os três painéis. A fachada do edifício expõe um painel do artista Di Cavalcanti e as dependências internas abrigam um painel de Clóvis Graciano (1907-1988). Depois de uma longa reforma, o hotel foi reinaugurado em 25 de janeiro de 2004, dia em que se comemorou o 450º aniversário da cidade de São Paulo, exatos 50 anos após a sua inauguração, que na época fez parte das comemorações pelo Quarto Centenário da capital paulista.

---

<sup>82</sup> Sobre o projeto do hotel e suas alterações, consultar os artigos: ALVAREZ, Carmem; CAMPOS, Candido Malta. Um ícone reaproveitado: o Hotel Jaraguá em São Paulo. In: 7º Seminário Do.Co,Mo,Mo\_Brasil, 2007, Porto Alegre. Anais ... Porto Alegre, 2007; NAHAS, Patricia Viceconti. Estudo de caso: Holiday Inn Select Jaraguá, antigo Hotel Jaraguá. In: 7º Seminário Do.Co,Mo,Mo\_Brasil, 2007, Porto Alegre. Anais ... Porto Alegre, 2007.

O painel *Imprensa* (1954), produzido por Di Cavalcanti, marca uma época de grande crescimento e prestígio para o jornal *O Estado de S. Paulo*. A temática é uma homenagem a todos aqueles que fazem um jornal diário: os repórteres, os gráficos, os gazeteiros e os leitores. No entanto, as figuras nas extremidades induzem o nosso olhar para o centro do painel, onde avistamos a gráfica do jornal, símbolo da modernização do periódico, como destacam Alvarez e Campos:

O projeto da área do jornal foi bastante detalhado pelos arquitetos, pelos dirigentes do *Estado de São Paulo* e por técnicos contratados para as instalações das máquinas, tendo em vista que a empresa havia encomendado o que de mais moderno existia na época referente a maquinário de impressão.<sup>83</sup>

Embora seja um trabalho narrativo, o painel *Imprensa* (Figura 29) não tem a preocupação detalhista dos trabalhos de Portinari para o Ministério da Educação e Saúde. Di Cavalcanti optou pelos planos chapados, pela simplificação das formas e pela geometrização na composição. A solução cromática foi desenvolvida com a exploração da cor azul em várias gradações.

**Figura 29**



*Imprensa* (1954), Di Cavalcanti, mosaico em pastilhas de vidro, Novotel Jaguará, São Paulo, SP.

<sup>83</sup> ALVAREZ; CAMPOS, op. cit., p.07.

Outro artista bastante requisitado para a produção de painéis foi o paulista Clóvis Graciano, que, em parceria com Di Cavalcanti, produziu um painel para o recém inaugurado Pavilhão das Autoridades (1954), no Aeroporto de Congonhas, em São Paulo. As circunstâncias da encomenda do painel envolvem a ampliação do aeroporto, que nessa época já era um dos maiores em volume de carga do mundo e passava por reformas para atender a demanda crescente. Os artistas criaram um painel (Figura 30) que ao mesmo tempo em que exibe a força do trabalho apresenta a vocação cultural do Estado, características inerentes ao cosmopolitismo. A parceria entre os artistas provocou concessões estilísticas de ambos, porém, sem comprometer o resultado final do trabalho:

Di Cavalcanti abandona planos geométricos habituais, dando lugar a uma estilização de edifícios, a indicar a paulicéia de então; Graciano elimina detalhes humanos, acentuando contornos, como se fossem máscaras, ao mesmo tempo em que sugere, por linhas e massas, elementos vegetais.<sup>84</sup>

**Figura 30**



*Painel (detalhe)* (1954), Di Cavalcanti e Clóvis Graciano, 16,10 x 3,26m, Pavilhão das Autoridades, Aeroporto de Congonhas, São Paulo, SP.

---

<sup>84</sup> LOURENÇO, op. cit., p. 279.

Em 1958, foi inaugurado o Aeroporto Internacional dos Guararapes, no Recife (PE). Seguindo à risca a temática cosmopolita do painel de Congonhas, os pernambucanos Francisco Brennand e Lula Cardoso Ayres produziram quatro painéis para o aeroporto, representando as atividades econômicas do Estado e suas manifestações culturais. Em 2004, com a construção do novo terminal de passageiros, a obra *Pastoral*, de Brennand, deixou a sala de embarque internacional e passou a ocupar o saguão de embarque doméstico e internacional. O paradeiro dos três trabalhos de Ayres é desconhecido, como explicam Veloso e Vieira:

Durante nossa pesquisa, procuramos visitar o antigo prédio, onde atualmente funciona a parte administrativa da Infraero, a fim de verificar a permanência ou não destes outros painéis e fotografar a localização original do painel de Brennand, porém, não nos foi permitido acesso ao local.<sup>85</sup>

Mesmo sem o registro iconográfico das obras é possível ter uma noção desses trabalhos pelo comentário de Vainsencher, escrito antes da reforma do terminal de passageiros, em 2004, que resultou na mudança de lugar dessas obras:

No aeroporto, vale a pena se admirar os três murais do pintor Lula Cardoso Ayres, retratando as paisagens, os costumes e o folclore do Nordeste do Brasil. Os murais mostram homens e mulheres trabalhando em um canavial; outros colhendo café e algodão; apresentam os sertanejos, a caatinga e os bonecos de barro; a rainha e o séquito do maracatu, as figuras do bumba-meu-boi e os caboclinhos. No restaurante, situado no primeiro andar, observa-se outro grande painel do autor evidenciando peixes, aves e carnes, comidas e bebidas.<sup>86</sup>

No painel *Pastoral* (Figura 31), os animais pastam tranquilos enquanto os meninos jogam capoeira e as mulheres e as crianças dançam e cantam músicas populares. Nesta obra, Brennand manteve-se fiel ao figurativismo e à cerâmica que sempre estiveram presentes em seus trabalhos, fossem eles pinturas, esculturas ou objetos cerâmicos. O aspecto cromático é fundamental para a construção da narrativa. As cores quentes das figuras humanas, principalmente o amarelo e o vermelho, contrastam com o verde e com o

---

<sup>85</sup> VELOSO, Maisa; VIEIRA, Natália. Arte Moderna na Arquitetura e no Urbanismo recifenses - síntese e paradoxos, no ontem e no hoje: uma análise através de algumas das obras de Abelardo da Hora e Francisco Brennand. In: 8º Seminário Do.Co,Mo.Mo\_Brasil, 2009, Rio de Janeiro. **Anais ...**, 2009, Rio de Janeiro, p. 13.

<sup>86</sup> VAINSENER, Semira Adler. Aeroporto Internacional dos Guararapes/Gilberto Freyre. **Pesquisa Escolar On-Line**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: < <http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em 14 mai. 2010.

marrom da paisagem. A vivacidade proposta pelo artista revela uma paisagem nordestina fértil e frutífera, bem diferente da vegetação seca do semi-árido que acabou estereotipando a região. O equilíbrio cromático propicia uma atmosfera lúdica no ambiente. Todas as figuras compartilham o mesmo cenário, mas não interagem entre si.

**Figura 31**



*Pastoral* (1958), Francisco Brennand, painel em cerâmica,  
Aeroporto Internacional dos Guararapes/ Gilberto Freire, Recife, PE.

O universo dos engenhos de cana de açúcar sempre serviu de inspiração aos artistas pernambucanos. Outro artista modernista que explorou profundamente o tema foi o pintor Cícero Dias (1907-2003), que mesmo depois de fixar residência em Paris, onde morou por 40 anos, continuou representando os canaviais. Uma de suas obras mais emblemáticas é a série de painéis para a sede da Secretaria da Fazenda de Pernambuco, no Recife. Ao todo, eram nove painéis compostos a partir de elementos geométricos e formas abstratas; uma ousadia tendo em vista que os painéis foram produzidos em 1948, em uma

década na qual o ideário de valorização da temática nacional ainda conduzia a arte moderna brasileira, e, conseqüentemente, dificultava a penetração da estética abstrata.

De acordo com a historiografia da arte, esses trabalhos de Cícero Dias são considerados os primeiros painéis abstratos da América Latina. No entanto, nem mesmo a importância histórica e artística das obras foi suficiente para preservar sua integridade. Ao longo dos anos, dois painéis foram derrubados sob o argumento de otimização do espaço físico do prédio enquanto os outros sete foram encobertos com várias camadas de tintas. A partir dos anos 1980, deu-se início a um longo e demorado processo de restauro de apenas seis painéis. Além dos trabalhos demolidos, não foi possível restaurar um sétimo painel, pois “após a remoção das camadas só foram encontrados 5% da pintura original, dispersa em fragmentos”.<sup>87</sup>

Dos seis painéis, cinco tem como títulos *Paisagem as margens do Rio na Capibaribe, avistado do terraço na cobertura do mesmo edifício, Canavial, Engenho de cana de açúcar, Paisagem Praieira - A praia vista do mar e Paisagem Praieira – O mar visto da praia*, temas que sempre estiveram presente no repertório do artista. Contudo, as representações de Cícero estão longe de serem figurativas; pelo contrário, elas são o produto da relação entre linhas e cores que o artista pesquisa na busca de uma simplificação formal. No painel *Paisagem Praieira - A praia vista do mar* (Figura 32), uma sequência de cinco faixas horizontais forma os elementos da paisagem e a cor tem um papel determinante no significado de cada faixa. Na parte superior, temos um céu bege; em seguida, o amarelo claro da areia da praia que abriga pequenas construções representadas por pequenos quadrados coloridos; uma pequena faixa em um tom mais escuro do amarelo é areia molhada pelas espumas das ondas, que, por sua vez, correspondem à faixa branca; e no mar verde, vemos triângulos brancos representando os barcos. Encerrando a composição, temos os caules dos coqueiros em formas de arcos esverdeados.

---

<sup>87</sup> ARRUDA, Simone; DINIZ, Thereza. A restauração dos murais na Secretaria da Fazenda. **Revista Continente Online**. Disponível em: <[http://www.continentemulticultural.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1094:a-restauracao-dos-murais-na-secretaria-da-fazenda&catid=85:homenagem](http://www.continentemulticultural.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1094:a-restauracao-dos-murais-na-secretaria-da-fazenda&catid=85:homenagem)>. Acesso em: 11 mai. 2010.

**Figura 32**



*Paisagem Praieira* (1948), Cícero Dias, pintura sintética, 5,72 x 1,10 m, Secretaria da Fazenda de Pernambuco, Recife, PE.

O painel *Composição Abstrata* (Figura 33) destoa da temática paisagística dos demais. Neste trabalho, Cícero aprofundou as relações formais entre linhas e cores e o resultado é uma profusão de retângulos, quadrado e triângulos. A pesquisa geométrica do artista possibilitou formas que sugerem tridimensionalidade, como a figura no canto superior do lado esquerdo, e que criam espaços com profundidade, como os trapézios inscritos nos quadrado no centro do painel. Neste trabalho, Cícero despreendeu-se dos tons claros usados para expressar a luminosidade da paisagem nordestina e aventurou-se no contraste entre tons neutros e escuros.

**Figura 33**



*Composição Abstrata* (1948), Cícero Dias, pintura sintética, 2,90 x 2,90 m, Secretaria da Fazenda de Pernambuco, Recife, PE.

Os painéis de Cícero Dias são um marco na arte brasileira. Contudo, a estética abstrata teve que esperar mais alguns anos até os desdobramentos da I Bienal de São Paulo (1951) para firmar-se no debate artístico nacional. No tocante à produção de painéis decorativos, a resistência ao abstracionismo foi ainda maior, uma vez que ela ainda estava muito ligada à representação dos temas de interesse nacional, como acontecimentos históricos, formação do povo brasileiro e valorização do trabalhador braçal.

Comparada aos grandes centros, Fortaleza possui um acervo reduzido de painéis, o que, conseqüentemente, significa a concentração dessa produção nas paletas de poucos artistas. Apenas a partir da década de 60, os painéis passaram a fazer parte da paisagem urbana da capital cearense e nessa época apenas dois artistas produziam trabalhos desse gênero: Zenon Barreto e Eduardo Pamplona, que direcionaram seus trabalhos para espaços públicos e residências, respectivamente; o que não impediu que Zenon fizesse alguns trabalhos residenciais e Pamplona painéis para espaços públicos.

A produção de painéis de Eduardo Pamplona é posterior à construção do *Centro dos Exportadores do Ceará*, marco emblemático da integração da arquitetura com as artes plásticas na capital cearense. No entanto, os trabalhos de Pamplona não se enquadram nesse contexto, embora sejam consequência da repercussão positiva da chegada da arquitetura moderna em Fortaleza; o que gerou um fenômeno paralelo de produção de painéis para fins meramente decorativos sem reflexões arquitetônicas. O painel *Nossa Senhora da Assunção* (Figura 34) é um bom exemplo dessa tendência decorativa nas residências e nos prédios públicos. Este trabalho foi produzido para o Forte da 10ª Região Militar de Fortaleza, no centro da cidade, outrora chamado de Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção, cujas raízes remontam ao século 17.

**Figura 34**



*Nossa Senhora da Assunção* (1965), Eduardo Pamplona, painel em pastilhas de porcelana, 4,00 x 4,00m, Forte da 10ª Região Militar, Fortaleza, CE.

O painel fica na parede posterior do prédio administrativo do forte e sua visualização só é possível pelo interior do Passeio Público, que está localizado ao lado do forte. O painel foi feito de pastilhas de porcelana, material que marcou a produção desse gênero durante a década de 60, e obedece à iconografia de Nossa Senhora da Assunção: “a Mãe de Deus aparece com as mãos juntas, olhando para o céu, de pé sobre nuvens carregadas por anjos”.<sup>88</sup> Na obra de Pamplona, Nossa Senhora aparece coroada, outra referência iconográfica, em uma alusão a sua assunção ao céu.

Em 1960, a diretoria do Departamento Autônomo de Estradas e Rodagens do Ceará (DAER) promoveu um concurso público para a construção de um painel para a nova sede da instituição, que seria inaugurada no ano seguinte. O edital estipulava o tamanho e a temática da obra: “painel a ser executado em pastilhas, sobre uma lage vertical curva, com as dimensões: 9,40 x 2,10 metros. (...) O painel deverá apresentar um motivo rodoviário”.<sup>89</sup> O certame foi bem recebido pelos artistas locais que escreveram uma carta à direção do DAER a fim de “elogiar a atitude e o valor da iniciativa que denota o esforço por uma maior cultura artística”.<sup>90</sup> O vencedor do concurso foi Zenon Barreto, que produziu o painel *Trabalhando no Campo* (1961), uma homenagem aos homens que abriam os caminhos para o desenvolvimento do Estado com a construção de estradas.

Não foi possível descobrir maiores informações sobre o concurso, como o nome dos outros participantes, a quantidade de trabalhos inscritos e a composição da comissão julgadora. O prédio onde funcionava o antigo DAER, atual Departamento de Estradas e Rodagens (DER), agora é sede da Procuradoria Geral de Justiça do Ceará (PGJ). Embora seja a responsável pela conservação do painel, a PGJ não possui nenhum documento sobre a obra, tampouco sobre o concurso. O DER justificou a falta de registro documental do painel nas sucessivas mudanças que a estrutura do órgão sofreu ao longo dos anos. Em busca de informações, pesquisamos no acervo do Diário Oficial do Estado,

---

<sup>88</sup> ICONOGRAFIA de Nossa Senhora da Assunção. Disponível em: <<http://www.sca.org.br/artigos/AVirgemMaria.pdf>>. Acesso em 09 abr. 2010.

<sup>89</sup> O edital foi publicado no dia 10 de agosto de 1960, nos principais jornais cearenses da época, como o Correio do Ceará e o Unitário.

<sup>90</sup> EDITAL. De concurso para um painel no edifício em construção da nova sede do DAER. **Correio do Ceará**, Fortaleza, p. 04, 31 ago. 1960.

tendo como referências temporais os artigos 5 e 8 do edital do concurso que determinavam, respectivamente, que “o prazo para entrega dos painéis encerrar-se-á às 17 horas, do dia 30 de setembro” e que “dentro do prazo de 1 (uma) semana, após a data de encerramento do concurso, os trabalhos serão julgados e anunciado o vencedor”; porém nada foi encontrado. Ampliamos o nosso recorte temporal e pesquisamos até o final de novembro, mais uma vez não obtivemos sucesso. Na Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel, principal acervo bibliográfico cearense, encontramos apenas informações esparsas nos jornais da época.

No que concerne à obra propriamente dita (Figura 35), prevalece o geometrismo tanto na composição do painel quanto na forma das figuras humanas. As linhas que saem das extremidades e convergem no centro do painel ao mesmo tempo em que dividem os planos dão profundidade à narrativa. A disposição das figuras permite uma fruição isolada de cada personagem e contribui para a simetria da obra. Os homens são fortes, robustos e não aparentam cansaço mesmo quando interrompem a labuta para se refrescarem. As figuras humanas não possuem detalhes, mas exprimem um vigor físico e uma concentração em suas atividades.

**Figura 35**



*Trabalhando no campo* (1960/ 1961), Zenon Barreto, mural em pastilhas de porcelana, 9,70 x 2,15 x 0,065 m, Procuradoria Geral do Estado do Ceará, Fortaleza, CE.

Embora todos os personagens estejam na mesma cena e trabalhando para o mesmo fim não existe interação entre eles, nem mesmo entre os dois últimos homens no lado direito do painel que fazem a mesma atividade. A falta de interação entre os operários nos remete aos *Painéis Ciclos Econômicos* de Portinari, nos quais o isolamento entre os trabalhadores é uma constante nos doze painéis. De acordo com Maria Cecília França Lourenço, a alegoria era um elemento bastante utilizado por Portinari na representação do trabalhador: “seus temas são séries alegóricas e ao apresentar o trabalho alude a uma melancolia e isolamento, bastante saturninos. Faz enormes pés e mãos – uma alegoria da força, bem como habitualmente coloca figuras separadas dos conjuntos – uma alegoria ao isolamento”.<sup>91</sup> Na obra de Zenon, o vigor físico dos trabalhadores é expresso na

---

<sup>91</sup> LOURENÇO, op. cit., p. 259.

representação forte e robusta dos corpos, principalmente dos braços, das costas e do peito, que, contraídos, valorizam a força do trabalhador.

O cromatismo também se apresenta de forma parcimoniosa, equilibrada e com a predominância dos tons verdes, azuis e marrons. Segundo Estrigas<sup>92</sup>, Zenon teve que adequar o projeto à realidade do mercado, uma vez que as cores previstas por ele não estavam disponíveis no comércio local. Estrigas não fornece maiores detalhes sobre a questão, porém, ao que tudo indica, o ajuste não foi radical, provavelmente um ajuste nas tonalidades. Zenon também teve que fazer concessões em relação ao material. Na falta de pastilhas de vidro, o artista optou por pastilhas de porcelana<sup>93</sup>, revestimento tão resistente quanto o primeiro, porém, inferior no resultado cromático, uma vez que o vidro é mais brilhante que a porcelana.

A valorização ao trabalhador se faz presente também no painel *Estivadores* (1963), produzido para a antiga sede do Centro de Exportadores do Ceará, na Praia de Iracema. Nesta obra (Figura 36), em vez de abrirem estradas para o desenvolvimento, os trabalhadores carregam o próprio “desenvolvimento” que embarca e desembarca no Porto do Mucuripe. Neste painel, Zenon aprofundou as soluções já apresentadas no painel *Trabalhando no Campo*: simplificações das formas, composição geometrizada e planos chapados. Os corpos dos estivadores não são robustos, mas apresentam o mesmo vigor físico para a atividade laboriosa. O azul, em várias tonalidades, é a cor predominante na obra. Com muita sutileza, Zenon empregou a cor marrom em tonalidades diferentes para identificar a raça do estivador e o fez de forma equilibrada: os trabalhadores com a pele mais clara seriam os pardos enquanto os homens de tez mais escura seriam os negros.

---

<sup>92</sup> ESTRIGAS, op. cit., 2002, p. 88.

<sup>93</sup> Durante muito tempo, a Somda foi a única empresa no Ceará a comercializar pastilhas de porcelana. Inicialmente, a empresa produzia apenas xícaras e outros utensílios domésticos. Com o crescimento da demanda, passou a industrializar a porcelana para a construção civil.

**Figura 36**



*Estivadores* (1963), Zenon Barreto, painel em pastilhas de porcelana, 7,30 x 8,70 m, antigo Centro dos Exportadores do Ceará, Fortaleza, CE.

Mais uma vez verificamos a influência dos painéis dos Ciclos Econômicos em uma obra de Zenon, na qual constatamos duas marcas portinarianas. No primeiro plano, temos três estivadores ou apenas dois: um negro e um pardo repetindo a atividade? Optamos pela segunda opção ao concluirmos de que se trata da mesma figura executando a ação novamente. Este recurso passa a ideia de trabalho ininterrupto e Portinari utilizou-o na metade dos doze painéis dos Ciclos Econômicos, a exemplo da obra *Algodão* (Figura 28). A presença da mesma figura executando atividades diferentes é uma solução estilística para criar uma sequência da atividade laboral; no primeiro momento, o estivador puxa a carga para perto de seu corpo para, em seguida, transportá-la sobre a cabeça. Esse recurso foi

empregado em cinco painéis do artista paulista, como verificamos em *Pau-Brasil* (Figura 27). Em verdade, este trabalho também apresenta ambas as soluções acima citadas.

**Figura 37**



*Estivadores* (detalhe)

A leitura comparada entre as obras dos dois artistas tem como base a análise de Annateresa Fabris sobre os referidos painéis de Portinari:

Os recursos estilísticos usados pelo artista – estrutura espelhada, em que a mesma figura executa sucessivamente o mesmo gesto produtivo (*Borracha, Ferro, Fumo, Garimpo, Algodão, Pau-brasil*) e desdobramento da mesma figura em vários momentos da produção (*Cacau, Café, Cana de açúcar, Gado, Pau-brasil*) –, associados quase sempre ao tratamento prototípico das fisionomias remetem às

idéias de “trabalho coletivo” e de “força produtiva coletiva” e, logo, às relações sociais que regem toda atividade econômica.<sup>94</sup>

Podemos considerar O painel *Estivadores* como um marco da integração arquitetura e artes plásticas em Fortaleza. O projeto para o *Centro dos Exportadores do Ceará* é de autoria do arquiteto cearense Neudson Braga, que retornara à capital cearense depois de concluir os estudos na Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro. Segundo Braga, Fortaleza era um campo fértil para os princípios da arquitetura moderna, uma vez que o estilo eclético já manifestava sinais de esgotamento frente à metrópole que surgia e exigia uma estética em harmonia com essa nova fase. “A cidade estava aberta ao novo, mas não foi nada fácil. Foi um trabalho de catequese, didático, com os operários, clientes, o público em geral. A resistência maior se deu com os engenheiros”.<sup>95</sup>

O prédio para o *Centro dos Exportadores* foi construído dentro da racionalidade da arquitetura moderna: construção sobre pilotis, facilitando o trânsito de pedestres na calçada; adoção de formas simples; comunicação entre os ambientes externo e interno em vista de um melhor aproveitamento da luz e da ventilação natural. Além disso, Braga criou uma parede curva pensada exclusivamente para uma obra de arte e convidou Zenon Barreto para a realização de um painel nesse espaço. Convite aceito, o artista produziu *Estivadores*, o primeiro de vários trabalhos que faria em parceria com Neudson Braga para residências, prédios públicos e privados de Fortaleza.

Assim como a obra do DAER, o painel *Estivadores* foi produzido com pastilhas de porcelana, material conhecido pela resistência e pela facilidade de manutenção. Infelizmente, a durabilidade das pastilhas não tem resistido às intempéries do tempo e à falta de conservação da obra. Atualmente, dos quatro trabalhadores que compõem o painel só é possível visualizar um. Mas há boas notícias. Por muitos anos, o poder público se esquivou da responsabilidade pelo restauro da obra alegando que a mesma fazia parte de um prédio privado, o que inviabilizava o investimento do dinheiro público. Porém, o

---

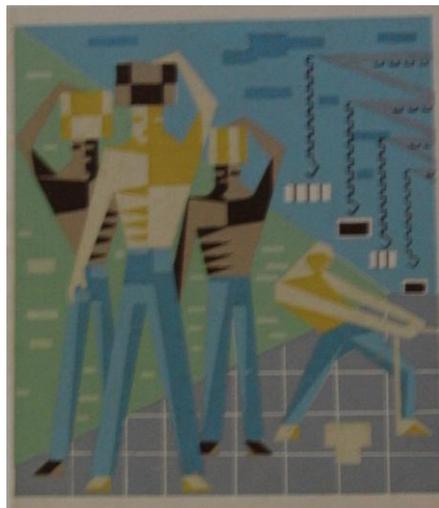
<sup>94</sup> FABRIS, Annateresa. Portinari e a arte social. *Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, vol. XXXI, nº. 2, dezembro 2005, p. 98.

<sup>95</sup> A entrevista foi concedida à autora em 15 de maio de 2010.

governo estadual iniciou uma reforma no antigo prédio do Centro dos Exportadores, que futuramente abrigará uma unidade da Secretaria da Fazenda. De acordo com a secretaria, após a reforma começará o restauro do painel.

A restauração será feita a partir de um estudo do painel, encontrado na casa de Zenon e cedido pela família do artista. O estudo (Figura 38) não corresponde à versão final da obra, mas apresenta os seus elementos principais: composição geometrizada, planos chapados e simplificação das formas das figuras humanas e dos objetos. No painel, cada plano corresponde a uma tonalidade do azul: os tons mais escuros na parte superior, seguidos dos tons intermediários e, por fim, as tonalidades mais claras na parte inferior. Essa gradação tonal confere uma sutileza na separação dos planos, que não se percebe no estudo, cujos planos também são divididos por cores, porém de uma maneira menos sutil com a aplicação das cores azul, verde e preta. A disposição dos estivadores no painel também foi alterada. No estudo, os trabalhadores aparecem numa sequência alternada entre negros e pardos enquanto na versão final os estivadores pardos estão entre os negros. Outra diferença entre o painel e o estudo é que no primeiro temos o predomínio da cor azul enquanto no segundo essa cor compartilha o espaço com o verde, amarelo e preto.

**Figura 38**



*Estivadores (Estudo)*

Em 1965, quatro anos depois de sua criação, o MAUC já gozava do prestígio do meio artístico local, porém não possuía uma sede própria e funcionava em um prédio em frente à reitoria da UFC. Diante dessa situação que não condizia com o status de principal equipamento cultural do Estado, o então reitor Martins Filho decidiu construir a sede definitiva do museu. Nessa época, ainda repercutia localmente o debate sobre a integração entre arquitetura e artes plásticas, portanto nada mais natural que o arquiteto Neudson Braga fosse o autor do projeto arquitetônico da sede do museu, tendo em vista que o mesmo já vinha realizando alguns trabalhos na construção do Campus do Pici, principal núcleo da UFC que concentra as faculdades das áreas biológicas e de exatas.

O prédio do MAUC é um volume compacto, horizontal, com linhas sóbrias, brises-soleil e um painel artístico. Segundo Braga, a parede cega em que se encontra o painel foi projetada com este objetivo; porém a escolha do artista coube à diretoria do museu, que convidou Zenon Barreto para a empreitada. Nessa época, o artista já havia conquistado uma posição de destaque no meio local e começava a projetar a sua carreira nacionalmente. Não se sabe ao certo em que circunstâncias essa proposta foi feita, mas

supomos que aconteceu informalmente; tendo em vista a falta de registros sobre essa negociação nos arquivos do próprio MAUC. Na ausência de documentos que fornecessem informações precisas desta situação, nos valemos do contexto político do museu para afirmar que, a despeito do talento de Zenon Barreto para a produção de painéis, a proposta feita ao artista teve motivações políticas.

Como foi dito no primeiro capítulo, a criação do MAUC despertou a expectativa dos artistas cearenses, que desde o fechamento da SCAP não tinham mais um espaço aglutinador para a classe artística. Muitos desses artistas, entre eles o próprio Zenon, não somente participaram do movimento de fundação do museu, como passaram a prestar serviços educativos e de curadoria. Com menos de um ano de funcionamento, surgiram as primeiras queixas contra a direção do museu: falta de pagamento da venda de obras intermediadas pelo museu, reprodução ilegal de gravuras pertencentes ao museu para fins decorativos de terceiros, demissões sem justa causa e até relatos de casos extraconjugais envolvendo os funcionários. É importante esclarecer que durante boa parte do ano de 1962, o artista Floriano Teixeira respondeu, interinamente, pelo museu, uma vez que o diretor Lívio Xavier, conforme já mencionado, encontrava-se na Europa adquirindo obras para o acervo do museu e articulando o intercâmbio entre o MAUC e instituições europeias. Diante da situação, alguns funcionários ameaçaram afastar-se do museu e exigiram a saída de Floriano Teixeira. Na ausência de Lívio Xavier, a solução encontrada pelo reitor foi substituir o diretor interino pela funcionária do museu Vitalina da Frota Leitão (Lininha) que, assim como Nearco Araújo e Zenon Barreto, estava à frente dos insatisfeitos com a gestão de Teixeira. A substituição agradou à classe artística, como comentara Estrigas na época:

Como primeiro resultado dessa mudança, já estava sendo programada uma exposição do Nearco Araújo. É bem possível que o MAUC agora entre numa linha melhor, funcione com maior equilíbrio, e passe a apresentar os que aqui fazem arte e são requisitados ou repelidos pela mesquinha do diretor afastado e maléfico.<sup>96</sup>

Zenon utilizou o espaço da sua coluna Museu para tecer elogios à nova diretora:

---

<sup>96</sup> ESTRIGAS, op. cit., 1997, p.55.

A nova direção do MAUC, na pessoa da dra. Vitalina da Frota Leitão, de uma boa vontade sadia, começa sua gestão aliando-se a este fato que, se tornando norma, como devia ser, representará um acontecimento de resultados bem significativos e eficientes na nossa arte, sendo de esperar, portanto, que não se feche o caminho aberto pelo Magnífico Reitor de tão belas perspectivas.<sup>97</sup>

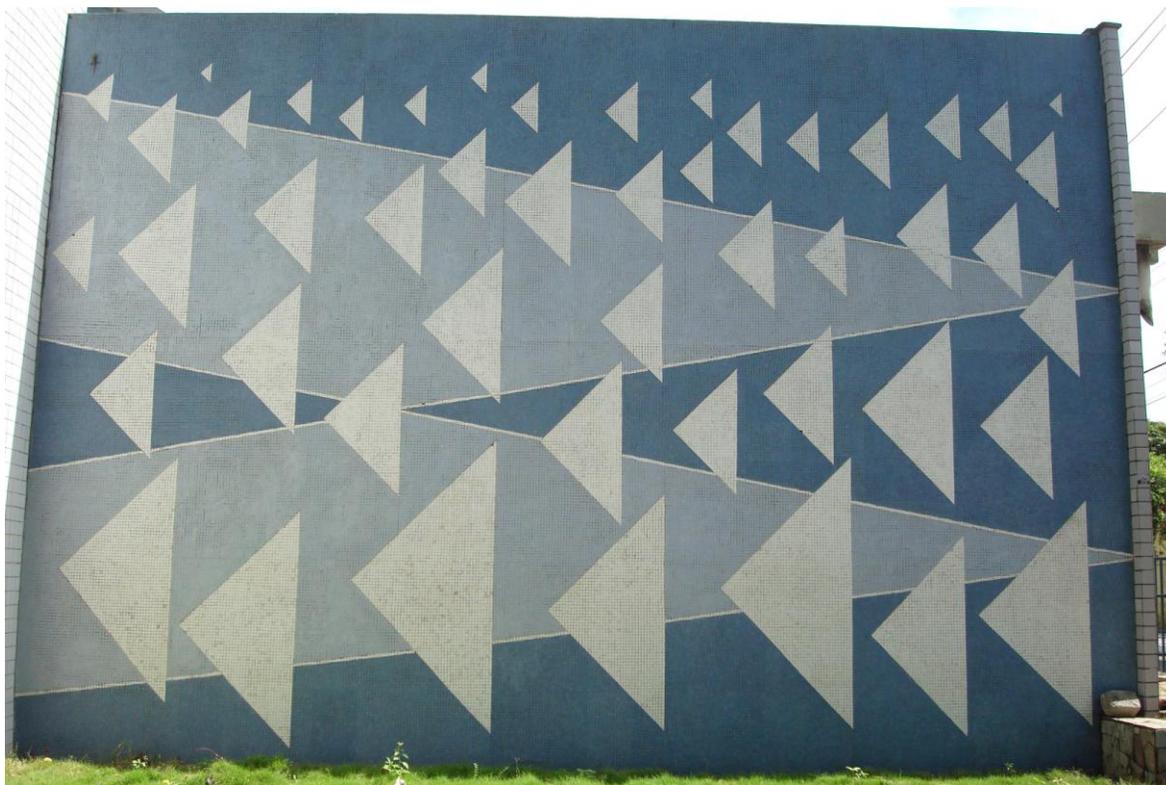
Coincidência ou não, dois meses após assumir a direção, Lininha organizou uma exposição das pinturas de Nearco; e no primeiro semestre do ano seguinte, Zenon dava início ao painel da nova sede do MAUC, que só ficaria pronta e devidamente inaugurada em 1965.

Neudson Braga garante que não houve nenhuma sugestão ou mesmo imposição da diretoria em relação à produção do trabalho. Zenon teve total liberdade na criação do painel *Jangadas* (Figura 39), cuja imagem foi inspirada no desenho *Regresso das Jangadas ao Crespúsculo* (Figura 05), que conquistara o Prêmio Aquisição no IX Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1960). Supomos que o painel deva ter correspondido às expectativas da direção, uma vez que expor em caráter definitivo à população um trabalho de inspiração abstrata racional de teor geométrico, estilo ainda desconhecido do grande público, atendia às ambições do museu de principal promotor da arte cearense.

---

<sup>97</sup> DAKI, Salvador. Exposição do Nearco no MAUC. **O Povo**, Fortaleza, p. 12, 1º e 02 dez. 1962.

**Figura 39**



*Jangadas* (1965 Zenon Barreto, em pastilhas de porcelana, 8,20 x 5,80 m, Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE.

Ao contrário dos painéis já mencionados, *Jangadas* não tem um caráter laudatório a nenhuma atividade laboriosa embora seu tema seja caro ao imaginário popular nordestino, universo que inspirou muitas obras de Zenon. Nesta obra, o artista atingiu o ápice de suas experimentações geométricas com o abandono da perspectiva como elemento compositivo e a simplificação da forma através da estruturação da imagem com auxílio de formas geométricas básicas, no caso o triângulo. No entanto, nem mesmo o rigor geométrico que domina a composição do painel consegue se sobressair do aspecto formal das velas das jangadas. O mar, no qual navegam as jangadas, é representado pela cor azul que preenche todo o espaço da obra correspondendo assim à imensidão do mar.

Anos mais tarde, em 1978, Zenon voltou às pesquisas concretas e o resultado é o painel *Peixes* (Figura 40). Este é um dos poucos trabalhos residenciais do artista que resistiu à especulação imobiliária no bairro da Aldeota (centro financeiro de Fortaleza), que a partir da década de 80 assistiu à demolição de casas para a construção de prédios residenciais e comerciais. No caso do painel em questão, ele foi preservado mesmo depois da demolição da casa para a construção de uma agência bancária. Todavia, percebe-se que parte do trabalho foi destruído para a colocação de um portão de ferro. O artista utilizou o cimento para a produção da obra, uma vez que o muro foi feito desse material. O painel é uma composição retangular dividida em vinte e dois retângulos menores, nos quais estão contidos figuras de peixes de três dimensões diferentes.

**Figura 40**



*Peixes* (1978), Zenon Barreto, painel em cimento granitado, 19 x 1,80 m, Av. Santos Dumont, 3055 (estacionamento da agência do Banco Real), Fortaleza, CE.

O rigor matemático fica evidente nas linhas verticais e horizontais que demarcam os retângulos e na simetria entre os peixes. O aspecto formal tem um forte apelo geométrico: a cauda e as escamas remetem à forma de um semicírculo, os olhos são circulares e o corpo do peixe tem o formato de um losango ou de triângulos, conforme o tamanho da figura. Zenon brinca com as possibilidades das formas geométricas: o peixe menor tem a forma de um losango; o intermediário, composto pela metade de dois retângulos, possui a forma de triângulos retângulos, enquanto o intermediário, composto

por dois retângulos completos, tem a forma de triângulos equiláteros; e o peixe maior é formado por triângulos retângulos embora a sua aparência não se assemelhe a do peixe intermediário formado por triângulos retângulos também.

De todas as obras de Zenon em espaços públicos de Fortaleza, o *Painel da Telefonía* (1971) é a que possui o maior apelo narrativo. Ao longo dos dez metros de comprimento do painel (Figura 41), o espectador acompanha a evolução do aparelho telefônico desde a sua chegada ao Brasil até meados do século 20. Todavia, o painel comete um deslize ao “atrasar” em um ano a instalação do primeiro telefone no país.<sup>98</sup> À primeira vista, o que chama a atenção são os dez modelos de aparelhos, principalmente os mais antigos, porém uma observação mais aprofundada no plano posterior revela como artista apresentou de maneira simplificada o princípio da comunicação telefônica. A extremidade esquerda do painel corresponde ao ponto transmissor, onde a energia acústica (som) é transformada em energia elétrica (ondas), que por sua vez, é transmitida até o ponto receptor na extremidade direita, onde é novamente transformada em energia acústica. Embora as transformações da energia acústica em energia elétrica e vice-versa aconteçam, respectivamente, nos pontos transmissores e receptores, Zenon se valeu da prerrogativa da liberdade poética e simbolizou essa transformação com a mudança de sentido das ondas no centro do painel.

---

<sup>98</sup> Segundo a Fundação Telefônica a chegada do telefone ao Brasil aconteceu no ano de 1877, um ano antes da data informada no painel. Disponível em: <<http://www.fundacaotelefonica.org.br/Museu/Linha-do-tempo.aspx>>. Acesso em 13 mar. 2010.

**Figura 41**



*Painel da Telefonía* (1971), Zenon Barreto, painel em pastilhas de porcelana, 10 x 2 m, Edifício Prefeito Murilo Borges, Fortaleza, CE.

O *Painel da Telefonía* está localizado na antiga sede da Companhia Telefônica do Ceará, no centro de Fortaleza. Não se sabe em que circunstâncias Zenon realizou essa obra, porém, é provável que tenha sido através de encomenda direta ao artista. O trabalho fica ao lado da entrada do prédio, totalmente exposto aos transeuntes da rua, podendo ser tocado até por crianças. Tamaña exposição não resultou em depredações, pichações ou qualquer outro ato de vandalismo. As únicas interferências no painel foram promovidas pela administração do prédio (Figura 42), como o encanamento ao redor do painel, o relógio de medição de consumo de energia elétrica, o gradil cercando boa parte do painel e a árvore plantada entre o gradil e a obra de Zenon.

**Figura 42**



*Painel da Telefonía (sob outra perspectiva)*

### **3.3. Esculturas**

No que diz respeito às esculturas públicas, o hiato ao qual nos referimos, no início do capítulo, entre algumas obras é explicado por razões pessoais. As décadas de 60 e 70 foram a época mais produtiva e de maior projeção de Zenon Barreto. No entanto, a partir dos anos 80, as temporadas na fazenda no sertão cearense se tornaram cada vez mais frequentes em decorrência de sua decepção com meio artístico de Fortaleza. Com isso, o artista caiu no esquecimento tanto do público quanto dos órgãos ligados à cultura. Somente nos anos 90, Zenon voltou à cena artística cearense e o responsável por esse retorno foi o jornalista Cláudio Pereira (1944-2010), que na época era presidente da Fundação de

Cultura, Esporte e Turismo da Prefeitura de Fortaleza (FUNCET) e encomendara algumas obras ao artista.

As primeiras esculturas de Zenon Barreto em espaços públicos de Fortaleza não tinham um caráter monumental embora fossem celebrativas, e tampouco foram produzidas para praças e parques mesmo tendo sido projetadas para ambientes externos. As obras *Rendeira* (Figura 43), *Cafuné* (Figura 44), *Mulher ao pilão* (Figura 45), *Mulher com pote* (Figura 46) e *Louceira* (Figura 47), que por vários anos estiveram expostas nos jardins do Palácio da Abolição e que atualmente ornamentam a Residência Oficial do Governador, foram produzidas para fins meramente decorativos e fizeram parte da exposição individual *Esculturas para jardim*, realizada em dezembro de 1970. Em fevereiro do ano seguinte, elas foram compradas pelo então governador do Ceará, Plácido Castelo, que decidiu expô-las na área externa do palácio, local de livre acesso à população. Além dos cinco trabalhos já citados, a escultura *Galo* também fazia parte da exposição, porém não foi adquirida pelo governador. Supomos que a exclusão desta escultura deva-se ao fato de ela fugir da temática feminina dos outros cinco trabalhos.

**Figura 43**



*Rendeira* (1971), Zenon Barreto, escultura em ferrocimento, 0,90 x 1,10 x 0,37 m, Residência Oficial do Governador, Fortaleza, CE.

As esculturas foram feitas em ferrocimento, uma técnica oriunda da construção civil muito utilizada na fabricação de *cisternas*: reservatórios de água produzidos em regiões que sofrem longos períodos de estiagem, como a caatinga e o cerrado. A técnica consiste na aplicação do cimento sobre uma estrutura de ferro, protegida por uma tela metálica. Com a escultura pronta, o artista aplicava uma mistura de areia grossa com granito, que fornecia uma textura áspera ao trabalho. Embora resistente, esse material não impediu a ação do tempo, principalmente da água das chuvas, que à medida que ia sendo

absorvida pelo cimento comprometia a estrutura de ferro. Em 1994, Zenon enviou uma carta à Secretaria da Cultura do Estado relatando o estado de conservação das esculturas:

Três delas não apresentam condições graves de recuperação. São elas: “*Mulher ao pilão*”, “*Cafuné*” e “*Rendeira*”. No entanto, a “*Mulher com pote*” apresenta condições irreversíveis, parecendo ter sido depredada. Qualquer esforço em recuperá-la, seria improdutivo. Devo esclarecer, que eram cinco as esculturas ali expostas, faltando a denominada de “*Louceira*”.<sup>99</sup>

**Figura 44**



*Cafuné* (1971), Zenon Barreto, escultura em ferrocimento, 0,70 x 1,48 x 0,85 m, Residência Oficial do Governador, Fortaleza, CE.

---

<sup>99</sup> Carta enviada à Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, em 30 de novembro de 1994. Arquivo da família do artista.

A referida carta surtiu efeito e resultou na restauração das três primeiras obras e na produção de outro exemplar de *Mulher com pote*. O motivo pelo qual não foi feito o mesmo com a *Louceira* é desconhecido, restando desta obra apenas um registro fotográfico abaixo:

**Figura 47**



*Louceira*

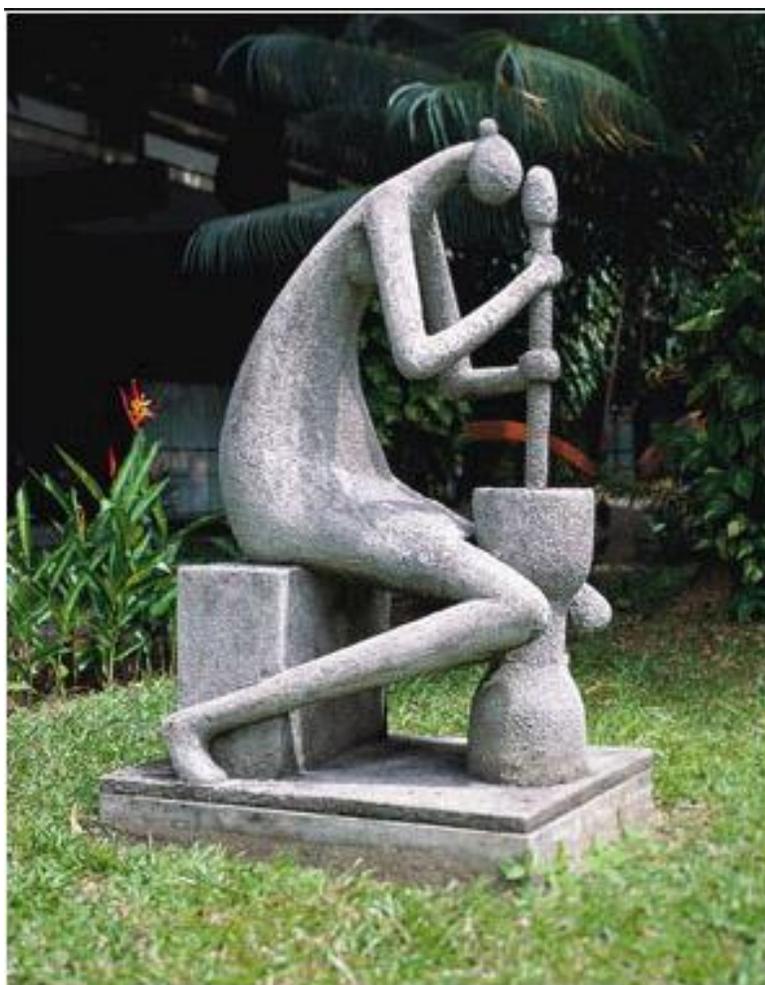
O conjunto escultórico da Residência Oficial do Governador possui um caráter celebrativo ao representar a mulher nordestina no imaginário popular, porém não podemos classificá-lo como uma obra monumental se levarmos em consideração a *lógica do monumento*, defendida por Rosalind Krauss: “as esculturas funcionam portanto em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam”.<sup>100</sup> As cinco figuras femininas de Zenon não

---

<sup>100</sup> KRAUSS, Rosalind, op. cit., 1984, p. 88-89.

foram pensadas como formas simbólicas de um determinado local, pelo contrário, foram produzidas somente para o deleite do espectador, que poderia apreciá-las em qualquer lugar, prescindindo apenas de tê-lo em ambiente interno: “escultura de jardim sempre foi um requinte. Um ensaio de momento. Fuga do recinto fechado. No verde dos gramados, que pode ser monótono, cristaliza uma inspiração de vida”.<sup>101</sup>

**Figura 45**



*Mulher ao pilão* (1971), escultura em ferrocimento, 0,70 x 1,48 x 0,85 m, Residência Oficial do Governador, Fortaleza, CE.

---

<sup>101</sup> **Escultura para jardim**: catálogo. Fortaleza, 1970, 2p. Catálogo de exposição de Zenon Barreto.

No que concerne aos aspectos formais, as figuras são simples, com as cabeças pequenas, cabelos penteados em forma de coque, sem maiores detalhes. A falta de detalhamento é compensada na expressividade da ação de cada figura, como explicou o próprio artista: “eu procurei mostrar, apenas no gesto (uma vez que elas não têm rosto), toda a expressão sofrida de cada uma”.<sup>102</sup> A ausência de traços personalizados, como as feições faciais e os cabelos, é uma solução estilística que não permite a individualização da figura. Supomos que seja por isso que as cabeças sejam pequenas e desproporcionais ao corpo, em uma tentativa de desviar a atenção do observador. Devido à simplificação das formas, só é possível a identificação das esculturas como figuras femininas pelo volume dos seios e pelo coque nos cabelos. A razão pela escolha do ferrocimento vai além das qualidades intrínsecas ao material. O aspecto grosseiro do cimento aliado com a textura áspera da mistura de areia grossa e granito potencializam, a meu ver, a dramaticidade das figuras.

---

<sup>102</sup> SECRETARIA DE CULTURA (Fortaleza, CE). **4º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará:** catálogo. Fortaleza, 1974, 3p.

**Figura 46**



*Mulher com pote* (1971), Zenon Barreto, escultura em ferrocimento, 0,60 x 1,80 x 0,25 m, Residência Oficial do Governador, Fortaleza, CE.

Outro aspecto que chama a atenção nas obras é a estilização de algumas partes do corpo. No caso da *Cafuné* (Figura 44), a deformação se dá no pescoço enquanto na *Rendeira* (Figura 43) ela é perceptível nas pernas. A horizontalidade das esculturas contraria o princípio da verticalização do monumento. A posição sentada em que se encontram as figuras contribui para o equilíbrio das peças; a única exceção é a escultura *Mulher com pote* (Figura 46). Nesta obra, Zenon chegou ao equilíbrio ao concentrar o peso na parte inferior do trabalho. O equilíbrio na parte superior está na posição dos braços em

sentidos antagônicos, funcionando como um contrapeso. Contudo, esta solução comprometeu a estilização na obra, excluindo qualquer possibilidade de deformação que aumentasse a volumetria do corpo.

Todas as esculturas apresentam a mulher nordestina em ofícios domésticos, menos a obra *Cafuné*, que possui um caráter mais afetivo, em que a mulher deixa de lado as atividades laboriosas e assume seu lado maternal. Neste momento íntimo, a mãe acolhe o filho entre as pernas para afagar a sua cabeça. Mesmo fugindo da temática laboriosa das outras esculturas, *Cafuné* não se distancia das outras obras, pelo contrário, ela complementa as demais ao representar a outra face da mulher nordestina, que vai além do trabalho.

Na busca de influências externas para as esculturas na Residência Oficial do Governador, encontramos uma relevante fonte de inspiração no repertório do próprio Zenon: o álbum de xilogravuras *Figuras do Nordeste* (1966). O álbum é uma narrativa ilustrada sobre personagens que fazem parte da cultura popular nordestina. A gravura de cada figura é precedida pelos versos de poetas populares feitos especialmente para este trabalho. A relação entre essas duas linguagens é simbiótica: os versos descrevem e antecipam a figura que aparecerá no virar da página e, em contrapartida, a gravura sintetiza em uma só imagem todas as rimas do poeta.

Mesmo sendo expressões artísticas tão díspares, podemos estabelecer algumas semelhanças entre elas, a começar pela recorrência dos personagens populares. Das dez gravuras, três são femininas: a *Labirinteira*, a *Rendeira* e a *Louceira*. O aspecto formal também aproxima os trabalhos através da estilização das figuras, cabeças pequenas, simplificação das formas. Nas gravuras, o artista já antecipava sua preferência pela expressividade gestual em detrimento da dramaticidade facial, com a diferença que nas gravuras ele explorou a gestualidade com o objetivo de valorizar o trabalho artesanal enquanto nas esculturas esse elemento foi utilizado para expressar o sofrimento das mulheres nordestinas. O aspecto celebrativo do álbum é ratificado pelos versos que acompanham as respectivas gravuras, como verificamos a seguir:

## A LOUCEIRA

A pobre rústica louceira

Fabrica pote e panela,

Papeiro, urino, tigela,

Quartinha, alguidá, chaleira,

Leva as cargas para feira

Daquela louça azulada

Bem polida e bem queimada

E bordado com tauá;

Do barro melhor que há

A sua louça é fabricada.<sup>103</sup>

Além do caráter celebrativo, o álbum possui um valor documental, pois relaciona geograficamente as figuras com suas cidades de origem, como verificamos nos títulos *Louceira de Cascavel* e *Rendeiras do Aracati*. Câmara Cascudo discorre sobre o assunto no prefácio do álbum:

São fisionomias permanentes na paisagem hostil e linda, romeiros do Juazeiro, cantadores do Crato, imaginários do Canindé, os maravilhosos vaqueiros dos Inhamuns, o sereno encanto das rendeiras do Aracati, na calçada da rua, batendo bilros sob a viração da tarde tropical, cenas do diarismo laborioso, do justo cotidiano, da vida comum.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Para o álbum *Figuras do Nordeste*, Batista de Sena escreveu versos para as seguintes gravuras: Louceira de Cascavel, Jangadeiros da Caponga, Curandeiro da Itaitinga e Labirinteiros do Aracati. Cego Aderaldo compôs os poemas para as figuras do Imaginário do Canindé, Cangaceiros do Cariri e Vaqueiro dos Inhamuns enquanto Siqueira Amorim escreveu versos para as figuras do Romeiro de Juazeiro, Cantadores do Crato e Rendeiras do Aracati.

<sup>104</sup> BARRETO, Zenon. **Figuras do Nordeste**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2ª edição, 2000, p. 02.

A paisagem é um elemento fundamental na narrativa, pois cria o ambiente da personagem. Na gravura *Rendeiras do Aracati* (Figura 06), a calçada das casas revela mais do que o local de trabalho dessas mulheres, ela expõe em que condições elas exercem o seu trabalho; totalmente vulneráveis à luz e ao calor do sol, sem nenhum conforto, porém sempre na companhia de outra mulher. A gravura *Louceira de Cascavel* (Figura 47), também situa o observador no ambiente da personagem: uma pequena olaria, onde a louceira aparece em primeiro plano ao lado de objetos de barro, frutos do seu trabalho, enquanto ao fundo visualizamos um homem operando o forno. A condição de protagonista da louceira está evidente tanto na posição privilegiada em que ela se encontra na gravura quanto no título do trabalho.

**Figura 47**



*Louceira do Cascavel* (1966), xilogravura, Álbum Figuras do Nordeste, 2ª edição, Imprensa Universitária, UFC, Fortaleza, CE.

No caso das esculturas, não temos essa atmosfera laboral, até mesmo porque não era essa a intenção de Zenon. A expressividade do sofrimento dessas mulheres se manifesta de maneira sutil. Na *Rendeira*, a mulher está sentada, com a almofada apoiada nas pernas, em uma posição semelhante à rendeira da gravura. Entretanto, ao contrário desta que manipula o bilro, a rendeira em forma de escultura está apenas segurando o bilro com uma das mãos enquanto a outra está levantada e livre do instrumento de trabalho. É justamente a falta da ação que exprime a emoção, talvez um momento de reflexão, da mulher. No caso da *Louceira*, a mulher está em uma posição desconfortável, com um joelho dobrado enquanto o outro está flexionado, debruçada sobre o jarro apoiado nas pernas. O esforço físico da mulher é proporcional ao desconforto do seu trabalho. Mais uma vez é válida a comparação com a imagem em gravura. A *Louceira de Cascavel* está sentada no chão, contudo em uma posição mais cômoda, quase ereta, com o auxílio de uma caixa entre as pernas, na qual ela manipula o barro de maneira mais confortável.

Em 1966, no mesmo ano do lançamento do álbum *Figuras do Nordeste*, o pernambucano Corbiniano Lins produziu a escultura *Mulher Rendeira* (Figura 48) para os jardins de uma agência bancária, no centro de Fortaleza. Os trabalhos foram realizados no ano seguinte ao fatídico concurso do *Monumento a Iracema*, comentado no 1º capítulo, que provocou uma animosidade entre os dois artistas. Tentamos descobrir a repercussão de ambos os trabalhos a fim de verificar se a rejeição aos trabalhos de Corbiniano ainda persistia e se o clima de competição entre eles havia acabado; no entanto, nada foi encontrado.

**Figura 48**



*Mulher Rendeira* (1966), Corbiniano Lins, escultura em concreto, 1,60 x 1,70 x 1,85m, Ed. Banco do Brasil, Centro, Fortaleza, CE.

Estabelecemos algumas relações entre a escultura de Corbiniano e os dois trabalhos de Zenon (escultura e gravura) referentes à rendeira, sobretudo em relação à iconografia da rendeira. Nas três obras, a figura aparece sentada, com os cabelos penteados em forma de coque, a almofada entre as pernas e as mãos segurando os bilros. Entretanto, considerando apenas o aspecto iconográfico, pequenos detalhes ora aproximam a escultura de Corbiniano da gravura de Zenon, ora estreitam a relação dos trabalhos do artista cearense, como por exemplo, a posição das pernas. Na análise Corbiniano-Zenon (gravura), a mulher está sentada com a perna esquerda dobrada enquanto a direita está flexionada, enquanto na escultura de Zenon a posição é justamente contrária. Tal semelhança não passa de uma coincidência, uma vez que a posição inversa comprometeria o resultado final dos trabalhos. No caso da gravura, a perna esquerda flexionada cobriria a almofada e a manipulação dos bilros; o mesmo aconteceria com a escultura dificultando a sua visualização, uma vez que o local da obra não permite uma fruição ao redor dela, somente parcial, correspondente a um ângulo de 180°.

A estilização das formas está presente nos três trabalhos, principalmente, nas deformações dos membros superiores e inferiores. O emprego deste recurso não sugere

uma suposta influência entre os artistas, quando muito, uma recorrência no caso das obras de Zenon; tendo em vista que “a estilização torna-se, para o ambiente cultural brasileiro, sinônimo perfeito de modernidade”<sup>105</sup>. A escultura de Corbiniano possui formas simples, mas está longe da simplificação formal da *Rendeira* de Zenon; o pernambucano mostra-se ainda preso à representação realista da figura, como denunciam as linhas que separam as madeixas do cabelo, as feições faciais, os detalhes da gola e das mangas da blusa, as pregas da saia, as marcas nas laterais da almofada, o traçado xadrez formado pelos bilros.

O imaginário popular era um tema caro não só a Zenon, mas a outros artistas nordestinos, como o pernambucano Abelardo da Hora, que durante a década de 1950 produziu várias esculturas, inspiradas na cerâmica popular, para os espaços públicos do Recife. Para o Parque 13 de Maio, na região central da cidade, ele fez os *Cantadores de Viola* e *Vendedor de Caldo de Cana*, que além de povoarem o imaginário popular, eram personagens típicos do parque. Em outro ponto da capital pernambucana, na Praça Euclides da Cunha, Abelardo produziu o *Sertanejo*. A escultura é mais do que uma homenagem ao escritor de *Os Sertões*; ela faz parte de um projeto artístico-ambiental de Burle Marx<sup>106</sup> para a construção de um jardim público “essencialmente brasileiro”, construído a partir do tripé higiene-educação-arte:

Relacionado à higiene, o jardim representava uma concentração de vegetação que proporciona amenização ao clima e à poluição urbana. Como objeto educativo, o jardim seria um meio de instruir, de transmitir conhecimento através do conjunto dos seus elementos no qual a vegetação era o principal. E como arte, o jardim estaria associado a uma forma de expressão artística, uma manifestação cultural.

<sup>107</sup>

A ideia de Burle Marx era de criar o ambiente árido e hostil do sertão a partir dos seus elementos principais: a vegetação e o homem. Em 1934, o jardim das cactáceas é inaugurado com exemplares de juazeiros, palmas e outras espécies típicas da caatinga. No

---

<sup>105</sup> FABRIS, Annateresa. **Recontextualizando a escultura modernista**. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/tridimensionalidade/arq/livro02.htm>>. Acesso em: 16 jun. 2010.

<sup>106</sup> Entre os anos de 1934 e 1937, o paisagista foi diretor de Parques e Jardins do Recife, onde construiu várias praças verdes para a cidade.

<sup>107</sup> CARNEIRO, Ana Rita Sá; GIRÃO, Prycilla Amorim; SILVA, Aline de Figuerôa. O jardim moderno de Burle Marx: um patrimônio na paisagem do Recife. 8º Seminário Do.Co,Mo.Mo\_Brasil, 2009, Rio de Janeiro. *Anais ...* Rio de Janeiro, 2009, p. 05.

entanto, por razões desconhecidas, o elemento “homem” só viria a ocupar o seu habitat dezesseis anos depois com a escultura de Abelardo da Hora, época em que a praça passou por reformas. Devido à falta de conservação do espaço, a praça foi descaracterizando-se com o tempo e atualmente pouco lembra o seu formato original:

A composição original da Praça Euclides da Cunha permaneceu viva durante aproximadamente quarenta anos. Com o tempo, a falta de manutenção adequada, principalmente da vegetação das cactáceas no núcleo central – macambira, xique-xique, mandacaru – fez com que as espécies fossem aos poucos desaparecendo fazendo surgir espontaneamente mangueira, oiti, azeitona e acácia. Outras espécies, porém, se extinguíram sem substituição, como os mandacarus dos canteiros lineares e algumas árvores do contorno da praça entre ipês, paus-ferro e juazeiros. Por conta de sua localização em que exerce a função de uma rotatória, a praça está exposta a um intenso fluxo de veículos no entorno, o que também compromete seu uso.<sup>108</sup>

No *Sertanejo* (Figura 49), assim com nas esculturas do Parque 13 de Maio, percebemos a influência da cerâmica popular do Mestre Vitalino (1909-1963). As figuras parecem ter sido feitas a partir do barro e modeladas à mão. As formas arredondadas, principalmente nas articulações dos joelhos, cotovelos e ombros, revelam a influência do artesão pernambucano, que assim procedia na produção dos seus bonecos de barro. Os olhos arregalados e os lábios avantajados das figuras também remetem ao universo popular de Vitalino. Os três trabalhos foram feitos de cimento e, segundo Veloso e Vieira, este material potencializaria a dramaticidade das figuras: “a maioria das esculturas era em cimento, material duro e áspero que ressaltaria os sinais de sofrimento do povo da terra”.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> CARNEIRO; GIRÃO; SILVA, op. cit., p. 06.

<sup>109</sup> VELOSO; VIEIRA, op. cit., p. 09.

**Figura 49**



*Sertanejo* (1950), Abelardo da Hora, escultura em concreto, Praça Euclides da Cunha, Recife, PE.

Ampliando o panorama das artes além das fronteiras nordestinas, destacamos o trabalho do escultor paulista Bruno Giorgi (1905-1993), que na década de 1940 já demonstrava interesse pelos tipos brasileiros, que eram produzidos de forma estilizada, como o *Monumento da Juventude Brasileira* (Figura 50), no Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro. Inicialmente, a estátua que deveria ocupar os jardins do então Ministério da Educação e Saúde seria uma representação do homem brasileiro e deveria ser o símbolo maior da pasta ministerial responsável pela formação do homem brasileiro:

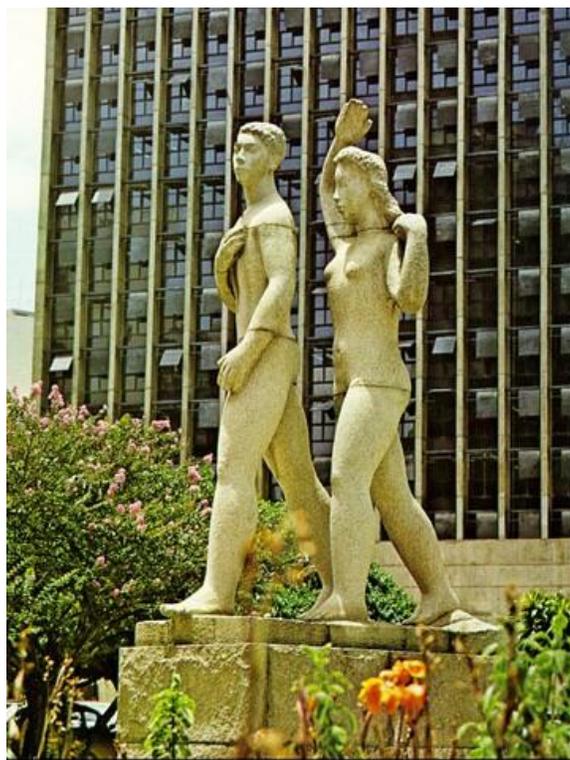
Tais trabalhos não foram projetados a esmo, com a preocupação do enfeite. Serão destinados a dar ao conjunto o sinal de seu destino, de sua finalidade. Serão, desta maneira, não artifícios luxuosos e inúteis, mas parcelas complementares, decorrentes e necessárias. (...) A principal dela será a estátua do homem, do homem brasileiro.<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> KNAUSS, op. cit., p. 30.

No entanto, tal projeto não foi levado adiante pela falta de consenso de como seria a imagem idealizada do homem brasileiro, tendo em vista que a complexidade étnica nacional não permitia uma representação única do homem brasileiro. Aos problemas da seara antropológica, somaram-se os de ordem estética, uma vez que a proposta de Celso Antônio (1896-1984) não satisfazia às concepções estéticas do Ministro Capanema, que não queria um trabalho estilizado. Diante de tantos desentendimentos, o projeto do homem brasileiro foi descartado. Anos mais tarde, em 1947, os jardins do ministério passaram a abrigar o *Monumento da Juventude Brasileira*, uma iniciativa do Sindicato dos Educadores e do Movimento da Juventude Brasileira. Este último uma organização civil, porém partidária da visão nacionalista de Vargas.

**Figura 50**



*Monumento à Juventude Brasileira* (1947), Bruno Giorgi, escultura em concreto, Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.

Bruno Giorgi é o autor do monumento e representou a juventude na forma de um casal de adolescentes que, ao mesmo passo, caminham juntos com um olhar altivo e determinado. O rapaz está um pouco mais à frente da moça e com a mão sobre o coração guia o caminho de ambos enquanto a moça com o braço direito levantado estimula-o a seguir adiante, em direção ao futuro. Futuro esse, que segundo Paulo Knauss, é o próprio ministério: “A solução coloca as figuras voltadas para o edifício da sede ministerial, de lado para a rua. Nesse sentido, o futuro, o horizonte vislumbrado, aquilo que está à frente, é o símbolo do Estado, representando pelo marco arquitetônico”.<sup>111</sup> A juventude de Giorgi é forte e saudável, mas os seus principais atributos são de ordem moral e estão estampados no semblante nobre e confiante das figuras. Em relação aos aspectos plásticos do monumento, Giorgi apresenta pequenas estilizações nas figuras, quando comparadas aos seus trabalhos posteriores para a Brasília; mas ainda assim representa uma nova visão da escultura moderna brasileira, que aos poucos vai se libertando da tradição celebrativa.

Vinte e um anos após realizar as esculturas da Residência Oficial do Governador, Zenon produziu sua primeira escultura para um espaço público de Fortaleza: o *Monumento à Mulher – Bárbara de Alencar* (1992). A obra fazia parte do projeto *Nova Fortaleza Monumental*, iniciativa da prefeitura que tinha como objetivo entregar à população da cidade monumentos de personalidades ilustres da história cearense, como o *Dragão do Mar*<sup>112</sup> e *Bárbara de Alencar*<sup>113</sup>, e de personagens populares, como o *Jangadeiro* e *Iemanjá*. Das quatro obras previstas no projeto, só foi possível constatar a existência de apenas duas: *Bárbara de Alencar* e *Jangadeiro*. Ao que tudo indica a homenagem ao Dragão do Mar nunca saiu do papel e a realização do *Monumento a Iemanjá* será abordada mais adiante. Ao contrário dos outros homenageados, a heroína

---

<sup>111</sup> Ibid., p. 43.

<sup>112</sup> Francisco José do Nascimento, Chico da Matilde ou Dragão do Mar (1839-1914) é um símbolo da resistência popular cearense contra à escravidão. O jangadeiro ficou conhecido por se negar a transportar escravos para os navios negreiros. O herói cearense empresta seu nome ao Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza.

<sup>113</sup> Bárbara de Alencar (1760-1823) é pernambucana de Exu, mas viveu a maior parte da sua vida na cidade do Crato (CE). Bárbara e sua família participaram da Confederação do Equador (1824), movimento revolucionário e separatista contra a política de D. Pedro I, formado pelas províncias de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Apesar da sua importância histórica, Bárbara é avó materna do escritor cearense José de Alencar.

cratense era pouco conhecida pela população, mas mesmo assim foi escolhida para representar a mulher fortalezense por ser “heroína, mãe e cidadã que lutou pela libertação e direitos dos menos favorecidos”.<sup>114</sup>

Originalmente, o *Monumento à Mulher – Bárbara de Alencar* (Figura 51) era para ser inaugurado no dia 08 de março, quando se comemora o Dia Internacional da Mulher. Contudo, devido a indefinições acerca do projeto e a atrasos nos pagamentos de Zenon, nesta data só foi possível realizar uma solenidade do lançamento da pedra fundamental da obra. O monumento só foi entregue seis meses depois, no dia 04 de setembro de 1992. Na ocasião, também foi reinaugurada a Praça da Medianeira, na região central de Fortaleza, que passou por reformas para receber o monumento. Houve poda das árvores, plantio de flores, substituição dos bancos e dos postes de iluminação pública, colocação de pedras portuguesas no piso da praça e a criação de uma base circular ladeada por um pequeno jardim para abrigar o monumento.

---

<sup>114</sup> Mulher. **O Povo**, Fortaleza, 09 mar. 1992. Caderno Cidades, p. 06.

**Figura 51**



*Monumento à Mulher - Bárbara de Alencar (1992), Zenon Barreto, ferrocimento, 2 m, Praça da Medianeira, Fortaleza, CE.*

Não existe nenhuma relação do local com a homenageada, que protagonizou os acontecimentos históricos que lhe deram notoriedade no Crato, cidade no sul do Estado e a 500 quilômetros de Fortaleza. Os locais mais emblemáticos da Confederação do Equador na capital cearense são o Forte Nossa Senhora da Assunção e o Passeio Público, onde, respectivamente, ficou presa Bárbara de Alencar e foram fuzilados os líderes locais do movimento. Não se sabe as razões da escolha da referida praça para abrigar o monumento, mas é certo que não foram considerados os aspectos históricos tão caros à lógica do monumento. Inicialmente, a obra ficaria localizada na Praça 31 de Março, na Praia do Futuro, mas essa opção foi descartada devido à alta maresia do local.

Como não existiam registros iconográficos da Bárbara de Alencar, ficou acordado que a imagem da heroína seria feita a partir de textos escritos sobre ela. No projeto inicial, Zenon tinha previsto a homenageada portando um bacamarte. “Como se pode observar, o bacamarte, arma da época para luta em campo aberto, poderia ter sido colocada em maior movimento com a figura, mas imaginei-o colado a ela (sic), o que evitará possível depredação”.<sup>115</sup> Todavia, o referido estudo foi reprovado pela primeira dama, Zenaide Magalhães, que queria uma Bárbara mais bucólica, sugerindo inclusive que a estátua tivesse um lírio nas mãos. Mesmo a contra gosto, Zenon refez o projeto, dando um ar mais pueril à homenageada, bem diferente da mulher portando uma arma de fogo. A insatisfação do artista com a “sugestão” de Zenaide Magalhães está registrada no bilhete que Zenon escreveu para o então presidente da Funcet: “Meu amigo Cláudio Pereira: Veja a que ficou reduzida a valente guerreira, a minha tataravó Bárbara de Alencar, a uma simples e romântica camponesinha”.<sup>116</sup>

O jornalista Cláudio Pereira foi uma figura central na mediação entre a primeira dama e o escultor na questão do *Monumento a Bárbara de Alencar*. Zenon compartilhava com o jornalista através de cartas suas angústias em relação a este projeto. Segundo as informações dessas cartas, foram apresentados quatro projetos: no primeiro, a heroína portava um bacamarte; no segundo, a imagem aguerrida foi substituída por uma representação mais contemplativa. Em seguida, Zenon, acatando a sugestão da primeira-dama, apresentou uma versão camponesa da heroína. (Figura 52). Ao final, prevaleceu a imagem guerreira do projeto inicial, porém, sem o bacamarte. A arma de fogo foi substituída por correntes.

É uma versão do primeiro desenho, sem o bacamarte, o qual foi substituído por uma corrente partida empunhada pela figura; substituição fora do meu agrado, mas pelo menos se não importante, tem dupla significação simbolizar o passado histórico da pretensa figurada e o presente espírito das feministas na luta de libertação contra os preconceitos.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Carta de Zenon para Cláudio Pereira, datada em 10 de fevereiro de 1992. Arquivo da família do artista.

<sup>116</sup> Bilhete anexado ao desenho da camponesa, sem data. Arquivo da família do artista.

<sup>117</sup> Carta de Zenon para Claudio Pereira, datada em 10 de março de 1992. *Acervo Zenon Barreto*.

**Figura 52**

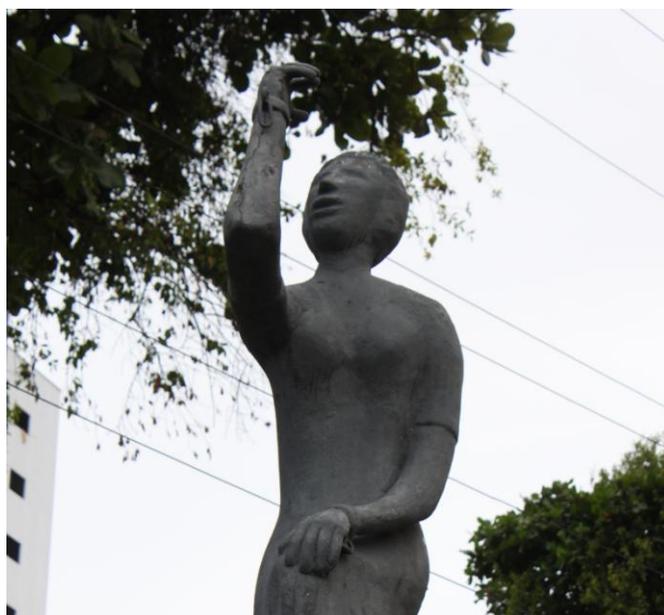


*Estudo/ Monumento à Mulher – Bárbara de Alencar*

O *Monumento à Mulher – Bárbara de Alencar* tem dois metros de altura e encontra-se sobre um pedestal de concreto, também de dois metros e revestido de mármore preto. Nesta obra, Zenon utilizou o mesmo material das esculturas da Residência Oficial do Governador: o ferrocimento, à exceção da mistura áspera da areia grossa com o granito que atribui uma textura áspera aos trabalhos. A heroína está de pé, com a perna direita estendida enquanto a perna esquerda está flexionada, onde repousa a mão esquerda com a algema no pulso. A solução empregada por Zenon para o equilíbrio da figura foi a colocação de uma pequena base de cimento sob o pé esquerdo, servindo como um apoio. (Figura 53) A mão direita está levantada à altura dos olhos e no pulso direito encontram-se

a algema e a corrente que a mantiveram presa por três anos. Os lábios entreabertos de Bárbara denunciam o seu olhar admirado para a algema, como se a heroína ainda estivesse se recompondo emocionalmente do impacto da sua libertação .

**Figura 53**



*Monumento Bárbara de Alencar (detalhe)*

Assim como fizera no conjunto escultórico da Residência Oficial do Governador, Zenon concentrou a carga emocional na gestualidade da figura; o olhar de Bárbara dialoga com a mão erguida ao céu, uma alegoria da liberdade conquistada. A dramaticidade da mão direita contrasta com a serenidade da mão esquerda, que repousa tranquilamente sobre a perna da figura. Entendemos que este recurso, somado às formas simples da heroína, tem como objetivo induzir o olhar do observador para o alto, lugar da expressividade da figura. No entanto, percebemos que a simplificação das formas, que garantiu leveza e beleza às figuras femininas do imaginário popular, não surtiu o mesmo efeito com a figura de Bárbara. O pedestal tem a mesma altura da estátua, porém, a sua

volumetria faz com que a figura de Bárbara aparente ser menor do que o seu tamanho real; o encaço sob a perna flexionada produziu um efeito plástico desarmonioso no monumento.

Além de Bárbara de Alencar, a Confederação do Equador teve outros líderes cearenses, como Padre Mororó (1778-1825), Pessoa Anta (1787-1825), Azevedo Bolão (1785-1825), Francisco Ibiapina (1774-1825) e Feliciano Carapinima (1782-1825). Entretanto, não existe na cidade nenhum monumento, estátua ou busto dos participantes do movimento; nem mesmo no Passeio Público, outrora chamado de Largo dos Mártires em alusão ao fuzilamento desses homens. A eles restou a homenagem de serem denominados nomes de ruas e avenidas de Fortaleza. Descobrimos que Corbiniano Lins produziu o *Monumento às Revoluções Pernambucanas* (1965), em homenagem à Revolução Republicana (1817), Confederação do Equador (1824) e Revolução Praieira (1848), na região central de Recife.

O trabalho de Corbiniano é um conjunto de painéis de azulejos representando cenas históricas dos principais movimentos locais. A Confederação do Equador é representada pelo fuzilamento do seu principal líder, Frei Caneca (1779-1825). Na obra (Figura 54), uma fileira de soldados assiste aos momentos que antecedem à execução do religioso. A cor azul é utilizada por Corbiniano para distinguir a figura de Frei Caneca em relação aos militares; a camisa do religioso possui um tom mais claro do que a calça enquanto nas roupas dos soldados a ordem é a inversa. Além do aspecto cromático, a posição dos personagens também destaca a figura do Frei Caneca, que é o único que aparece de frente, enquanto os soldados estão de perfil e o chefe dos militares de costas, porém, com o rosto perfilado.

**Figura 54**



*Revoluções Pernambucanas* (1965), Corbiniano Lins,  
Praça Abreu e Lima, Recife, PE.

O *Monumento à Mulher – Bárbara de Alencar* foi um dos últimos trabalhos de Zenon Barreto, que aos 74 anos começava a sofrer dos malefícios do cigarro e do cachimbo. Dois anos depois, em 1996, ele realizou sua última obra pública, que também é o seu trabalho mais emblemático. “Uma gestação que durou 30 anos”. Era assim que Zenon definia a escultura *Iracema Guardiã*, referindo-se às três décadas que esperou para pôr em prática o projeto concebido em meados da década de 60. Como já foi dito no primeiro capítulo, o projeto de Zenon perdeu para a proposta de Corbiniano Lins, que mesmo tendo vencido o concurso do Monumento à Iracema, não agradou à população da cidade. O jornalista pernambucano Homero Fonseca, que nesta época estava em Fortaleza, comenta a repercussão negativa do monumento:

Acompanhamos uma tremenda polêmica em torno de uma estátua de Iracema, fincada na praia do mesmo nome. A então provinciana capital do Ceará se dividia entre os que aplaudiam a obra e os que a rejeitavam. Estes últimos eram capitaneados pelo radialista Cid Carvalho, dono de um vozeirão e de uma enorme audiência, que tinha o hábito de comentar as notícias com estardalhaço. Exaltado como se estivesse participando de uma discussão sobre questão de Estado, o famoso jornalista vocalizava a posição dos conservadores, inconformados com a “modernidade” da obra que, segundo vociferava no ar, “tinha a cintura nos peitos e os peitos no pescoço”. No substrato da discussão, percebi algum laivo de

bairrismo, pois os opositores referiam-se com frequência ao fato de o autor ser um pernambucano.<sup>118</sup>

A celeuma iniciada na esfera artística, repercutida na imprensa, chegou às ruas. Em outubro de 1965, três meses depois de sua inauguração, o monumento foi vítima de vandalismo:

Um carro de placa não identificada estacionou na Avenida Beira Mar, do qual saíram vários rapazes conduzindo ferramentas para levar a efeito a programada demolição da estátua da índia. O que não conseguiram como desejavam, mas ainda assim quebraram a flecha e um dos seios da virgem.<sup>119</sup>

A depredação do monumento alimentou a polêmica na imprensa, que assim como a polícia, procurava descobrir o autor do vandalismo:

Intelectuais acusaram intelectuais da depredação. Não acreditamos em tal, mas certo ter sido resultado de bebedeiras, querendo também participar nas malfetorias que envolveram o aparecimento daquela ilhota de mau gosto. Mas o amigo José tem outra opinião. Acha mais provável que a depredação tenha partido dos responsáveis pela construção do monumento. Procurariam eliminar o testemunho de uma má escolha por parte deles ou, pelo menos, ficarem em situação de dizer que o trabalho era bom, mas dado aos estragos, isso não se podia observar.<sup>120</sup>

O que o monumento teria de tão repugnante para provocar reações tão inflamadas ? A obra de Corbiniano narra um dos momentos finais do romance: a volta de Martim para a Europa após a morte de Iracema a bordo de uma velha jangada, levando consigo o filho Moacir e o cão Japi. Contudo, a representação da figura principal destoa da narrativa, uma vez que a índia se apresenta de uma maneira altiva, com seu arco em punho pronto para abater uma possível caça ou um inimigo em potencial. Embora os personagens dividam o mesmo palco, eles não compartilham a mesma cena. A base em que a escultura da Iracema foi colocada reforça a separação das duas cenas. Provavelmente, Corbiniano optou por essa representação para valorizar a figura guerreira da índia, porém, ao mesmo tempo em que destaca a posição de protagonista de Iracema, este expediente compromete a narrativa do monumento.

---

<sup>118</sup> FONSECA, Homero. Corbiniano. **Revista Continente Multicultural Online**, Recife, n° 70, out.2006.

Disponível em:

<[http://www.continentemulticultural.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2308](http://www.continentemulticultural.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2308)>.

Acesso em 10 mai. 2010.

<sup>119</sup> Vandalismo ! **Tribuna do Ceará**, Fortaleza, p. 04, 1° out. 1965.

<sup>120</sup> ESTRIGAS. Depredações no município. **Tribuna do Ceará**, Fortaleza, p. 05, 22 out. 1965.

Zenon Barreto também engrossou o coro dos críticos ao trabalho de Corbiniano: “A figura da Iracema não é feita. O problema é que o autor quis contar uma história, infelizmente esqueceu da necessidade de uma atmosfera ligando os elementos.”<sup>121</sup> Todavia, não foi a quebra da narrativa o principal alvo dos críticos, e sim, o aspecto formal do monumento. Entre as figuras da obra, a escultura de Iracema é a que mais chama atenção tanto por sua condição de protagonista quanto pela sua posição vertical, que a destaca do restante do conjunto. A obra (Figura 55), feita de concreto e revestida em gesso, caracteriza-se pela estilização das formas, principalmente das pernas, que ficaram grossas e longas demais, desproporcionais ao restante do corpo. Essas deformações são potencializadas quando observamos a figura a partir de um ângulo em que a índia está de perfil. A figura do Martim também é estilizada, porém as deformações nos membros inferiores e superiores proporcionam uma harmonia plástica no trabalho ao passo que na figura da índia, os braços não acompanham as deformações das pernas. A estilização desagradou a maioria das pessoas que julgou que o resultado final da obra ficou aquém da beleza da índia descrita por José de Alencar:

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo da grande nação tabajara, o pé grácil e nu, mal roçando alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup>Um projeto que esperou 30 anos. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, p. 07, 06 set. 1992. Na época dessa matéria, a direção da Funcet manifestara o interesse em executar o projeto de Zenon, porém, por razões desconhecidas a ideia não foi levada adiante.

<sup>122</sup> ALENCAR, José. Iracema. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000136.pdf>>. Acesso em: 09 mai. 2010.

**Figura 55**



*Iracema* (1965), Corbiniano Lins, escultura em concreto, 6,00 x 3,70 x 2,50 m, Praia do Mucuripe, Fortaleza, CE.

Definitivamente, a intenção de Corbiniano não era exaltar a beleza da *virgem dos lábios de mel*. Acreditamos que o artista queria apresentar uma Iracema de acordo com a estética modernista, que, por sua vez, tinha a estilização como um dos seus principais recursos, como verificamos no já citado *Monumento da Juventude Brasileira*, de Bruno Giorgi. Nesta obra, os jovens tem as pernas deformadas, grossas demais, uma alegoria à força e vitalidade da juventude. Na intenção de apresentar jovens vigorosos, o artista eliminou qualquer possibilidade de delicadeza, principalmente na figura feminina. O mesmo expediente foi utilizado por Corbiniano com o objetivo de apresentar ao público os

valores modernos. Contudo, estilizar significa simplificar as formas, excluir os detalhes, pior, deformar; três tarefas ingratas ante a beleza de Iracema. O público em geral ainda desconhecia as questões inerentes ao modernismo e a visualidade artística da maioria estava arraigada a um modelo de representação realístico das formas. Somada a esta resistência natural à novidade, temos o agravante de que o que estava em jogo era a imagem idealizada há cem anos de um dos principais ícones da cultura cearense.

Em 1996, no aniversário de vinte e cinco anos da Praia de Iracema, a Prefeitura de Fortaleza decidiu presentear-lá com um monumento à índia que empresta o nome à praia. Para a empreitada, propuseram a Zenon Barreto a execução do projeto apresentando para o centenário do romance Iracema, na década de 1960. A escultura foi feita de ferro e revestida de fibra de vidro, material resistente à maresia, que acelera a formação da ferrugem. Provavelmente, a utilização da fibra de vidro foi uma alteração no projeto original tendo em vista que este material era pouco conhecido e utilizado no Brasil em meados do século 20, e revela a preocupação e o cuidado que o artista dispensava aos materiais de seus trabalhos. Ao contrário das demais esculturas públicas de Zenon, a *Iracema Guardiã* tem uma forte relação com o bairro em que foi instalada. Além de compartilharem o mesmo nome, a obra foi encomendada como marco celebrativo pelo aniversário do bairro, correspondendo assim à lógica do monumento, pois uma “escultura é uma representação comemorativa – se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local.”<sup>123</sup>

A *Iracema Guardiã* (Figura 56) está localizada em um pequeno píer, construído especialmente para abrigá-la. Sobre um pedestal de 2,35 metros, a escultura ostenta muito mais do que os seus 3,70 metros de altura e com o seu arco fincado ao chão aparenta proteger a sua terra dos inimigos além mar, porém esta interpretação, que concedeu a Iracema a alcunha de Guardiã, está longe de corresponder às intenções de seu criador. Segundo Zenon Barreto, ele imaginou a índia “contrita, na praia, logo após a partida de seu

---

<sup>123</sup> KRAUSS, Rosalind, op. cit., 1984, p. 88.

amor”<sup>124</sup> e não se mostrou contrariado com a leitura que a população fez da obra: “Tentei transmitir a emoção da personagem. Às vezes, a interpretação das pessoas comuns é mais completa do que a intenção do artista ou mesmo totalmente diferente.”<sup>125</sup>

**Figura 56**



*Iracema Guardiã* (1996), Zenon Barreto, fibra de vidro, 0,80 x 3,70 x 1,85 m, Praia de Iracema, Fortaleza, CE.

Até chegar a forma simplificada e estilizada da *Iracema Guardiã*, Zenon partiu de esboços bem naturalistas. No primeiro estudo (Figura 57), a índia está em pé, encostada

<sup>124</sup> MONTEIRO, Claudia. Novo cartão postal. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 06 mai. 1996. Caderno Vida & Arte, p. 01.

<sup>125</sup> Ibidem, p. 01.

no arco em uma posição reclusa e introspectiva, exprimindo toda a sua dor. Neste desenho, percebemos alguns elementos que foram preservados na versão final da obra: o arco como suporte para a índia desolada, a cabeça cabisbaixa e as formas curvilíneas do tronco. No segundo esboço (Figura 58), as formas são mais simples, os detalhes diminuem e o arco continua presente como anteparo, porém de forma arqueada. Ao invés da postura cabisbaixa, Iracema exprime seu sofrimento com a cabeça levantada, na qual a mão direita fechada repousa sobre a face. O estudo apresenta ainda outra novidade: a índia está na ponta dos pés, posição que provavelmente comprometeria o equilíbrio da obra. Nas versões que deram origem à escultura, ora a índia apresenta-se ajoelhada com a perna esquerda flexionada, ora com a perna direita (Figura 59). Ao final, prevaleceu a primeira versão.

**Figura 57**



*Iracema* (Estudo)

**Figura 58**



*Iracema* (Estudo)

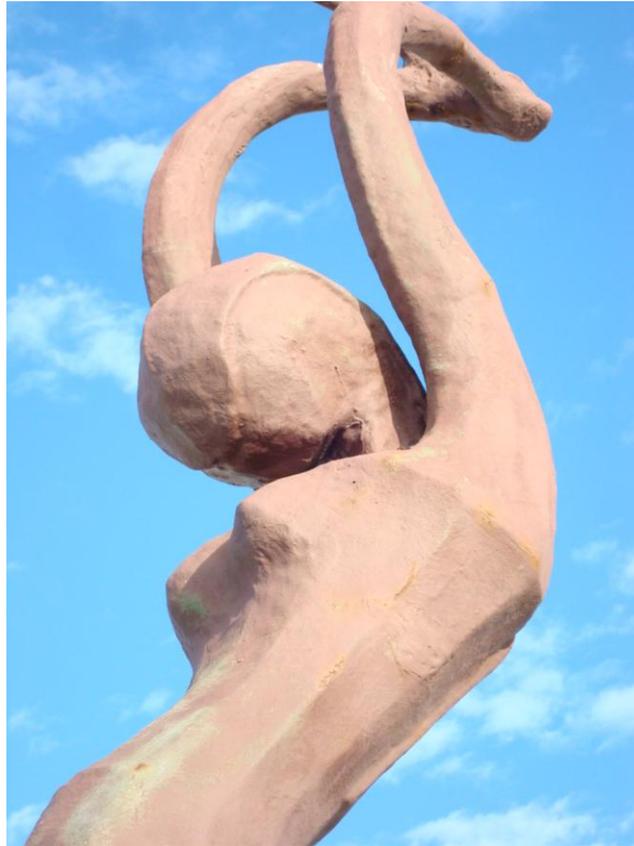
**Figura 59**



*Iracema (Maquete)*

A última escultura de Zenon para um espaço público de Fortaleza revela que o seu criador se manteve fiel a três aspectos na sua produção escultórica: a utilização da técnica do ferrocimento na produção das obras, a estilização das formas e a preferência pela expressividade gestual. Iracema finca o arco no solo, se ajoelha segurando o objeto com ambas as mãos e baixa a cabeça. Este último movimento (Figura 60) exprime de forma introspectiva todo o sofrimento da personagem. As formas da índia são todas curvilíneas, inclusive nas articulações.

**Figura 60**



*Iracema Guardiã (Detalhe)*

Nesta obra, Zenon atingiu o seu nível máximo de simplificação das formas; os poucos detalhes existentes, como os seios, o quadril e um discreto cabelo, são elementos que revelam o gênero da figura. O arco não é apenas o anteparo que apóia Iracema após a partida de Martim; ele tem um papel importante na sustentação e harmonia da escultura, como explicou o próprio artista: “O arco é fundamental na composição daquela obra, dando-lhe equilíbrio e sensação de movimento. Obrigatoriamente, deve ser um semicírculo perfeito e de material não pereinível”.<sup>126</sup> Como podemos observar, o atual arco não corresponde ao formato estipulado pelo artista e o motivo disso é que, desde a inauguração do monumento, o arco tem sido uma vítima fácil da ação de vândalos que se penduram no objeto. O arco já foi retirado várias vezes para o restauro, no entanto, as sucessivas

---

<sup>126</sup> BARRETO, Zenon. Arco de Iracema. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 1º ago. 2001. Seção de Cartas, p. 04.

reformas não seguiram a orientação de Zenon; o resultado é um arco deformado que compromete a leveza do monumento.

O fato ganhou espaço nos jornais com o seguinte subtítulo: “O desaparecimento do arco da estátua de Iracema, na praia batizada com o mesmo nome da heroína criada por José de Alencar, ainda continua um mistério quase três anos depois de ocorrido e provoca polêmica e indignação”. Na mesma matéria, Zenon fez um desabafo três anos antes de morrer: “Não fui ver porque fiquei magoado, sofrido. Esperar tanto tempo para acontecer isso. Se houver como, vou interpelar a Prefeitura judicialmente”<sup>127</sup>. Infelizmente, os restauros posteriores ao falecimento de Zenon continuaram ignorando o projeto do artista.

### **3.4. Monumento à Iemanjá – uma obra à parte**

Inicialmente, esta dissertação abordaria apenas as seis esculturas acima analisadas. No entanto, durante as pesquisas na residência do artista foram encontrados indícios de uma sétima obra pública: o *Monumento a Iemanjá*. As informações sobre este trabalho foram encontradas em uma pasta classificada *Obras não realizadas*, que reúne projetos, orçamentos e desenhos de trabalhos não executados. A priori, não nos detivemos neste material, mas ao pesquisar em jornais sobre o *Monumento à Mulher – Bárbara de Alencar* descobrimos que ambos os trabalhos faziam parte do projeto *Nova Fortaleza Monumental*. Em algumas cartas enviadas ao jornalista Cláudio Pereira, Zenon mencionava a obra em homenagem à Rainha do Mar. Diante dessas novas evidências, este trabalho passou a ser também objeto de pesquisa dessa dissertação.

A ideia de se construir um monumento à Rainha do Mar partiu do então prefeito de Fortaleza Evandro Ayres de Moura (1975-1978), que em seu último ano de mandato encomendou um projeto a Zenon. A iniciativa foi bem recebida pela imprensa local que destacou o pioneirismo da empreitada: “Não existe monumento a Iemanjá nem

---

<sup>127</sup> PAULA, Janaína de. Arcos do Passado. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 11 jan. 1999. Caderno Vida & Arte, p. 01.

em Salvador, maior cidade umbandista do Brasil.”<sup>128</sup> Contudo, a euforia era acompanhada pelo receio da não execução da obra:

Apesar de ter data marcada para a sua inauguração, 13 de maio, o monumento ainda não foi iniciado. A não edificação do monumento prometido deixará desapontados não apenas os milhares de umbandistas existentes em Fortaleza, mas a própria cidade que esperou, com justificável expectativa, a edificação do monumento.

Não se sabe o motivo da não realização do projeto nessa época, pois os demais documentos encontrados datam da década de 90, quando o projeto é retomado.

No dia 15 de agosto comemora-se o dia de Nossa Senhora da Assunção, padroeira da cidade de Fortaleza. Todos os anos, os católicos prestam homenagens à santa através de missas e procissões. Neste mesmo dia, os umbandistas festejam o Dia de Iemanjá, que, assim como a santa católica, é considerada a mãe de todos os santos. Nesta data, a Praia do Futuro (zona leste de Fortaleza) transforma-se em um grande terreiro e recebe grupos de umbanda de vários pontos do Estado que vêm até a capital cearense entregar oferendas à Rainha do Mar. No dia 15 de agosto de 1992, além das oferendas tradicionais (perfumes, flores e espelhos) que são jogadas ao mar, Iemanjá receberia um presente de caráter permanente na terra: um monumento em sua homenagem, na Praça 31 de Março, principal ponto de referência da Praia do Futuro.

No entanto, não foi possível conhecer o monumento, uma vez que o mesmo não se encontrava mais na referida praça e o seu paradeiro é desconhecido. Todas as informações que atestam a existência da obra são oriundas dos jornais da época, que informavam que “o monumento foi construído sobre um pilar de dois metros de altura, de forma retangular, com 80 por 60 centímetros. Juntos, imagem e pedestal, a obra mede mais de quatro metros, toda erguida com estrutura de ferro, coberta de tela e recoberta de concreto.”<sup>129</sup> Dos quatro jornais existentes, três (*O Povo*, *Diário do Nordeste* e *O Estado*) tanto noticiaram o fato no dia da inauguração quanto divulgaram a cobertura no dia

---

<sup>128</sup> BRASILEIRO, Lucio. Iemanjá: vem ou não vem ? **Jornal O Povo**, Fortaleza, p. 06, 08 abr.1978.

<sup>129</sup> Descrição extraída dos jornais *Diário do Nordeste* e *O Estado*, na edição de 16 de agosto de 1992. A julgar pelo texto idêntico em ambos os jornais, conclui-se que os repórteres fizeram uso do release (texto informativo) fornecido pela assessoria de imprensa da Prefeitura sobre a inauguração do monumento.

seguinte. O que chama a atenção na cobertura dos jornais é que nenhum dos três publicou uma imagem do monumento. A pesquisa nos periódicos contemplou também o dia 15 de agosto de edições posteriores com o objetivo de encontrar alguma referência ao monumento, fosse ilustrando a matéria fosse comentando sobre a obra, porém, nada foi encontrado.

A falta de um registro iconográfico do monumento resultou em contatos com algumas pessoas envolvidas na construção da obra. O jornalista Claudio Pereira, que na época estava à frente do órgão municipal que encomendou a obra, não soube precisar se o monumento foi produzido. A Funcet, órgão municipal da cultura, e a Secretaria Executiva Regional II, responsável pela manutenção e conservação de obras públicas de Fortaleza, informaram desconhecer qualquer obra de arte em homenagem a Iemanjá. Além dos órgãos oficiais, foram ouvidos artistas e profissionais do meio artístico. O arquiteto José Capelo Filho, um dos mais importantes pesquisadores das obras públicas de Fortaleza, explicou que por ter morado fora do país no início da década de 90 não sabia informar o paradeiro do monumento, mas não descartou a hipótese de sua existência. Não foi possível um contato com o pesquisador e artista plástico Estrigas, amigo de Zenon e profundo conhecedor do meio artístico local, devido ao estado delicado de sua saúde. Por último, entramos em contato com a União Espírita Cearense de Umbanda, que também afirmou desconhecer a suposta obra de Zenon.

Até o final desta pesquisa não foi possível descobrir o que aconteceu com a obra, se ela foi destruída pela falta de conservação ou vandalismo ou se foi transportada para outro lugar.

### **3.5. Diferenças e semelhanças entre os painéis e as esculturas**

A proposta deste capítulo era analisar os painéis e as esculturas de Zenon Barreto em espaços públicos de Fortaleza, bem como identificar as diferenças e semelhanças entre essas duas poéticas levando em consideração as especificidades de

ambas. Após trabalhá-las separadamente, foi possível relacioná-las. Devido às características inerentes aos painéis e às esculturas não foi possível estabelecer um diálogo, o que não impediu uma comparação entre elas.

Seguindo a lógica do monumento proposta por Rosalind Krauss, as esculturas são essencialmente urbanísticas e tem a função de representar simbolicamente um determinado local. Tal finalidade as diferencia dos painéis que são elementos arquitetônicos, “uma obra proposta em comunhão com a arquitetura, uma vez que é indicativa dessa intenção de criar harmonias e colocá-las à disposição do transeunte”<sup>130</sup>. Os painéis não pensados como marcos temporais, espaciais ou históricos. Seu comprometimento é exclusivamente com a arquitetura.

Embora não sejam representações simbólicas, os painéis de Zenon ilustram, ou melhor, narram o desenvolvimento econômico, tecnológico e cultural que o Ceará passava nas décadas de 60 e 70 do século passado. Nesses trabalhos, a simplificação das formas, a composição geometrizada e os planos chapados são soluções estilísticas que tendem à abstração, porém, não foram aprofundadas para não prejudicar a ordem narrativa dos painéis. Percebemos esse percurso rumo à abstração quando comparamos os painéis *Trabalhando no Campo* e *Jangadas*. No primeiro, o autor fez uso das linhas para dar profundidade à composição enquanto no segundo, Zenon abandonou a perspectiva. Se os painéis tendiam para a abstração, o mesmo não pode ser dito em relação às esculturas. Todas as obras tridimensionais, mesmo aquelas que formam o conjunto escultórico da Residência Oficial do Governador, não tem um apelo narrativo, mas o artista ainda assim optou por uma solução figurativa.

Diferenças à parte, as duas poéticas possuem pontos convergentes. Assim como os painéis, todas as esculturas são trabalhos celebrativos. Os primeiros tem como protagonistas o trabalhador braçal enquanto as esculturas valorizam personagens e tipos femininos caros ao imaginário popular nordestino. A simplificação da forma é outra constante nos painéis e nas esculturas de Zenon, embora o artista tenha feito uso deste

---

<sup>130</sup> LOURENÇO, op cit, p. 250.

recurso com objetivos diferentes. No caso dos painéis, a falta de detalhamento tinha como finalidade evitar a individualização do trabalhador, uma vez que o objetivo era enaltecer a coletividade. Já nas esculturas, a ausência de traços personificados era compensada pela expressividade do gesto.

Além dos aspectos estéticos, identificamos também um fato que aproxima os painéis e as esculturas de Zenon Barreto. Com exceção das esculturas da Residência Oficial do Governador, todas as obras públicas do artista foram feitas sob encomenda e pudemos verificar as limitações deste tipo de negociação. Para o painel *Trabalhando no Campo*, o edital estipulava a temática, dimensões e material da obra. Já para o *Monumento à Mulher – Bárbara de Alencar*, a correspondência entre Zenon e Cláudio Pereira denuncia imposições estilísticas para a concepção da imagem da homenageada. Tais interferências revelam a relação tensa e polêmica que caracteriza as encomendas e concursos para aquisição de obras públicas, sejam seus contratantes o poder público ou a iniciativa privada.

Inicialmente, o presente trabalho tinha como objetivo a análise dos trabalhos de Zenon Barreto em espaços públicos de Fortaleza. Ao longo da pesquisa, à medida que novos fatos foram surgindo e que fomos constatando a importância do artista em questão para a arte moderna local, percebemos que através do estudo da obra de Zenon poderíamos apresentar os caminhos do moderno no Ceará. Pelo menos, à luz da trajetória artística de um dos seus principais expoentes.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Quando decidi pesquisar os trabalhos artísticos de Zenon Barreto, tinha como objetivo contribuir com a história da arte cearense, uma vez que não existiam estudos aprofundados sobre o artista em questão. Tinha noção das dificuldades a serem enfrentadas durante a pesquisa, como a escassa bibliografia sobre a arte cearense, a precária situação dos arquivos nos órgãos públicos sobre monumentos e outros trabalhos artísticos na cidade, e o acesso ao arquivo de Zenon, tendo em vista que a única pessoa capacitada a autorizar a pesquisa na residência do artista vive há alguns anos em Sofia, na Bulgária. Contudo, desconhecia as consequências que tais obstáculos implicariam nesta dissertação.

As pesquisas no arquivo da família do artista ocorreram sem dificuldades, a despeito do que imaginara inicialmente em virtude das distâncias geográficas entre Fortaleza e Sofia. O único filho de Zenon, Frede Barreto, mostrou-se muito solícito desde o primeiro contato telefônico, permitindo o acesso às cartas, aos livros, aos estudos, entre outros documentos encontrados na residência da família, em Fortaleza. Embora esses documentos tenham contribuído e, muitas vezes, norteado esta pesquisa, algumas lacunas relacionadas ao início da carreira de Zenon não foram preenchidas, nem mesmo pelo filho do artista porque este morou muitos anos longe da família em virtude da sua carreira profissional. Ao contrário do filho, a esposa de Zenon, a pianista Maria Helena Barreto, sempre acompanhou de perto a carreira do marido e, após a morte dele, começou a organizar todo o acervo do artista. Todavia, este trabalho foi interrompido devido à saúde debilitada da esposa, que sofre do Mal de Alzheimer.

Os lapsos na memória também prejudicaram as entrevistas com os amigos e artistas contemporâneas a Zenon, ora não recordavam de determinado acontecimento, ora a informação fornecida por essas pessoas não condizia com os dados verificados em outras fontes. No entanto, a memória oral foi um recurso bastante utilizado nesta pesquisa e contribuiu sobremaneira para a compreensão das relações sociais de Zenon. Outro entrave nesta pesquisa foi a ausência de uma bibliografia especializada na arte cearense. As poucas publicações sobre o tema limitam-se a compilações de dados biográficos sobre os artistas e informações superficiais sobre os trabalhos. As questões de ordem estética são preteridas em favor do enaltecimento dos artistas e suas respectivas obras.

Em seus livros, Estrigas vai além do aspecto biográfico, porém sem enveredar para uma análise crítica. A obra *A Fase Renovadora da Arte Cearense* delinea o panorama da história da arte local a partir da década de 40, período que, segundo o autor, é um marco emblemático para o meio artístico cearense. No entanto, este livro, assim como os demais escritos por Estrigas, não aprofunda questões estéticas, tampouco tece comentários críticos sobre os trabalhos artísticos. O autor não é um pesquisador acadêmico e não tem pretensões em sê-lo. Os seus livros não tem um compromisso histórico, possuem exclusivamente um caráter memorialista.

De todas as dificuldades enfrentadas, a mais alarmante, a nosso ver, diz respeito à falta de informações nos órgãos públicos em todas suas esferas (municipal, estadual e federal) sobre os equipamentos culturais e obras de arte de sua responsabilidade. Esperávamos encontrar obstáculos inerentes à burocracia, porém a situação mostrou-se mais grave do que imaginávamos. Não existe nos órgãos competentes um arquivo com projetos, maquetes, estudos, fotografias, editais de concurso. Além do seu valor histórico, esses documentos possuem uma importância administrativa, uma vez que são registros das despesas públicas e fontes de informação valiosas que auxiliam nos processos de manutenção e restauração dos trabalhos artísticos.

A ausência dessas informações comprometeu o resultado final da análise das obras de Zenon em espaços públicos de Fortaleza, tendo em vista que, nos casos dos concursos públicos, não foi possível descobrir a identidade dos artistas participantes e da comissão julgadora, averiguar os critérios de seleção das obras e tampouco conhecer as propostas apresentadas pelos concorrentes. No tocante às obras adquiridas de outras formas, as informações foram ainda menos precisas. Na maioria das vezes, foi necessária a consulta em jornais e periódicos da época, recurso que nem sempre preencheu as lacunas existentes em virtude das especificidades própria dos veículos de informação. Os mistérios que cercam o *Monumento a Iemanjá* exemplificam o descaso com o patrimônio artístico cearense. Embora os jornais da época indiquem a realização da obra, nenhum órgão público soube informar sobre a existência e possível paradeiro deste trabalho. Encerramos esta

dissertação com a certeza de que algumas questões poderiam ter sido aprofundadas, mas temos a certeza de que é o trabalho possível diante das circunstâncias aqui apresentadas.

A despeito dos obstáculos enfrentados, a pesquisa sobre a obra de Zenon Barreto foi um trabalho gratificante que ampliou e aprofundou o meu entendimento sobre o meio artístico local e sobre o artista em questão. Isso não significa que as pesquisas sobre ele encerram-se nesta dissertação, que privilegiou apenas sua produção de painéis e esculturas em espaços públicos. Pelo contrário, à medida que compreendia melhor os trabalhos de Zenon, identificava novas possibilidades de pesquisa dentro da sua produção de pinturas, esculturas e gravuras, que não foi contemplada pelo recorte proposto por esta dissertação, sendo apresentada de maneira panorâmica.

Estabelecer diálogos entre a produção de Zenon e a produção de artistas de outros centros foi um exercício que proporcionou identificar semelhanças e diferenças entre essas obras. Discutir questões do modernismo brasileiro a partir de uma perspectiva local foi uma via de mão dupla. Ao mesmo tempo em que a produção nacional serviu de parâmetro para a compreensão da produção local, as especificidades do modernismo cearense demonstraram que a estética modernista não foi difundida e assimilada da mesma forma nos quatro cantos do país.

Ao longo desta pesquisa, a arte cearense foi se revelando um campo fértil para futuros trabalhos acadêmicos, tanto pela carência de uma bibliografia especializada sobre o assunto quanto para o mapeamento da arte brasileira produzida em cidades distantes dos grandes centros nacionais.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

**Livros:**

- AMARAL, Aracy. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. São Paulo: EDUSP, 2003
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- BARRETO, Zenon. **Figuras do Nordeste**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2ª edição, 2000
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- \_\_\_\_\_. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989
- CAPELO, José; SARMIENTO, Lúcia. **Fortaleza – Centro Antigo: Praças, Parques e Monumentos**. Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo (Funcet), 2000
- CASTELLS, Manuel. **A questão urbana**. Tradução Arlene Caetano. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística**. Campinas: Editora Unicamp, 2004
- ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza). **Artecrítica**. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 2009
- \_\_\_\_\_. **A arte na dimensão do momento**. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, 1997, v. 1 e 2
- \_\_\_\_\_. **A fase renovadora na arte cearense**. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983
- \_\_\_\_\_. **Artes Plásticas no Ceará**. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1992
- \_\_\_\_\_. **Bandeira, a permanência do pintor**. Fortaleza: Imprensa Universitária – UFC, 2001
- FABRIS, Annateresa (Org.). **Crítica e Modernidade**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006
- \_\_\_\_\_. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva, 1990
- FREIRE, Cristina. **Além dos Mapas: os Monumentos no Imaginário Urbano Contemporâneo**. São Paulo: Anna Blume, 1997

GULLAR, Ferreira (org.). **Arte brasileira hoje: situação e perspectivas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da Modernidade**. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1995

KNAUSS, Paulo. **Cidade Vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MORAES, Eduardo Jardim de. **A brasilidade modernista. Sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Graal, 1978

PALLAMIN, Vera. **Arte Urbana: São Paulo: Região Central (1945-1998) – obras de caráter temporário e permanente**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. Coletânea de artigos organizada por Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981

PERLINGEIRO, Camila (Org.). **Raimundo Cella**. São Paulo : Pinakothek, 2004

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969

READ, Herbert Edward. **Escultura Moderna: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003

RODRIGUES, Kadma. **Barrica: o gesto que entrelaça história e vida**. São Paulo: Annablume, 2002

SALZSTEIN, Sônia. **Franz Weissmann**. São Paulo: Cosac & Naif, 2001

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Ed. Cosac & Naif, 2001

VASCONCELOS, J.; ADAD, S. (Org.). **Coisas de Cidade**. Fortaleza: Editora UFC, 2005

VASCONCELOS, Tânia. **A arte pública em Fortaleza**. Fortaleza: Editora e Distribuidora Livro Técnico, 2002

VELOSO, Mariza. Arte Pública e Cidade. In: **Arte em Pesquisa: especificidades**. Maria Beatriz de Medeiros (Org.), Brasília: DF: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004, v.1

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001

ZANINI, Walter (org). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo. Instituto Walther Moreira Salles, 1983

#### **Dissertações e Teses:**

ESCOBAR, Miriam. **A escultura no espaço público em São Paulo**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo – Estruturas Ambientais Urbanas, FAU USP, 1994

FARIAS, Agnaldo. **Esculpindo o espaço**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo – Estruturas Ambientais Urbanas, FAU USP, 1997

FUREGATTI, Sylvia. **Arte no espaço urbano: contribuições de Richard Serra e Christo Javacheff na formação do discurso da Arte Pública Atual**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo – Estruturas Ambientais Urbanas, FAU USP, 2002

ROSA, Rafael. **Um olhar sobre os pontos de contato entre arte e arquitetura na modernidade brasileira**. Porto Alegre: Faculdade de Arquitetura. Dissertação de Mestrado em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005

ZIMMERMANN, Silvana. **A obra escultórica de Galileo Emendabili: uma contribuição para o meio artístico paulistano**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo – Estruturas Ambientais Urbanas, FAU USP, 2000

#### **Periódicos/ Revistas:**

FABRIS, Annateresa. Portinari e a arte social. **Estudos Ibero-Americanos**. PUCRS, vol. 31, n° 2, dezembro 2005

FERNANDES, Fernanda. A Síntese das Artes e a Moderna Arquitetura Brasileira dos anos 1950. In: **Cadernos da Pós-Graduação**. Instituto de Artes/ Unicamp, Campinas, ano 8, vol. 8, n° 2, 2006

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução Elizabeth Carbone Baez. **Revista Gávea**, nº 01. Rio de Janeiro, PUC – RJ, s/d

PALLAMIN, Vera. Arte Urbana, aspectos preliminares. **Revista Caramelo**. São Paulo: FAU USP, 1992, p. 156/ 159

\_\_\_\_\_. Arte Urbana, aspectos contemporâneos. **Revista Sinopses**. São Paulo: FAU USP, nº. 21, junho/ 1994, p.24-32

SILVA, Mônica. Catolicismo popular na escrita do folclore brasileiro. **Temporis[ação]**. Goiás, v. 1, nº 9, Jan/Dez 2007

### **Periódicos/ Jornais:**

1º Salão Nacional de Artes Plásticas no Ceará. **Tribuna do Ceará**, Fortaleza, p. 02, 23 set. 1967.

1º Salão Nacional. **Correio do Ceará**, Fortaleza, p. 04, 21 set. 1967

Artes Plásticas no Ceará. **Gazeta de Notícias**, Fortaleza, p. 03, 17 e 18 set. 1967.

Artes plásticas no Ceará. **Jornal O Povo**, Fortaleza, p. 04, 17 abr. 1954

A terra como tema. **Gazeta de Notícias**, Fortaleza, 1º out. 1967. Suplemento Letras e Artes, p. 05.

BARRETO, Zenon. Arco de Iracema. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 1º ago. 2001. Seção de Cartas, p. 04.

BRASILEIRO, Lucio. Iemanjá: vem ou não vem ? **Jornal O Povo**, Fortaleza, p. 06, 08 abr.1978.

CESAR, Vitor; ROCHA, Enrico. Por que as esculturas ? **Jornal O Povo**, Fortaleza, 17 set. 2007. Caderno Vida & Arte

DAKI, Salvador. Algumas opiniões sobre a lei de encampação das entidades artísticas. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 02 e 03 fev. 1963. Coluna Museu, p. 10.

\_\_\_\_\_. Exposição Figuerôa. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 17 e 18 nov. 1962. Coluna Museu, p. 12.

\_\_\_\_\_. Exposição do Nearco no MAUC. **O Povo**, Fortaleza, p. 12, 1º e 02 dez. 1962.

Edição Ilustrada. **Libertador**, Fortaleza, p. 02, 08 abr. 1888.

EDITAL. De concurso para um painel no edifício em construção da nova sede do DAER.

**Correio do Ceará**, Fortaleza, p. 03, 10 ago. 1960

Editorial. Arte obrigatória. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 26 abr. 2009. Editoria de Opinião

ESTRIGAS. Depredações no município. **Tribuna do Ceará**, Fortaleza, p. 05, 22 out. 1965.

Festejos Patrióticos da Inauguração. **Gazeta do Norte**, Fortaleza, p. 04, 06 abr. 1888.

GUIMARÃES, Yanna. De quem é esta estátua?. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 03 ago. 2007.

Editoria Fortaleza

MONTEIRO, Claudia. Novo cartão postal. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 06 mai. 1996.

Caderno Vida & Arte

Monumento Tibúrcio. **Gazeta do Norte**, Fortaleza, p. 04, 09 abr. 1888.

Mulher. **O Povo**, Fortaleza, 09 mar. 1992. Caderno Cidades

Na sombra com Rachel de Queiroz. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 14 jul. 2007. Editoria Fortaleza

Um projeto que esperou 30 anos. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, p. 07, 06 set. 1992

PAULA, Janaína de. Arcos do Passado. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 11 jan. 1999. Caderno

Vida & Arte

### **Catálogos:**

CASA D'ARTE (Fortaleza, CE). **11 esculturas, 10 Desenhos e 20 Pinturas**: catálogo. Fortaleza, 1999

**Escultura para jardim**: catálogo. Fortaleza, 1970, 2p. Catálogo de exposição de Zenon Barreto.

MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ (Fortaleza, CE).

**Desenhos, Pinturas e esculturas de Zenon Barreto**: catálogo. Fortaleza, 1997

SECRETARIA DA CULTURA DO ESTADO DO CEARÁ (Fortaleza, CE). **1º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará**: catálogo. Fortaleza, 1967

---

. **4º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará**: catálogo. Fortaleza, 1974

## Textos eletrônicos:

<http://www.carloszilio.com/textos/2009-da-antropofagia-a-tropicalia.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2010.

[http://www.continentemulticultural.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1094:a-restauracao-dos-murais-na-secretaria-da-fazenda&catid=85:homenagem](http://www.continentemulticultural.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1094:a-restauracao-dos-murais-na-secretaria-da-fazenda&catid=85:homenagem)>. Acesso em: 11 mai. 2010.

<[http://www.dezenovevinte.net/artigos\\_imprensa/revista\\_brasil/1917\\_salao.htm](http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/revista_brasil/1917_salao.htm)>. Acesso em: 1º jun. 2010.

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000136.pdf>>. Acesso em: 09 mai. 2010.

[http://forum.ulbratorres.com.br/2008/ Mesa\\_texto/MESA%207C%20-%20COELHO.pdf](http://forum.ulbratorres.com.br/2008/ Mesa_texto/MESA%207C%20-%20COELHO.pdf)>. Acesso em: 14 mai. 2010.

<http://www.fundacaotelefonica.org.br/Museu/Linha-do-tempo.aspx>>. Acesso em 13 mar. 2010.

<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em 14 mai. 2010.

<http://www.historia.uff.br/primeirosescritos/sites/www.historia.uff.br/primeirosescritos/files/pe07-3.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2010.

<http://www.itaucultural.org.br/tridimensionalidade/arq/livro02.htm>>. Acesso em: 16 jun. 2010.

[http://www.pernambuco.com/diario/2003/06/18/viver3\\_0.html](http://www.pernambuco.com/diario/2003/06/18/viver3_0.html)>. Acesso em: 12 de mai. 2010.

<http://www.sca.org.br/artigos/AVirgemMaria.pdf>>. Acesso em 09 abr. 2010.

[http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/conteudo\\_revista\\_arti\\_arquivo\\_pdf/claudia\\_reis.pdf](http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/conteudo_revista_arti_arquivo_pdf/claudia_reis.pdf)>. Acesso em: 29 abr. 2010.