



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO (UFPE)
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS (CFCH)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA

ANDERSON DE SOUSA SILVA

A CASA RAIMUNDO CELA E O SALÃO NACIONAL DE ARTES
PLÁSTICAS DO CEARÁ: transformações e permanências no campo da
arte (1967-1989)

Recife

2020

ANDERSON DE SOUSA SILVA

**A CASA RAIMUNDO CELA E O SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS DO
CEARÁ: transformações e permanências no campo da arte (1967-1989)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Área de concentração: História do Norte e Nordeste do Brasil

Orientador: Dr. Flávio Weinstein Teixeira.

Recife

2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

- S586c Silva, Anderson de Sousa.
 A Casa Raimundo Cela e o Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará :
transformações e permanências no campo da arte (1967-1989) / Anderson de Sousa
Silva. – 2020.
 259 f. : il. ; 30 cm.
- Orientador: Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira.
 Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2020.
 Inclui referências, apêndice e anexos.
1. Ceará - História. 2. Artes. 3. Política cultural. 4. Centro de Artes Visuais
Raimundo Cela. I. Teixeira, Flávio Weinstein (Orientador). II. Título.
- 981.31 CDD (22. ed.)UFPE (BCFCH2021-026)

ANDERSON DE SOUSA SILVA

**A CASA RAIMUNDO CELA E O SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS DO
CEARÁ: transformações e permanências no campo da arte (1967-1989)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Aprovada em: **14/12/2020**

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira

Orientador (Universidade Federal de Pernambuco)

Prof^a. Dr^a. Isabel Cristina Martins Guillen

Membro Titular Interno (Universidade Federal de Pernambuco)

Prof^a. Dr^a. Joana D´arc de Sousa Lima

Membro Titular Externo (Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira)

Prof^a. Dr^a. Carolina Ruoso

Membro Titular Externo (Universidade Federal de Minas Gerais)

Prof^a. Dr^a. Kadma Marques Rodrigues

Membro Titular Externo (Universidade Estadual do Ceará)

AGRADECIMENTOS:

Uma tese, por mais que seja um trabalho autoral, é uma obra produzida com a colaboração de muitos. As linhas que seguem tentam dar conta da gratidão que sinto por cada um e por cada uma que contribuiu, direta e indiretamente, para a realização deste trabalho.

Agradeço as deusas e aos deuses, aos mistérios do universo e à força da natureza pelo dom da vida e da inteligência;

À minha família, especialmente a minha mãe Terezinha Sousa. Meu maior exemplo de tudo! Agradeço o amor, a dedicação, a paciência com os meus momentos de impaciência e pelos cafés que me ajudaram nas horas de estudo e de escrita;

Ao Tio João e a Tia Irene que tão bem me acolheram nas viagens que precisei fazer à Recife, durante a seleção do Doutorado;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de pesquisa;

Aos professores/as do Programa de Pós-Graduação em História da UFPE, especialmente a Cristiano Luís Christillino, pelas importantes discussões na disciplina de Pesquisa Histórica; a Durval Muniz pelos valiosos debates e leituras na disciplina de Teoria da História e Historiografia e, estendo meus agradecimentos ao professor Paulo Marcondes, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, pelo aprendizado na disciplina de Sociologia da Arte;

Às secretárias e funcionários do Programa de Pós-Graduação em História da UFPE, especialmente à Ana Carolina e Sandra Regina, pela prestatividade, competência e gentileza de sempre;

Aos colegas e amigos do Programa de Pós-Graduação em História da UFPE, especialmente à Patrícia Marciano, Gabriela Bandeira, Ari Vitoriano, Arê Silva, Renato Freire e Leidson Ferraz, pelas trocas de ideias e momentos compartilhados;

Ao meu orientador Flávio Weinstein Teixeira, pela paciência e generosidade, leitura atenta e rigorosa da tese, pelas sugestões de leituras e por ter acreditado na importância da realização deste trabalho;

Às professoras Joana D´arc de Sousa Lima e Carolina Ruoso pelas valiosas contribuições no exame de qualificação;

Às professoras Isabel Guillen, Joana D´arc de Sousa Lima, Karma Marques e Carolina Ruoso por, generosamente, aceitarem o convite para compor a banca examinadora da tese. Uma grande honra para mim!;

Aos professores Antonio Paulo de Moraes Rezende e Daniel de Souza Leão Viera por aceitarem, gentilmente, o convite para serem os membros suplentes da banca examinadora;

Ao Ricelly Jáder, pela tradução do resumo;

Ao Xavier Neto, pela revisão ortográfica;

Aos funcionários do Setor de Periódicos da Biblioteca Pública Menezes Pimentel;

Ao Minimuseu Firmeza e a historiadora e amiga Paula Machado, pelo acesso ao importante acervo guardado por esta instituição, no qual a partir dele foi possível a elaboração do projeto da tese;

Ao grupo de pesquisa “Open Box”, da Galeria Multiarte: Carolina Vieira, Luciana Eloy, Bia Perlingeiro (in memória), Delano Pessoa, Ana Carolina Frota, Emi Teixeira e Thadeu Dias, pelas ricas e prazerosas conversas sobre o campo das artes visuais. Destaco a generosidade de Carolina Vieira, Luciana Eloy, Bia Perlingeiro (in memória) e Delano Pessoa por terem me ajudado a fazer contato com parte dos meus entrevistados e pelos materiais de estudos compartilhados. Conversar e pesquisar sobre arte, com vocês, é sempre uma alegria!;

Aos funcionários da Galeria Multiarte, especialmente ao Fabrício, pela digitalização da documentação do Arquivo de Ana Virgínia Juaçaba;

Aos meus entrevistados/as: Roberto Galvão, Tarcísio Félix, Gilmar de Carvalho, Herbert Rolim, Mário Sanders, Bené Fonteles, Gentil Barreira, Hélio Rola, Guaraciara Barros Leal e Eduardo Eloy. Realizar estas entrevistas me fez perceber os significados do compartilhamento das memórias e das experiências de vida, assim como da importância de escutar o outro;

Aos artistas Eduardo Eloy, Kleber Ventura, Sérgio Helle e Tarcísio Félix pela generosidade de compartilharem algumas imagens/documentos dos seus arquivos pessoais;

Aos meus amigos/as e companheiros/as da turma do mestrado em História da UFC (turma 2013) com quem compartilhei, além de muitas outras coisas, os sabores e dissabores de se escrever uma tese: Aterlane Martins, Paula Machado, Suely Freitas, Renato Mesquita, Jamily Fonseca, Adriana Oliveira, Ana Carolina Rodrigues, Igor Menezes, Neto Almeida, Anderson Galvão (in memória), Cristina Aguiar, Camila Queiroz. Um dos mais valiosos presentes que a História me proporcionou foi e continua sendo a amizade e o amor compartilhado com vocês;

Aos meus amigos, os de perto e os de longe: Thayane Oliveira, Thiago Nobre, Raquel dos Anjos, Gabriela Colares, Rafael Albuquerque, Michele Teixeira, Emanuel Régis Gomes, Elionete Rodrigues, Márcio Di Antonino, Gilberto Gilvan, Leonardo Oliveira, Leandro Teles, Lioneli Lino, Neylane Lino, Jailana Lima, Dione Moraes, Lílian Martins, Tim Oliveira, Milton Ferreira, Germana Lima, Izabela Castro, João Carlos Goes, Anderson Mendes, Marcelo Ernesto. Os caminhos da vida tornam-se mais suaves devido o carinho construído em nossas amizades;

Ao meu namorado e companheiro Luciano Neves, com quem compartilho e divido a vida. Obrigado pelo amor, paciência e companheirismo de sempre. Te amo!;

Aos meus queridos amigos Anderson Camargo e Geislam Lima, por terem me acolhido tantas vezes nas minhas idas à Recife. Através da nossa amizade, aprendi a viver, a sentir e a amar a cidade de Recife;

Às amigas e aos afetos construídos em Recife: Elias José, Jurandi Donato, Oberdan Othoniel, David Tavares, Maurício Carvalho, João Ricardo, Luciana Neves, Izabela Gomes, Géia Gouveia, Bruno Márcio;

Aos meus colegas e amigos/as da graduação: Ana Cláudia Matias, Hércules Lourenço, Francisco Carlos Souza, Milca Carla, Évila Vasconcelos, Anúsia Bulcão. Foi com vocês que compartilhei as angústias e as alegrias do início dessa caminhada de historiador;

Aos meus professores/as da graduação: Tito Barros Leal, Ana Alice Menescal, Carla Silvino, George Menezes, Ana Amélia Oliveira, Helder Nogueira, Ana Paula Gomes, Lidiane Moura, Adoniran Braga. Vocês foram minhas primeiras inspirações no ofício de historiador e os seus ensinamentos ecoam em toda a minha trajetória acadêmica e profissional. Serei sempre grato pelos aprendizados!

Aos meus amigos/as professores/as da Faculdade Princesa do Oeste (FPO), especialmente os membros da “Comunidade do Arco Íris”. Depois de conhecê-los, o meu conceito de “quinta-feira” nunca mais foi o mesmo;

Aos meus alunos/as do Curso de Direito da Faculdade Princesa do Oeste (FPO), por me ensinarem o quanto posso aprender através do ato de ensinar;

À Dalila, minha anjinha de quatro patas, por alegrar minha vida com sua presença cheia de amor e de felicidade.

“a arte deveria fazer parte dos currículos de todas as profissões. Com a arte presente em nosso cotidiano, seríamos seres humanos menos violentos.”

(Ney Matogrosso, 2018).

RESUMO

Este trabalho versa sobre o campo das artes plásticas/visuais do Ceará entre os anos finais da década de 1960 até o final dos anos 1980. Analisamos a criação, em 1967, e a trajetória de um Centro de Artes Visuais, a Casa Raimundo Cela – instituição vinculada ao Governo do Estado do Ceará – e do seu Salão de arte: o Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará (SNAPC). Por serem espaços administrados por órgãos governamentais, esta pesquisa também discute sobre o desenvolvimento das políticas culturais no Ceará. Tanto a Casa Raimundo Cela quanto o supracitado Salão de arte foram lugares formadores de diferentes gerações de artistas e exerceram um papel, dentre outras coisas, de institucionalização e legitimação dos entendimentos e das produções artísticas do Ceará e do Brasil. A utilização do conceito de *Campo*, do sociólogo Pierre Bourdieu, instrumentaliza o nosso olhar investigativo para alguns elementos caros ao campo das artes, entre estes: as disputas simbólicas e geracionais; a produção crítica; o papel dos gestores culturais; as inovações e embates estéticos, entre outras questões.

Palavras-chave: Casa Raimundo Cela. Salões de arte. Campo artístico. Políticas culturais.

ABSTRACT

This work aims at analyzing the field of visual arts in Ceará between the late 1960's to the late 1980's. The founding, in 1967, of a center of visual arts, which is the Casa Raimundo Cela – entity linked to the state government of Ceará –, its art studio, that is, Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará (SNAPC), and their trajectories will be analyzed. As such spaces are managed by government agencies, this research also aims at discussing the development of cultural policies in Ceará. Both Casa Raimundo Cela and the aforementioned art studio were places in which different generations of artists got artistic experiences, and such places also fulfilled a role, among other things, of institutionalizing and legitimizing understandings and art production in Ceará and in Brasil. The use of the concept of *Field*, by sociologist Pierre Bourdieu, instrumentalizes our investigative look for some important elements regarding the field of arts, such as: symbolic and generational disputes, critic production, the role of cultural managers, innovations and aesthetic discussions, among other issues.

Keywords: Casa Raimundo Cela. Art studios. Artistic Field. Cultural Policies.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Casulos, 1959	50
Figura 2 - Bichos, 1962	50
Figura 3 - Cartaz da exposição Opinião 65, 1965	54
Figura 4 - Nildo da Mangueira com Parangolé, 1964	55
Figura 5 - Capa do Catálogo da 1º Mostra de Arte de Vanguarda do Ceará, 1960...	62
Figura 6 - Catálogo do 14º Salão de Abril, 1964, p.1	66
Figura 7 - Palácio da Luz no início dos anos 1960	69
Figura 8 - Registro fotográfico, em recorte de jornal, da abertura da primeira exposição coletiva da Casa Raimundo Cela, em 25/05/1967	71
Figura 9 - Capa do Catálogo da exposição dos 28 artistas do acervo do MAC/USP, 1969.	80
Figura 10 - Matéria do Jornal Unitário, 6 de setembro de 1969, p. 6.	81
Figura 11 - Ficha de inscrição do 3º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará....	84
Figura 12 - Capa do catálogo da exposição de aniversário de 10 anos da Casa Raimundo Cela.....	86
Figura 13 - Convite para o IV Colóquio dos Museus de Arte do Brasil, 1969.....	91
Figura 14 - Correspondência sobre confirmação de recebimento de obras de arte, 1972.	93
Figura 15 - Correspondência destinada à Heloísa Juaçaba, 1971.....	94
Figura 16 - Ofício redigido por Heloísa Juaçaba, 1971	96
Figura 17 - Matéria do Jornal <i>Unitário</i> , 17 de setembro de 1967, p. 5.	101
Figura 18 - Cartaz de divulgação do 1º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará, 1967.....	103
Figura 19 - Correspondência do Prefeito de Belo Horizonte à Heloísa Juaçaba, 1973.	106
Figura 20 - Contracapa do Catálogo do 8º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará, 1982.....	117
Figura 21 - Currículo do artista Kleber Ventura	133
Figura 22 - Correspondência de Hilma Montenegro à Heloísa Juaçaba, 1969.	138
Figura 23 - Loteamento na paisagem cearense, 1980.....	173
Figura 24 - Cartaz de divulgação da 1º Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras.	178
Figura 25 - Obra do artista Frans Krajcberg	180
Figura 26 - Eduardo Eloy e Hélio Rola em atividade de pintura mural na Praia de Iracema, anos 1980.	184
Figura 27 - Obra sem título, na Praia de Iracema, do artista José Leonilson, 1984.	187
Figura 28 - Visita ao Ateliê do Coletivo Fratura Exposta, 1985	193
Figura 29 - Visita ao Ateliê do Coletivo Fratura Exposta, 1985	193
Figura 30 - Solicitação de custeio de passagens aéreas	204
Figura 31 - Capa do Catálogo da exposição “Cerâmica utilitária do Ceará”, 1983..	210
Figura 32 - Capa do Catálogo da exposição “As Cores do Nordeste”, 1982.....	213

Figura 33 - Folha de rosto do Catálogo do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará.....	214
Figura 34 - Recorte de jornal sobre a posse de Maria Quintela como diretora da Casa Raimundo Cela.....	221
Figura 35 - Comunicado sobre nova sede da Casa Raimundo Cela.....	224

LISTA DE SIGLAS

CCBA	Centro Cultural de Belas Artes
MAC-USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAM-RJ	Museu de Arte do Rio de Janeiro
MAM-SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MAUC	Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará
SCAP	Sociedade Cearense de Artes Plásticas
SECULT-CE	Secretaria de Cultura do Ceará
SNAPC	Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará

SUMÁRIO:

1	INTRODUÇÃO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS - COMPARTILHANDO OS PERCURSOS DA PESQUISA.....	16
1.1	DOS CAMINHOS PERCORRIDOS NAS INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS À DELIMITAÇÃO TEMÁTICA DA TESE.....	16
1.2	AS FONTES.....	26
1.3	OS INSTRUMENTOS TEÓRICO-CONCEITUAIS.....	31
1.4	A ESTRUTURA DA TESE.....	35
2	AS POLÍTICAS CULTURAIS E O CAMPO DA ARTE.....	39
2.1	O CEARÁ NO CONTEXTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS.....	39
2.2	O CAMPO DA ARTE NO EIXO RIO – SÃO PAULO (E SUAS REVERBERAÇÕES NO CEARÁ): TRANSFORMAÇÕES E PERMANÊNCIAS.....	46
2.3	A CRIAÇÃO DO CENTRO DE ARTES VISUAIS CASA RAIMUNDO CELA.....	68
2.3.1	A Geração Raimundo Cella e a profissionalização das Artes Plásticas.....	75
2.4	HELOÍSA JUAÇABA: MEDIADORA E GESTORA DAS ARTES.....	87
3	O SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS DO CEARÁ: SOCIABILIDADES ARTÍSTICAS E INTELECTUAIS.....	99
3.1	O SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS DO CEARÁ.....	99
3.2	OS JURADOS: SOCIABILIDADES INTELECTUAIS NO CAMPO DA ARTE.....	118
3.3	ENCONTROS GERACIONAIS: OS ESTABELECIDOS E OS RECÉM-CHEGADOS.....	131

4	OS SALÕES E AS NOVAS CONCEPÇÕES DE ARTE.....	149
4.1	ARTE CONCEITUAL E EXPERIMENTALISMOS ESTÉTICOS.....	149
4.2	O PRAZER DE ESTAR JUNTO: OS COLETIVOS DE ARTE DOS ANOS 1980.....	181
5	PARA ALÉM DOS SALÕES: OUTROS PROJETOS DA CASA RAIMUNDO CELA.....	197
5.1	A CASA RAIMUNDO CELA E A FORMAÇÃO EM ARTE	197
5.2	ARTE POPULAR E SUAS POLÍTICAS DE VISIBILIDADE	208
5.3	AS LUTAS PELA PERMANÊNCIA.....	219
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS: COMPARTILHANDO OUTROS POSSÍVEIS PERCURSOS?.....	228
	REFERÊNCIAS.....	233
	APÊNDICE A – FONTES.....	240
	ANEXO A – LISTA DOS ARTISTAS PARTICIPANTES DO SNAPC.....	243
	ANEXO B – LISTA DAS EXPOSIÇÕES DA CASA RAIMUNDO CELA.....	251

1 INTRODUÇÃO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS - COMPARTILHANDO OS PERCURSOS DA PESQUISA

Nesta primeira parte do trabalho, eu¹optei em dividir a estrutura das considerações iniciais em alguns tópicos. No primeiro tópico, compartilho minhas experiências profissionais nos espaços culturais e museológicos de Fortaleza; o processo que vivi para escolher e delimitar meus recortes temáticos enquanto historiador/pesquisador. Nos demais tópicos, falo sobre as fontes utilizadas, os referenciais teóricos com os quais dialogo e a estrutura da tese.

1.1 DOS CAMINHOS PERCORRIDOS NAS INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS À DELIMITAÇÃO TEMÁTICA DA TESE

Falar da minha relação com o meio artístico e com os espaços expositivos/museológicos requer também falar da fragilidade, e muitas vezes ausência, do Ensino de Arte em toda minha formação na Educação Básica. Concluí o Ensino Médio no ano de 2004, sendo perceptível os avanços no ensino público brasileiro nos últimos anos. Mas, no meu período de estudante, havia muitos problemas, entre estes a negligência e – muitas vezes – a ausência do Ensino de Arte. Não havia incentivos a visitas de museus e espaços culturais da cidade. Isso não fazia parte, até então, das atividades pedagógicas da Escola onde estudei. Como morador de um bairro periférico de Fortaleza, era difícil o deslocamento, seja por não ter o conhecimento da existência de muitos desses espaços, seja por não ter o dinheiro para pagar as passagens dos ônibus. E essa minha experiência refletiu (e ainda reflete!) a realidade de muitos adolescentes e jovens do Brasil. Em tempos de “Reforma do Ensino Médio” – um projeto totalmente coerente com os desmontes atuais do Brasil – precisamos ficar atentos e lutarmos pela permanência e pelo fortalecimento do Ensino de Arte e das Ciências Humanas, como um direito a todo

¹ Escreverei, em alguns momentos, na primeira pessoa do singular e, em outros momentos, na primeira pessoa do plural. Para destacar algumas escolhas e narrar a minha trajetória enquanto pesquisador e trabalhador das instituições culturais e museológicas, opto pela primeira pessoa do singular. A primeira pessoa do plural será utilizada para evidenciar os diálogos estabelecidos ao longo deste trabalho, seja com relação as decisões compartilhadas com a pessoa do orientador ou com as análises dialogadas a partir do embasamento das leituras bibliográficas, dos referenciais teóricos e das fontes.

estudante da Educação Básica, especialmente os das redes públicas de ensino. Durante boa parte do Ensino Médio, conciliei os estudos com o trabalho. Estudava pela manhã e trabalhava nos turnos da tarde e da noite num supermercado próximo à minha casa. Numa saída, num final de semana que não me recordo mais a data, fui com alguns colegas da Escola e do trabalho, ao Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CCDMAC). O Dragão do Mar (como é mais comumente chamado) era visto, por muitos adolescentes e jovens, como um lugar de encontros e de diversão. Esse dado sobre os museus, que lá funcionavam e ainda funcionam, não chegavam até nós. Porém, minha turma e eu entramos numa sala, bem na entrada do Dragão do Mar, e descemos uma rampa e nos deparamos com a exposição “Vaqueiros”, no Memorial da Cultura Cearense (hoje chamado Museu da Cultura Cearense). Percebi que tinha uns jovens apresentando a exposição para um grupo de pessoas. Achei aquilo muito bonito! Eram jovens que na época deviam ser uns quatro ou cinco anos mais velhos que eu. Lembro que perguntei depois a um deles como fazia para conseguir um trabalho lá. Disseram-me que eu tinha que estar cursando a Universidade, pois era um estágio para estudantes do Ensino Superior.

Alguns anos se passaram, entre 2006 e 2007, comecei o curso de graduação em História. Nos primeiros semestres, ainda conciliei o trabalho no supermercado com as aulas da faculdade. Em 2008, saí do supermercado e trabalhei um tempo como operador de telemarketing. Mais uma vez minha realidade refletia a realidade de milhares de outros jovens brasileiros: a de universitários-trabalhadores. No segundo semestre de 2008, por meio de um colega de curso, tive conhecimento de uma seleção de estudantes das áreas de Artes e das Ciências Humanas, para trabalhar por alguns meses num Salão de Arte (tratava-se do 59º Salão de Abril). Entreguei meu currículo na sede da Secretaria de Cultura de Fortaleza (SECULTFOR). Recordo que me pediram para escrever um texto falando, se não me falha a memória, sobre a relação entre educação e museus. Dias depois, a coordenadora da Ação Educativa do 59º Salão de Abril, Carolina Ruoso², entrou em contato para comunicar que fui

²Carolina Ruoso Graduiu-se em História pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e neste período participou do Laboratório de Museologia do Museu do Ceará (LAMU). Cursou o Mestrado no Programa de Pós-Graduação em História do Norte e Nordeste da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) onde desenvolveu a pesquisa que resultou no livro *O Museu do Ceará e a linguagem Poética das coisas, (1971-1990)* publicado pela Coleção Outras Histórias editado pelo Museu do Ceará em 2009. No ano de 2009 atuou como diretora da Galeria Antônio Bandeira. E realizou doutorado em História da Arte na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, com orientação do professor Dr. Dominique Poulot. Sua pesquisa *Casa de Marimbondos. Nove tempos para nove atlas. História de um museu de arte brasileiro*

selecionado para compor a equipe de mediadores/educadores do 59º Salão Abril. Eu ainda não sabia, mas aquela experiência me abriria portas para outras experiências muito importantes para minha trajetória enquanto historiador/pesquisador/pessoa.

Nesse sentido, minha entrada nos espaços expositivos e museológicos esteve relacionada ao mundo do trabalho, à necessidade de exercer uma atividade de em que eu também pudesse obter uma remuneração. E aconteceu meio que por acaso. Sempre acreditei na força, na poesia e na verdade dos bons acasos, pois até então eu não correspondia ao perfil de uma pessoa entendedora de arte. Até hoje tem muitas coisas das quais ainda não entendo. Sou um aprendiz-buscador e, após o 59º Salão de Abril, desejei continuar trabalhando como mediador/educador de exposições de artes e museus.

No primeiro semestre de 2009, o Museu de Arte Sobrado Dr. José Lourenço³ abriu processo seletivo para educadores. Submeti-me à seleção e fui aprovado. O Sobrado proporcionou-me um leque de experiências no campo da arte e dos museus. Tive contato com profissionais que atuavam nos museus de Fortaleza: a curadora das exposições era Dodora Guimarães⁴, a diretora era a historiadora Germana Vitoriano⁵ e a coordenação da Ação Educativa ficava a cargo do historiador Aterlane Martins⁶, sendo todos muito atuantes no campo da arte e dos museus do Ceará. Recordo que nos reuníamos para estudar e conhecermos sobre os artistas a cada troca de

(1961 -2011) foi defendida em 2016. Atuou como curadora do Museu de Arte Sobrado Dr. José Lourenço, Secult-Ce (2015 - 2016). Atualmente é professora de Teoria e História da Arte da Escola de Belas Artes da UFMG, colabora também com o curso de Museologia desta mesma universidade.

³ Instituição cultural e museológica gerida pela Secretaria de Cultura do Ceará (SECULT-CE). Iniciou suas atividades entre os anos de 2006 e 2007 e fica localizado na Rua Major Facundo, 154, no Centro de Fortaleza.

⁴ Formada em Comunicação Social (UFC). Possui uma vasta experiência como gestora e curadora de arte. É pesquisadora da área de arte e cultura popular.

⁵Graduada em História pela Universidade Estadual do Ceará, com especialização em Teorias da Comunicação e da Imagem pela Universidade Federal do Ceará e Mestrado em História Social pela mesma universidade, com a dissertação: A Invenção da Arte Popular em Juazeiro do Norte. Tem larga experiência na área de museus, com atuação em gestão, conservação e pesquisa de acervos museológicos, montagem e courier de exposições de arte. É pesquisadora da área de arte e cultura popular.

⁶ Mestre em História Social pela Universidade Federal do Ceará (2015). Licenciado em História (UFC/2004). Foi bolsista da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - Unesco no Programa de Especialização em Patrimônio - PEP do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan (2005-2007). Cursou um programa de Master Cultura del Cibo e del Vino per la gestione delle risorse enogastronomiche, na Universidade Ca Foscari, Veneza - Itália (2010 - 2012). É membro pesquisador no Grupo de Estudos e Pesquisas em Patrimônio Cultural GPPM/UFC/CNPq. É professor efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará - IFCE, campus Quixadá - CE. Tem experiência na área de História, com ênfase nos estudos do patrimônio cultural, ações educativas em museus e centros culturais.

exposição, tornando esta experiência muito enriquecedora. A partir disso, passei a frequentar alguns encontros da Rede de Educadores de Museus do Ceará (REM-CE) e conhecer, principalmente nos eventos e seminários realizados pela REM-CE, diversos projetos de ação educativa realizados nos museus e espaços culturais do Ceará, assim como os trabalhadores de museus e da cultura envolvidos com estes espaços.

No segundo semestre de 2009, Carolina Ruoso convidou-me para ser assistente de pesquisa da exposição histórica em comemoração ao aniversário de 60 edições do Salão de Abril⁷. A socióloga Kadma Marques⁸ assinou a curadoria da mostra. A partir desta experiência, estabeleci contato com artistas, pesquisadores e gestores que figuraram na história do Salão de Abril. Tive acesso aos catálogos, jornais, arquivos, lugares de memória das artes do Ceará, entre estes o Minimuseu Firmeza⁹, e isso me despertou o interesse em pesquisar sobre a história do Salão de Abril. Entre os anos de 2010 e 2011, vivenciei outra experiência muito importante para minha formação: trabalhar como educador na Galeria de Arte Antônio Bandeira¹⁰, gerida à época por Mariana Ratts¹¹. Na Antônio Bandeira, tive contato com artistas

⁷ A mostra ocorreu entre os dias 22 de setembro e 15 de outubro de 2009, no Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB), em Fortaleza.

⁸ Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC, 2006), com estágio no exterior (Lyon/França), como bolsista do Acordo CAPES/COFECUB entre a UFC e a Université Lumière Lyon2 (2004-2005). É professora adjunta do curso de Ciências Sociais e membro efetivo do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS), da Universidade Estadual do Ceará (UECE), desde 2007. Foi orientadora científica no Núcleo de Pesquisa em Artes Visuais, do Museu de Arte Contemporânea (MAC/CDMAC), de 2008 a 2011, com financiamento da FUNCAP. Seu estágio de pós-doutorado na Université Lille 1 (2012-2013) contou com financiamento CAPES. Foi Professora Visitante na Faculté d'Anthropologie, Sociologie et Science Politique (Université Lumière Lyon 2), em 2015. Em 2016, passou a integrar a organização da rede de pesquisa luso-afro-brasileira de Sociologia da Cultura e das Artes intitulada Todas as Artes / Todos os Nomes e em 2017 iniciou a coordenação do Observatório Cearense da Cultura Alimentar (OCCA). Atualmente é Coordenadora do PPGS/UECE (2015-2018), período no qual foi responsável pelo Projeto de Estímulo à Cooperação Científica e Desenvolvimento da Pós-Graduação (Edital FUNCAP/CAPES 03/2015). Tem experiência na área de Sociologia da Arte e Sociologia da Alimentação. Trabalha principalmente com os seguintes temas: economia criativa, sociologia da arte e da cultura.

⁹ Espaço criado no ano de 1969. Abriga e expõe o acervo dos artistas Nilo Firmeza (Estrigas) e Nice Firmeza. Além das obras expostas – em sua maioria de artistas – o museu Firmeza também conta com uma ampla documentação relacionada a arte no Ceará, tais como: catálogos, recortes de jornais, livros memorialísticos, entre outros materiais. O Minimuseu Firmeza localiza-se no bairro Mondubim, em Fortaleza. Para mais informações sobre o Minimuseu Firmeza, ver: <http://www.minimuseufirmeza.org>

¹⁰ Instituição cultural, criada em meados dos anos 1960, sob os cuidados da Prefeitura de Fortaleza. Se configurou, ao longo da sua trajetória, como um importante espaço expositivo e de visibilidade dos artistas da cidade. Apesar de ter o nome “galeria”, a Antônio Bandeira é um espaço público e não comercial. Nos dias atuais, é gerida pelo Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB/Fortaleza).

¹¹ Mestre em Artes Visuais - UFPE (2014); Especialista em Metodologia do Ensino das Artes - UECE (2011); Graduada em Artes Cênicas - IFCE (2006). Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase no Ensino de Artes Visuais, atuando principalmente nos seguintes temas: mediação cultural, educação em museus, cultura visual e arte-educação em diversos contextos. Tem realizado pesquisas

cearenses e de outros estados, que compunham o cenário da arte contemporânea no Ceará e no Brasil. Também fiz parte do Laboratório de Pesquisa em História da Arte (LAPHISTA) da Galeria de Arte Antônio Bandeira, coordenado pela Carolina Ruoso, que havia recentemente deixado a direção da Galeria para cursar o Doutorado em História da Arte, em Paris. No LAPHISTA, nos reuníamos para debater sobre textos de História da Arte e compartilharmos nossos projetos de pesquisa.

Passaram-se alguns anos e concluí a graduação entre o final de 2010 e início de 2011. As contribuições de todas essas experiências e o contato com todos esses profissionais-trabalhadores da arte e dos museus, acima mencionados, me incentivaram e me prepararam para escrever um projeto para seleção do mestrado, no ano de 2012. Em 2013, ingressei no mestrado em História, da Universidade Federal do Ceará (UFC), com um projeto de pesquisa sobre a história do Salão de Abril¹². Contudo, desde a época da seleção do mestrado ao primeiro semestre do curso, período em que comecei a apresentar minha pesquisa em simpósios de História e de História da Arte, fui atravessado por algumas reflexões e sensações, relacionadas ao traço elitista que ainda afeta o campo da arte, falando especialmente das artes plásticas/visuais, pois foi a área com a qual passei a ter mais contato. De algum modo, essa questão me afligia (até hoje ainda me aflige um pouco). Questionei-me se aqueles espaços eram lugares para mim, pois percebia a diferença – do ponto de vista da classe social – entre mim e muitas das pessoas que eu via e vejo transitar/tomar parte destes lugares. Decidi continuar e esta tese representa, antes de qualquer outra coisa, um trabalho de persistência e de insistência.

Por conseguinte, entre os anos de 2013 e 2015, por conta do mestrado, costumava visitar, com certa frequência, o Minimuseu Firmeza, com a intenção de coletar fontes para a realização da dissertação. Na lida com a documentação, deparei-me com algumas pastas intituladas “Casa Raimundo Cela”. Nestas pastas, encontrei

no campo de artes visuais resultando em publicações, exposições de arte, seminários e produtos afins. Foi pesquisadora do Núcleo de Pesquisa em Artes Visuais do MAC CE (2008/2010), diretora da Galeria Antônio Bandeira (2010/2012), pesquisadora no Instituto Cultural Raul Córdoba (2014), coordenadora de Mediação e coordenadora de Programas Educativo-culturais do Museu do Homem do Nordeste/FUNDAJ (2014/2016), coordenadora de Ações Educativas da Galeria Janete Costa/Parque Dona Lindu. Atualmente coordena o projeto de pesquisa: Do Olhar: Investigação dos percursos do educativo da Galeria Janete Costa.

¹² SILVA, Anderson de Sousa. **O Salão de Abril em dois momentos**: Sociedade Cearense de Artes Plásticas e Prefeitura Municipal de Fortaleza (1944-1970). 2015. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, Fortaleza, 2015.

catálogos de exposições variadas, recortes de jornais e a reunião de catálogos do chamado Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará¹³ (podendo ser mencionado, doravante, como Salão Nacional do Ceará ou pela sigla SNAPC). A partir do momento em que encontrei este material, me veio ideias e o desejo de elaboração de um trabalho futuro, já que no mestrado não seria possível fazer uma abordagem mais aprofundada sobre a Casa Raimundo Cela¹⁴ e sua atuação no cenário artístico do Ceará.

Passando algum tempo, já prestes a defender a dissertação, voltei a olhar para essa documentação e pensar na escrita de um projeto de tese. No mestrado, analisei o Salão de Abril em dois momentos importantes de sua história: sua relativa autonomia, desde sua inauguração nos anos 1940 até o final dos 1950, pois o Salão era fruto do trabalho de uma associação de artistas, a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP)¹⁵ até o momento em que a Prefeitura de Fortaleza tomou para si a responsabilidade de realizá-lo, a partir do ano de 1964, no qual o Salão de Abril passou a fazer parte de um programa de políticas públicas de cultura.

Pensei num gancho que relacionasse o meu trabalho de mestrado com a análise de uma política cultural para às artes plásticas/visuais no Ceará, mas dessa vez tendo como tema de estudo o Centro de Artes Visuais Casa Raimundo Cela e o seu Salão Nacional de Arte, iniciados no ano de 1967, um ano após a criação da Secretaria de Cultura do Ceará e do Conselho Estadual de Cultura do Ceará. Nesta linha de raciocínio, o principal propósito desta tese é investigar a participação da Casa Raimundo Cela e de suas atividades, principalmente as exposições de arte e do SNAPC, como fazendo parte de um processo relacional entre a realização de um

¹³ Os Salões Nacionais de Artes Plásticas do Ceará foram exposições de artes, promovidas pela Casa Raimundo Cela, cuja proposta era expor obras de artistas cearenses e de outros estados do Brasil. A primeira edição do Salão Nacional ocorreu no ano de 1967. Era uma mostra bianual, sendo que a última foi realizada em 1984, totalizando nove edições.

¹⁴ A Casa Raimundo Cela foi um órgão vinculado à Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, criado no ano de 1967. Segundo o relatório de atividades da Casa Raimundo Cela de 1967, a escolha por homenagear o artista Raymundo Cela se deu por este ser considerado, nacionalmente, como o “Pintor do Nordeste” e por sua obra ter figurado nas mais importantes exposições do país, dando destaque à produção artística cearense.

¹⁵ A SCAP foi uma associação de artistas e intelectuais, criada no ano de 1944, com a proposta de fomentar o campo da arte no Ceará. Dentre seus membros, podemos ressaltar os artistas plásticos: Clidenor Capibaribe (Barrica), Mário Baratta, Floriano Teixeira, João Maria Siqueira, Estrigas, Zenon Barreto e os escritores (vinculados ao Clube de Literatura e Arte – Clã): Antônio Girão Barroso, Braga Montenegro, Otacílio Colares, entre outros. A SCAP foi responsável pela realização anual do Salão de Abril entre os anos de 1946 e 1958.

projeto de políticas culturais e o campo da arte no Ceará, entre os anos de 1960 e 1980.

São estes, portanto, os dois eixos centrais da pesquisa: políticas culturais e campo artístico. Em alguns momentos, daremos ênfase no desenvolvimento de uma política de cultura no Ceará e no Brasil; em outros momentos, na dinâmica da cena artística, não esquecendo que estes dois eixos possuem pontos de interseção. A Casa Raimundo Cella, por exemplo, foi criada no âmbito de sucessivas realizações no plano da política cultural do Ceará e do Brasil. No entanto, buscamos ter o cuidado para não limitar, a essa conjuntura, nossas reflexões em torno dos movimentos e das manifestações artísticas criadas no período delimitado. É importante levarmos em consideração que os campos de produção cultural estão inseridos, muitas vezes, na esfera do campo do poder, podendo estar sujeitos aos interesses de outros campos, como o econômico e o político (BOURDIEU, 1996, p.245-546). O eixo temporal da pesquisa inicia em 1967, ano da criação da Casa Raimundo Cella, e se estende até o final da década de 1980. Escolhemos este recorte de tempo por ser o período que abrangeu as edições do Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará (1967 – 1984) e para compreendermos os rumos tomados pela Raimundo Cella desde seu início até os anos finais da década de 1980.

Uma questão a ser compartilhada/pensada (e por que não questionada?) é o próprio título da tese: *A Casa Raimundo Cella e o Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará: transformações e permanências no campo da arte (1967-1989)*. Num primeiro momento, o trabalho tinha por título *A institucionalização das artes no Ceará: A Casa Raimundo Cella e o Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará*. Contudo – e especialmente a partir das observações feitas no exame de qualificação – o termo “institucionalização” pediu algumas ponderações e evitamos de permanecer utilizando-o, pois havia a possibilidade do entendimento de que apenas a partir de 1967 houve uma institucionalização do movimento artístico no Ceará, devido o início das atividades do supracitado Centro de artes visuais e, negando, com isso, uma importante história anterior.

A própria SCAP foi uma forma de formalizar/institucionalizar um movimento artístico organizado nos anos 1940, no Ceará. Desse modo, decidimos abordar a Casa Raimundo Cella e o SNAPC como lugares fomentadores do campo artístico

cearense e brasileiro e analisarmos, a partir disso, as mudanças e permanências proporcionadas por estes espaços. Foram lugares que marcaram trajetórias e gerações, impulsionaram inovações artísticas, mas também é notório algumas permanências, especialmente ao observarmos a formação de grupos e a forma como estes “lutaram” para se estabelecerem e permanecerem, práticas já existentes ao levarmos em consideração a história do campo da arte.

O estudo dos Salões de Arte e das suas instituições está crescendo no âmbito historiográfico, sendo possível indicar alguns trabalhos que servem como referência. As pesquisas da historiadora Angela Ancora da Luz é um bom exemplo. Na obra *Uma breve História dos Salões de Artes: Da Europa ao Brasil*¹⁶, a autora faz um percurso desde a chegada dos Salões de arte no Brasil até suas recentes configurações, sempre evidenciando, devido às transformações provocadas pelo tempo, as tendências artísticas emolduradas por essas exposições, assim como suas relações com as instituições oficiais de cultura.

Lendo a tese de Carolina Ruoso¹⁷, deparei-me com uma importante reflexão sobre a produção historiográfica da arte fora do eixo Rio-São Paulo. A autora transcreveu um trecho da introdução de um livro, produzido por Cristiana Tejo e Natália Barros, sobre uma discussão em torno da existência de uma história da arte em Pernambuco¹⁸ (RUOSO, 2016, p. 25-26). Nessa perspectiva, esta tese também ocupa um lugar similar proposto neste debate: a contribuição para uma escrita da história da arte brasileira, a partir de questões atinentes a história e historiografia da arte no Ceará. Também defendo a ideia de que este trabalho se insere no campo da História das Exposições de Arte, campo reconhecidamente importante para o entendimento da própria História da Arte.

A história das exposições de arte é um instrumento imprescindível para a compreensão da história da arte. Nela se tornam visíveis as forças sociais, culturais, políticas e econômicas que determinam a produção e o consumo das obras de arte; as pressões exercidas por artistas, críticos, público e instituições na formação de um contexto artístico determinado. (FILHO, 2013, p.17)

¹⁶ LUZ, Angela Ancora da. **Uma breve História dos Salões de Artes: Da Europa ao Brasil**. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

¹⁷ RUOSO, Carolina. **Nid de Frelons**. Neuf temps pour neuf atlas. Histoire d'un musée d'art brésilien (1961-2011). Thèse (Doctorat en Histoire de l'art). École doctorale en Histoire de l'art, 411, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2016.

¹⁸ BARROS, Natália; TEJO, Cristiana. **Uma história da Arte?** Coleção Estudos da Cultura. Recife, Fundação Joaquim Nabuco, 2012.

Esse trecho foi retirado do texto de apresentação do livro-catálogo *30 x Bienal: transformações na arte brasileira da 1ª a 30ª edição*¹⁹. O curador e autor, Paulo Venâncio Filho, sublinha a importância das edições da Bienal de São Paulo para uma melhor compreensão e reflexão sobre as relações imbricadas entre a história da arte brasileira e a internacional. Sob este prisma, salvo as devidas diferenças e especificidades, investigar o circuito de arte do Ceará – tendo como ponto de partida a Casa Raimundo Cela e o Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará – significa construir a narrativa de uma trama, no qual as exposições e os Salões de arte evidenciaram e potencializaram o debate acerca das transformações da produção artística do Ceará e do Brasil. Por esse ponto de vista, outros personagens, além dos artistas, tomaram parte dessa trama: jornalistas, críticos, instituições, gestores, público. Todos esses sujeitos construíram e constroem, a partir dos seus lugares e contribuições, uma versão da História das Exposições de Arte.

Somado ao que já expus, destaco minha experiência como integrante do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre as Histórias das Exposições de Arte no Ceará, o *Open Box*, coordenado por Carolina Vieira²⁰, na Galeria Multiarte²¹, desde o início de 2017. Nossa primeira atividade de pesquisa foi mapear os Salões de Arte já realizados e os ainda atuantes no Ceará. Nossos encontros são semanais e dedicamos parte deles a debatermos sobre as questões atuais do circuito de arte brasileiro, com mais ênfase para o de Fortaleza. Integrar este grupo tem me ajudado bastante a pensar nas rupturas e permanências no que diz respeito à dinâmica dos Salões de Arte e suas instituições organizadoras, assim como pensar nos seus atuais formatos e na força/contradição que essas mostras exercem nos artistas, nos trabalhadores da cultura e na cidade.

Os estudos sobre as artes no Ceará, em seus diferentes aspectos, se apresentam – na esfera dos programas de Pós-Graduação em História e em História

¹⁹ FILHO, Paulo Venancio (curador). **30 x Bienal: transformações na arte brasileira da 1ª a 30ª edição**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.

²⁰ Carolina Vieira é coordenadora do Programa de Formação Básica em Artes Visuais do Porto Iracema das Artes; Mestre em Teoria e Crítica de Arte pela UFMG; e já atuou em espaços de arte como a SP-Arte, Museu de Arte Contemporânea do Ceará, Espaço Cultural Unifor e Caixa Cultural - Fortaleza.

²¹ A Galeria Multiarte iniciou suas atividades em 1987, como um braço da Pinakothek Cultural no Nordeste e está localizada na cidade de Fortaleza. Ao longo de três décadas se dedica a apresentar exposições voltadas para um melhor conhecimento da arte brasileira dos séculos XIX e XX. Também possui um programa de formação em arte, com o funcionamento de 12 grupos de estudos/pesquisas com temáticas voltadas para a História da Arte e para pesquisa em Artes Visuais.

da Arte – como um campo de pesquisa em emergência. Além da minha dissertação, acima referenciada, podemos assinalar alguns trabalhos: a dissertação de mestrado de Roberto Galvão sobre a formação dos artistas de Fortaleza entre as décadas de 1920 e 1950²²; o trabalho de mestrado de Delano Pessoa Carneiro Barbosa sobre o artista Raymundo Cela²³; a tese de doutorado, em História da Arte, de Carolina Ruoso, a pouco mencionada, sobre a criação e trajetória do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC).

As pesquisas na área da Sociologia da Arte também contribuem para o aprofundamento de estudos sobre esta temática. É válido ressaltar os trabalhos da socióloga Kadma Marques: sua dissertação de mestrado sobre o artista Barrica²⁴ e seu trabalho de Doutorado sobre a formação de um *habitus* silencioso na fruição das pinturas em Fortaleza²⁵; a pesquisa, da também socióloga Gerciane Oliveira, sobre o artista Chico da Silva e a formação de um mercado de arte em Fortaleza²⁶; assim como a tese de Delano Pessoa sobre a circulação das obras do artista Raymundo Cela, a partir dos catálogos/impressos de exposições²⁷.

Ademais, alguns estudos acerca do Ensino de Arte também dialogam com a nossa temática. A tese de Doutorado, em Educação, de Gilberto Andrade Machado²⁸ versa sobre a História do Ensino de Artes Plásticas em Fortaleza e a Casa Raimundo Cela é abordada como um desses lugares de formação em arte. Ao logo deste trabalho, especialmente no segundo e no quarto capítulos, dialogamos com a pesquisa de Gilberto Andrade Machado para pensarmos no lugar ocupado pela

²² LIMA, Roberto Galvão. **A Escola Invisível: Artes Plásticas em Fortaleza 1928 – 1958**. Fortaleza: Quadricolor Editora, 2008.

²³ BARBOSA, Delano Pessoa Carneiro. **Pintura na travessia: A Paisagem Litorânea na obra de Raymundo Cela**. 2010. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

²⁴ MARQUES, Kadma. **Barrica: o gesto que entrelaça história e vida**. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

²⁵ RODRIGUES, Kadma Marques. **Habitus silencioso e apropriação de pintura em Fortaleza (1924 - 1958)**. 2006. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

²⁶ OLIVEIRA, Gerciane Maria da Costa. **É ou não é um quadro Chico da Silva? Estratégias de autenticação e singularização no mercado de pintura em Fortaleza**. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

²⁷ BARBOSA, Delano Pessoa. **Catálogos de exposição: a circulação das obras de Raymundo Cela**. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

²⁸ MACHADO, Gilberto Andrade. **Calidoscópio: Experiências de artistas-professores como eixo para uma história do ensino de artes plásticas em Fortaleza**. 2008. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

Raimundo Cela, num período em que não havia uma escola que ofertasse cursos formais de arte em Fortaleza.

A monografia da artista visual e pesquisadora Núbia Agostinha Carvalho Santos²⁹, sobre a trajetória de Heloísa Juaçaba, é uma importante referência para esta tese. Núbia se debruça sobre uma rica documentação, especialmente as correspondências trocadas entre Heloísa e alguns críticos de arte, para costurar uma interessante narrativa em que Heloísa ocupa o papel de protagonista, de mulher-artista-gestora responsável por movimentar momentos relevantes na história da arte cearense.

Outra importante referência para esta pesquisa é a tese de Doutorado da historiadora Joana D'arc de Sousa Lima, cujo título é *Cartografia das artes plásticas no Recife dos anos 1980*³⁰. A leitura do texto de Joana D'arc foi inspiratória e direcionada: procurei perceber os percursos teóricos e metodológicos utilizados, partindo da ideia de proximidade entre nossas pesquisas. O uso de alguns dos conceitos, apropriados por este trabalho, teve como ponto de partida a leitura supracitada. O tratamento dado às fontes também foi alvo do meu olhar investigativo, pois Joana D'arc também fez uso de catálogos de exposições, jornais, textos de crítica de arte e entrevistas.

1.2 AS FONTES

Para o desenvolvimento desta pesquisa utilizamos como fontes os catálogos das exposições da Casa Raimundo Cela e das edições do Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará. Os catálogos são fontes imprescindíveis quando se trabalha com exposições de artes. A partir deles, foi possível coletarmos informações sobre a dinâmica da Raimundo Cela e do SNAPC, como por exemplo: a lista dos artistas participantes e, se eram cearenses ou de outros estados do país; as categorias das exposições, pois fomos percebendo que algumas edições trouxeram novas modalidades – para além das já tradicionais desenho, pintura e escultura – tais como

²⁹ SANTOS, Núbia Agostinha Carvalho. **Esboços cartográficos**: Heloísa Juaçaba mediadora cultural nas Artes Visuais em Fortaleza (1967-1977). 2019. Monografia (Curso de Licenciatura em Artes Visuais). Instituto Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.

³⁰ LIMA, Joana D'arc de Sousa. **Cartografia das artes plásticas do Recife dos anos 1980**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2014.

às pesquisas artísticas e objetos; os demais órgãos e estabelecimentos apoiadores/patrocinadores das mostras; as premiações dos artistas; os textos de apresentação dos organizadores.

Estas informações nos direcionaram para análises acerca do impacto destas exposições no cenário cultural da cidade e da inserção/interação da produção artística local com a nacional. Todavia, instigados por esse movimento de problematização das diferentes tipologias de fontes, faremos algumas reflexões, em partes pontuais do trabalho, sobre os catálogos de exposições de artes não apenas como repositórios de dados, mas como um recurso de memória e como uma forma, em potencial, de fazer circular, em diversos espaços, os artistas, as obras, os valores estéticos e os organizadores das exposições. De acordo com Delano Pessoa, “Chico Homem de Melo propõe pensar os catálogos como: registro, exposição portátil, complemento e como obra” (BARBOSA, 2017, p.22). Interessante lembrar que acessamos esses catálogos no acervo documental do Minimuseu Firmeza, espaço idealizado e criado pelos artistas Estrigas (1919 – 1914) e Nice Firmeza (1921 – 2013), no final dos anos 1960. Nesse sentido, “entendemos que os trabalhos da memória elaborados pelo casal Nice e Estrigas se constituem como uma ação em defesa de uma história da arte no Ceará (...)” (RUOSO, 2020, p.764).

Os relatórios de atividades da Secretaria de Cultura do Ceará também compõem o corpus documental deste trabalho. Trata-se de uma fonte de caráter burocrático, cuja finalidade era publicizar as ações desenvolvidas pela pasta a cada ano. Através desses documentos é possível identificarmos os sujeitos envolvidos e que trabalhavam na gestão pública de cultura do período. Em regra geral, era um relatório anual e dividido em duas partes, correspondentes cada qual a um semestre do ano. Tivemos acesso aos relatórios dos anos de 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1985 e 1987. É um material de suma importância, pois mostra a dinâmica de trabalho da Secretaria de Cultura e das suas instituições, entre estas a Casa Raimundo Cela. Nos relatórios geralmente constam os projetos elaborados nas esferas estadual e federal, evidenciando as ações do governo federal nas políticas culturais estaduais. No entanto, a estrutura destes documentos também apresenta variações. Alguns são bem mais detalhados, com sumários indicando as ações desenvolvidas por cada linguagem (artes plásticas, literatura, cinema, dança, teatro, música, patrimônio histórico, entre outros). Apesar de o nosso foco ser direcionado às atividades da Casa

Raimundo Cela, é importante destacarmos algumas ações dos outros setores da Secretaria de Cultura, como uma forma de relacionar a Raimundo Cela com um projeto maior de política cultural.

Os jornais também são importantes fontes para este trabalho, especialmente as colunas de arte e cultura. Fizemos um levantamento, entre os periódicos que circulavam em Fortaleza, no período compreendido por esta pesquisa, entre os quais: *O Povo*, *Unitário*, *Tribuna do Ceará* e *Gazeta de Notícias*. Contudo, este último manteve uma coluna de cultura denominada *Balaio*, na qual havia textos sobre as várias linguagens artísticas: música, literatura, artes plásticas, teatro, cinema, entre outros. Nos concentramos nos textos relativos às artes plásticas, escritos, em sua maioria, por José Julião (1916-1984). Nestes textos, Julião informava e comentava sobre as exposições que ocorriam em Fortaleza nos diferentes espaços: sejam públicos, como é o caso da Casa Raimundo Cela, ou privados, como as galerias de arte. Desse modo, os textos de José Julião nos foram muito úteis no sentido de termos uma melhor dimensão acerca do funcionamento e dos agentes que operavam no circuito de arte de Fortaleza.

Já as entrevistas nos ajudaram no entendimento das trajetórias e perfis dos artistas, especialmente os da *Geração Raimundo Cela*³¹. Além de artistas, entrevistamos, em menor número, gestores culturais e outros intelectuais, devido a relação destes sujeitos com o campo das artes plásticas do Ceará. Algumas entrevistas foram realizadas via e-mail, por conta da disponibilidade dos depoentes e, nestes casos, enviamos, previamente, questões/perguntas pensadas especificamente para cada um. Uma entrevista em específico – com o artista Eduardo Eloy – foi realizada via WhatsApp, devido ao cumprimento do isolamento social, em decorrência da pandemia do novo coronavírus. Optamos por trabalhar com entrevistas temáticas, na finalidade de compreender a atuação dos artistas no campo artístico do Ceará, principalmente em suas relações com a Casa Raimundo Cela e o SNAPC. No entanto,

³¹ Por *Geração Raimundo Cela*, também conhecida por *Geração Dourada*, entende-se um grupo de artistas que figuraram nos primeiros anos de atividades da instituição. Eram artistas iniciantes, em sua maioria, que através da mediação de Heloísa Juaçaba e dos Salões da Casa Raimundo Cela, se firmaram no circuito artístico local. Pode-se mencionar como pertencentes a geração Raimundo Cela os artistas: Tarcísio Félix, Descartes Gadelha, Roberto Galvão, Aderson Medeiros, Kleber Ventura, Sérgio Pinheiro, Sérgio de Castro, Bené Fonteles, Marcos Francisco, Marcus Jussier, entre outros. (CARVALHO, 2012, p.16-17).

temos consciência de que as entrevistas desta natureza também são atravessadas pelas histórias de vida dos entrevistados para além dos temas “selecionados”, pois como afirma Verena Alberti:

Apesar dessas diferenças, ambos os tipos de história oral pressupõem a relação com o método biográfico: seja concentrando-se sobre um tema, seja debruçando-se sobre um indivíduo e os cortes temáticos efetuados em sua trajetória, a entrevista terá como eixo a biografia do entrevistado, sua vivência e sua experiência (ALBERTI, 2013, p.18).

Nossa intenção, através da história oral, em outros aspectos, é percebermos o alcance das experiências vividas e compartilhadas pelos artistas em suas memórias atuais. Temos consciência de que os depoimentos orais são narrativas construídas, de certo modo, com a nossa participação, pois o historiador/entrevistador também é produtor/construtor das fontes orais. Não podemos esquecer, porém, que muitos desses artistas e demais profissionais do campo da arte já são habituados a conceder entrevistas, os levando a ter, possivelmente, mais cuidado com suas imagens e com os discursos que produzem sobre si e sobre o circuito.

Em suas falas é possível identificarmos modalidades distintas. Roberto Galvão³²(1950 -), por exemplo, foi diretor da Casa Raimundo Cella por alguns anos na década de 1980, tendo sido curador e organizador de algumas mostras e Salões, além da instituição ter marcado o início da sua vida artística. Em alguns trechos da entrevista, percebemos uma fala também institucional, própria de um gestor. De modo similar ocorre com Tarcísio Félix³³ (1943 -) que transmite em sua narrativa experiências como artista e como funcionário da Casa Raimundo Cella, que organizava junto a Hilma Montenegro e Heloísa Juaçaba as atividades da instituição. É interessante pontuar que, em alguns momentos, eles também não falam apenas em nome de si, mas, em nome de um grupo/coletivo/geração, apontando aspectos

³² Roberto Galvão (Fortaleza – 1950), participou ativamente do movimento artístico de Fortaleza nas décadas de 1970, 1980 e 1990, como artista plástico, crítico e historiador da arte. Como artista, realizou várias mostras individuais e coletivas no Brasil e em países como Argentina, Bulgária, Cuba, Espanha, Estados Unidos, França, Portugal e Uruguai (MONTEZUMA, 2003, p. 87).

³³ Tarcísio Félix (Granja, CE – 1943). Em 1965 e 1966 estudou no curso regular da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (RJ). Participou de diversas exposições individuais e coletivas, destacando-se sua participação nos I e II Salões Nacionais de Artes Plásticas do Ceará (1967 e 1969, respectivamente) e em várias edições do Salões de Abril entre o final dos anos 1960 e início dos 1980 (MONTEZUMA, 2003, p.99).

comuns entre suas trajetórias e as de outros artistas. São tipos de narrativas que se atravessam, se confundem e configuram um mosaico de memórias.

Os sujeitos são circunstanciais, podendo haver uma alteração de discursos a partir das novas situações em que viveram/vivem. As memórias de um artista, sobre um Salão de Arte, se manifestam a partir das suas expectativas em tomar parte daquele lugar, da oportunidade de ter uma obra destacada/consagrada/comentada/premiada. Já o curador, organizador e/ou gestor produz outra memória/fala, ora pessoal, ora institucional. Nesse sentido, quando o indivíduo possui múltiplas experiências, suas falas e memórias podem ser tangenciadas de formas distintas, cabendo a nós, como pesquisadores, ficarmos atentos a isso.

As correspondências enviadas a Heloísa Juaçaba (1926 – 2013) também são utilizadas para o desenvolvimento deste trabalho. A partir delas, percebemos a atuação de Heloísa como gestora cultural e sua proximidade com outros gestores e intelectuais do país. Grande parte dos remetentes das correspondências acessadas eram gestores e/ou críticos de arte de outros centros do Brasil, evidenciando a construção de uma relação entre a Casa Raimundo Cela e o campo artístico e cultural brasileiro. Esta documentação está, atualmente, sob a responsabilidade de Ana Virgínia Juaçaba, filha de Heloísa. No entanto, tivemos acesso aos arquivos através do Grupo de estudo/pesquisa *Open Box* da Galeria Multiarte. Além das correspondências, o Arquivo de Ana Virgínia Juaçaba guarda outros documentos, entre os quais fotografias, catálogos, recortes de jornais e registros diversos sobre o circuito de arte cearense. Trata-se de um arquivo-memória.

Cada tipologia de fonte demanda um tratamento diferente, justamente por terem sido produzidas de formas diferentes, sendo pertinente a atenção para a natureza e gênero de cada uma. Um texto de apresentação de catálogo de exposição de arte obedece a uma estrutura. Geralmente, trata-se de um texto de caráter celebrativo, no qual a instituição organizadora, os patrocinadores e os artistas participantes são expostos de uma forma quase elogiosa. Nos textos de jornais, especialmente nas colunas de arte, existe mais liberdade para as críticas ao funcionamento das exposições, seus organizadores e as obras expostas, algo que não faria sentido haver no catálogo da mostra.

Os relatórios de atividades de uma Secretaria de Estado, assim como as atas das reuniões de um órgão consultivo, são de natureza burocrática, formal e informativa. São documentos produzidos pelas próprias instituições para publicizar e prestar conta dos seus projetos e atividades e, assim, justificar sua existência e a importância das suas ações. Por mais formal que se proponham a ser, contudo, este tipo de fonte pode apontar algumas questões a partir dos não ditos e das ausências, sendo possível identificar os tempos mais prósperos para o desenvolvimento de políticas de cultura, assim como os tempos mais difíceis, especialmente devido à escassez dos recursos que insiste em ser uma realidade da maioria das Secretarias/Instituições de Cultura do Brasil.

O corpus documental da pesquisa nos auxilia, entre outros aspectos, no entendimento da circulação e das práticas intelectuais da cidade, mapeando os sujeitos que tomaram parte de diferentes espaços relativos ao campo artístico/intelectual do Ceará. Otacílio Colares (1918 – 1988), por exemplo, escrevia em diversos periódicos, mas também figurou como chefe do Departamento de Difusão Cultural do Estado, tendo escrito muitos textos nos catálogos das exposições da Raimundo Cela, devido seu cargo. Além disso, era conselheiro de cinema no Conselho de Cultura; José Julião, redator da *Balaio*, participou de comissões de organização e júri de edições do SNAPC; Estrigas publicou alguns textos e críticas, nos jornais, sobre as exposições da Raimundo Cela e isso evidencia o espaço que alguns artistas tinham na imprensa local. Por isso, o cruzamento e os questionamentos que direcionamos às fontes nos permitem a percepção de uma cartografia intelectual de Fortaleza, de um mapa aberto e conectável. A imprensa, as instituições de arte/culturais foram importantes espaços ocupados e experienciados por uma elite intelectual da cidade.

1.3 OS INSTRUMENTOS TEÓRICO-CONCEITUAIS

Um texto é feito de outros textos. Assim, por esse mesmo princípio, uma tese é constituída a partir do encontro com outros trabalhos, dos *agenciamentos*³⁴, das

³⁴ Para Gilles Deleuze e Félix Guatarri agenciamento são conexões, linhas de articulação. Um livro, por exemplo, se conecta, é agenciado por muitos outros livros. Para uma melhor compreensão acerca do conceito de agenciamento Ver: DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. Introdução: Rizoma In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2. Vol.1. São Paulo: Editora 34, 2011.

conexões, que, por sua vez, perpassam por múltiplos atravessamentos. O autor não é um, o autor são vários. As conexões e atravessamentos ocorrem por meio das outras leituras/experiências que trazemos: das produções acadêmicas/científicas acessadas, entre artigos, monografias, dissertações e teses; dos textos teóricos, por meio dos conceitos formados por historiadores, sociólogos, filósofos e outros intelectuais; das leituras e interpretações das fontes; assim como dos caminhos e lugares em que vivemos/andrilhamos e das nossas visões/entendimentos de mundo. Todos esses fatores e aspectos compõem uma rede de conexões/encontros. Nossa função é interligar, justapor, aproximar e tensionar e, como resultado, produzirmos uma trama/cenário, que é justamente a história que queremos contar.

O arsenal conceitual desta pesquisa nos ajuda tanto na análise das problemáticas, suscitadas por este trabalho, como no cotejamento e tratamento das fontes. A *Teoria dos Campos* de Pierre Bourdieu conduz grande parte das nossas reflexões, principalmente as discussões abordadas na obra *As Regras da arte*³⁵, no qual o sociólogo tem como ponto de partida a dinâmica da autonomia do campo literário francês. Tomamos de empréstimo a noção de *autonomia do campo artístico*, com a finalidade de investigarmos o campo artístico cearense em sua relativa autonomia. Assim, as relações de interdependência entre o campo da arte/intelectual e o campo do poder/político, especialmente o da política cultural, também norteiam algumas análises ao longo dos capítulos da tese. Relacionado ao conceito de campo, fazemos uso da noção de *habitus*, também de Bourdieu, a compreendendo como a incorporação de determinadas estruturas sociais e como o entrelaçamento entre história individual e história coletiva (BOURDIEU, CHARTIER, 2017, p.58).

Outro conceito que está ganhando espaço, no âmbito dos estudos de história e sociologia das artes, é o de *Mundos da arte* do sociólogo Howard Becker³⁶, onde este ver a produção artística como um trabalho de cooperação/atividade coletiva. Becker analisa a participação de diversos personagens em torno das obras de arte: os artistas-criadores, os historiadores da arte, os críticos de arte, os jornalistas, os curadores, os gestores, os colecionadores, os marchands e galeristas, as instituições, o Estado, conectados em uma cadeia cooperativa relativa aos *Mundos da arte*. No

³⁵ BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário**. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

³⁶ BECKER, Howard. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

decurso da tese, lançamos mão, em algumas partes mais específicas, dos conceitos propostos por Becker.

A noção de *intelectual*, por seu turno, nos auxilia em muitas questões relativas ao próprio *Campo da arte*. Analisamos os perfis dos artistas, o contexto de criação da Secretaria de Cultura do Ceará e da Casa Raimundo Cela como fazendo parte de um projeto de política de cultura que atravessa, alcança e altera o cenário intelectual da cidade, devido a participação/atuação de diversos sujeitos ligados a este meio. Nessa perspectiva, esta pesquisa também está inserida no âmbito de uma área específica da produção historiográfica: a *história intelectual*. As leituras da obra de Jean François Sirinelli sobre os intelectuais³⁷ e a constituição dos seus espaços de sociabilidades são úteis para pensarmos sobre as relações tecidas entre os artistas e os demais envolvidos com a Casa Raimundo Cela e o seu Salão Nacional de Arte. A noção de intelectual nos instrumentaliza em nossas investigações acerca das relações de solidariedades, das políticas da amizade, das experiências compartilhadas e dos elementos biográficos comuns que entrecruzam as trajetórias/histórias de vida dos artistas até as relações conflituosas, das disputas, dos embates concernentes à própria (relativa) autonomia do campo artístico/intelectual.

As transformações da concepção de intelectual, assim como da própria estrutura do campo intelectual é outro elemento a ser pensado. Charle Christophe aborda as mudanças nos perfis dos intelectuais e dos meios em que estes circulam, entre a segunda metade do século XIX e as primeiras do século XX, o que podemos classificar como os intelectuais contemporâneos³⁸. Cristophe destaca, entre outros aspectos, a ampliação de espaços para os intelectuais, como a imprensa, as universidades, os centros literários, os museus, o que provocou considerável aumento na quantidade de intelectuais franceses. Levando em consideração as devidas distinções conjunturais entre a França, mais especificamente Paris do século XIX e início do XX, e o Ceará das décadas de 1960 e 1970, também houve neste último um movimento de ampliação de espaços voltados para a circulação e produção dos intelectuais. A criação da Secretaria de Cultura do Ceará e do seu Conselho de Cultura

³⁷Ver: SIRINELLI, Jean François. **As elites culturais**. In: RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998; _____ **Os intelectuais**. In: RÉMOND, René (org). *Por uma História Política*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

³⁸ Christophe CHARLE. 2003. **Nascimento dos intelectuais contemporâneos (1860-98)** In: *História da educação*, ASPHE/FaE/UFPel, nº 14.

e as instituições vinculadas a estes órgãos, entre estas a própria Casa Raimundo Cela, proporcionou uma alteração na dinâmica no campo intelectual cearense, no qual artistas e intelectuais tomaram parte destes espaços, o que também contribuiu para uma maior quantificação, tanto de intelectuais quanto de suas produções.

Por conseguinte, na historiografia brasileira, vale mencionar a produção de Angela de Castro Gomes sobre as práticas e sociabilidades intelectuais. A autora nos conduz a visualizar os espaços de fermentação/produção intelectual. A Casa Raimundo Cela, de certo modo, potencializou uma produção intelectual em torno de suas atividades. As colunas/artigos dos jornais sobre suas exposições foram *locus* da produção/circulação de um conhecimento, da estruturação de um campo: a crítica de arte. Muitas matérias, publicadas na imprensa local, por mais que se resumissem e se pretendessem apenas a divulgar acerca das exposições da cidade, como uma espécie de agenda cultural, também expuseram juízos de valor, comentaram sobre as mostras e seus artistas, apontaram avanços e limitações. Essas colunas certamente exerciam influência no público leitor, principalmente se levarmos em consideração que os jornais eram destinados para um público mais amplo, diferentemente das revistas especializadas.

Arelado aos conceitos de *intelectual* e de *sociabilidade*, lançamos mão da noção de *geração*. Mais uma vez a produção de Angela de Castro Gomes³⁹ nos serviu de base. A autora revisitou o conceito, formulando novos sentidos. Uma geração não deve ser estudada apenas pela ótica etária, mas sim pelo ponto de vista do compartilhamento das experiências e de um tempo comum por parte de um grupo e da forma como este grupo se relaciona com outros, provocando as trocas/tensões geracionais. A Geração Raimundo Cela, por exemplo, foi composta por artistas iniciantes que conviveram, dividiram espaços, experiências e expectativas, porém, tensionaram-se com gerações já estabelecidas/firmadas. Nosso cuidado é para não “aprisionarmos” esses sujeitos dentro de uma geração e não levarmos em consideração suas nuances, multiplicidades e circunstancialidades. Uma mesma geração pode ser, e na maioria dos casos o é, múltipla.

³⁹Ver: GOMES, Angela de Castro. **História e historiadores**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996; _____; HANSEN, Patrícia Santos (Orgs). **Intelectuais mediadores: práticas culturais e ações políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

As categorias de *estabelecidos* e *recém-chegados*, propostas por Pierre Bourdieu, na sua Teoria dos Campos, também nos são úteis para examinarmos as aproximações e distanciamentos entre as diferentes gerações de artistas que tomaram parte do campo da arte, entre as décadas de 1960 e 1980, no Ceará, especialmente, os *recém-chegados* (Geração Raimundo Cella) e as gerações consolidadas, formadas nas décadas anteriores, isto é, os *estabelecidos*. As gerações estabelecidas precisavam defender seus espaços e manter a “ordem estabelecida”, assim como os iniciantes desejavam conquistar os seus. Nesse contexto, também é possível visualizarmos relações de interdependências, pois cada grupo foi adquirindo, contornando seu perfil/tomada de posição a partir da relação de troca/conflito com o outro.

Os conceitos supracitados podem ser justapostos, entrecruzados e conectados. O conceito de *campo artístico* relacionado, aproximado ou distanciado do de *Mundos da arte*; a noção de *intelectual* se movimenta, se agencia com a de *campo artístico*, pois os intelectuais transitavam e muitos até se fixavam no campo da arte, seja como gestores, críticos de arte e como artistas-criadores, levando em consideração que muitos exerceram múltiplos papéis. Enfim, todos esses instrumentos de análise estão para este trabalho como agenciadores e linhas articuladoras de uma narrativa.

1.4 A ESTRUTURA DA TESE

Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei de exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem são. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado. [...] A vida inventa! A gente principia as coisas, no não saber por que, e desde aí perde o poder de continuação – porque a vida é mutirão de todos, por todos remexida e temperada (Guimarães Rosa, *Grande Sertão: veredas*).

Esta tese não se propõe a dar conta de toda a história da Casa Raimundo Cella, do Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará e nem dos demais assuntos relativos ao circuito de arte cearense. Contar uma história já é uma tarefa difícil. Contar “toda” uma história é impossível, podemos dizer. Como darmos conta de tantas vidas, em suas variadas dimensões? São tantas pessoas envolvidas, tantas vidas vividas e

tantas histórias remexidas! Como darmos conta das emoções sentidas e dos desejos de todas essas pessoas? Como falar do passado, que foi o presente de tanta gente, e capturar suas experiências e sonhos, até mesmo os não realizados, mas importantemente ansiados de serem? Nosso propósito é costurar uma trama, uma narrativa. Entrecruzar as histórias e as vidas remexidas. Nesse processo, deixamos algumas lacunas e vazios. A produção de uma narrativa histórica causa esse efeito em nós: a nítida sensação e a violenta certeza de que sempre deixamos algo a desejar! Algumas dessas lacunas existem por limitações nossas e outras devido a história ser esse algo não tão fácil de ser alcançado, mas talvez seja isso que motive o nosso trabalho como historiadores: a busca constante e contínua pelos traços, pelos vestígios e pelos sinais da vida. Os percursos da vida e os seus movimentos, nas diferentes temporalidades, é nossa matéria prima e nossa força motriz.

Na tentativa de darmos conta do que nos propomos, estruturamos este trabalho em quatro capítulos. No primeiro, cujo título é *As políticas culturais e o campo da arte*, abordamos as políticas culturais planejadas e executadas no Ceará, especialmente a partir de meados dos anos 1960, e suas relações com a então política cultural do Brasil. A relação estabelecida entre o Conselho Federal de Cultura e o Conselho Estadual de Cultura do Ceará é de suma importância para compreendermos o projeto de criação da Casa Raimundo Cela. Em seguida, destacamos o campo das artes plásticas do Ceará e do Brasil, dando ênfase nas transformações estéticas das décadas de 1950 e 1960. O que se pensava e o que se debatia sobre arte; as rupturas e experimentações; a conexão ou tensão entre produção artística e as questões políticas e sociais do Brasil; as influências estéticas internacionais e o modo como os artistas brasileiros balizaram isso em suas obras. Terminamos o capítulo trazendo à baila a criação da Casa Raimundo Cela e, a partir disso, o (re)encontro entre artistas que formaram a Geração Raimundo Cela e o papel desempenhado por Heloísa Juaçaba nesse processo.

No segundo capítulo, nomeado de *O Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará: sociabilidades artísticas e intelectuais*, analisamos a trajetória e os desdobramentos provocados pelo Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará. No primeiro tópico apresentamos a dinâmica de funcionamento do Salão, descrevendo quem foram seus organizadores, suas comissões de seleção e premiação, curadores (termo já aparecido nos catálogos em meados da década de 1980), patrocinadores,

entre outros envolvidos. Em seguida, falamos sobre alguns jurados do SNAPC. Geralmente, alguns nomes da crítica de arte, que figuravam no cenário nacional, eram convidados para compor as comissões de seleção e júri. Desse modo, acreditamos que, além da contribuição desses sujeitos para o SNAPC, houve o movimento contrário: o SNAPC também contribuiu para a trajetória desses intelectuais. Trazer para nossa discussão parte das suas produções críticas, assim como uma rede de sociabilidades intelectuais estabelecidas, é um importante exercício para o entendimento de alguns elementos próprios da estrutura do campo artístico.

A formação de uma geração que fora atravessada por experiências entrecruzadas, sendo a Casa Raimundo Cela e o SNAPC importantes espaços nesse processo, assim como os encontros e embates geracionais é a questão que encerra o segundo capítulo. A de se levar em consideração que as exposições e Salões da Raimundo Cela não se restringiram aos novos artistas, pois também fora proporcionado o encontro entre gerações, entre temporalidades distintas. Isso não significa que só houve conflitos e embates entre os iniciantes e os já estabelecidos. Muitas vezes os artistas estabelecidos criticavam a organização/comissão de um Salão e não diretamente os artistas recém-chegados.

No terceiro capítulo – *Os Salões e as novas concepções de arte* – refletimos a respeito do surgimento de outras modalidades artísticas no âmbito no SNAPC: as pesquisas artísticas, o objeto, as técnicas mistas. Realizamos uma discussão trazendo os novos entendimentos de arte, principalmente entre os anos de 1970 e 1980. A aproximação dessa discussão com a cena artística brasileira se faz relevante por se tratar de um Salão nacional. Todavia, buscamos, do mesmo modo, o diálogo com outros Salões de arte de Fortaleza, principalmente com o Salão de Abril, pois este também apresentava novas categorias em suas edições, num movimento de incorporação e institucionalização das experimentações e das pesquisas estéticas do período.

No quarto e último capítulo – *Para além dos Salões: outros projetos da Casa Raimundo Cela* – abordamos as ações da Raimundo Cela para além dos Salões de arte. Desde sua criação, um dos seus objetivos era proporcionar aos artistas um maior conhecimento sobre as diferentes vertentes da produção artística brasileira. Nesse sentido, a instituição tinha um programa de formação, no qual eram ofertados cursos

– teóricos e práticos – sobre arte. Esse dado evidencia a preocupação com a formação de públicos, pois parte dessa programação era destinada não só aos artistas, mas também aos interessados em adquirir conhecimentos em arte. Ainda no quarto capítulo, discorremos sobre a contribuição das atividades da Casa Raimundo Cella (cursos, palestras e exposições) para uma maior visibilidade e valorização da arte popular, analisando a relação com a política de turismo, à época vigente no estado do Ceará. Também destacamos os percalços para que a instituição se mantivesse, o desejo – especialmente da classe artística – da permanência da Raimundo Cella, num cenário de escassos recursos, estruturas inadequadas e falta de apoio político.

Ao final da tese, acrescentamos, além da lista das fontes, os anexos A e B. No anexo A, compilamos dados sobre as edições do SNAPC: artistas participantes, organizadores e jurados. Existem algumas lacunas, pois não tivemos acesso às informações completas de todas as edições. No anexo B, listamos as exposições da Casa Raimundo Cella, também com lacunas e espaçamento de tempo, devido o mesmo motivo. Um exemplo dessas lacunas é que, em algumas exposições inserimos os nomes dos artistas participantes, em outras não foi possível. Também listamos algumas mostras organizadas em parceria com a Casa Raimundo Cella, mas realizadas em outros espaços e instituições. Acreditamos e desejamos que os dados, apresentados nos anexos, contribuam no desenvolvimento de futuras pesquisas.

Diante do exposto, estas são as nossas considerações iniciais. Apresentamos algumas informações das quais julgamos pertinentes para que o/a leitor/a possa ter um razoável direcionamento no percurso da leitura. Esperamos que este exercício introdutório tenha sido minimamente convidativo para os/as interessados/as em conhecer um pouco mais sobre a História da arte do Ceará e do Brasil. Num sentimento de quem pensa e produz História como instrumento político de resistência, desejamos a todos/as uma boa leitura.

2 AS POLÍTICAS CULTURAIS E O CAMPO DA ARTE

Ao longo deste capítulo, abordamos a relação entre as políticas culturais, desenvolvidas no Brasil e no Ceará, e a dinâmica do campo da arte. De que forma tais políticas afetaram o campo artístico? Qual o papel desempenhado pelos gestores culturais neste processo? Estes são alguns pontos norteadores das discussões realizadas neste primeiro capítulo.

2.1 O CEARÁ NO CONTEXTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS

O início dos anos 1960 apresentou certa ausência da participação do governo estadual do Ceará, no campo da cultura. Parte da programação cultural foi promovida por grupos teatrais locais, como o Comédia Cearense, cujas peças foram apresentadas no Theatro José de Alencar (TJA) e pelo Centro de Cultura Popular (CPC), vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE), que encenaram suas peças em diferentes bairros de Fortaleza, disseminando questões políticas e sociais, característica própria das ações do CPC no período (BARBALHO, 1997, p.105 -106). As instituições tradicionais, tais como: o Conservatório Alberto Nepomuceno, a Casa de Juvenal Galeno, a Academia Cearense de Letras e o Instituto Histórico e Geográfico do Ceará, continuavam exercendo considerável influência nos assuntos culturais do estado (BARBALHO, 1997, p.108).

Em meados dos anos 1960, os governos municipal, através da Secretaria Municipal de Educação, e o estadual, por meio da Secretaria de Educação e Cultura (SEC), começaram a apresentar sinais de interesses por políticas voltadas para a cultura. No final do ano de 1965, houve uma tentativa de criação de um Conselho de Cultura Estadual. Nomes foram escolhidos para compor o órgão, mas a ideia não chegou a ser concretizada. Recuando, para décadas anteriores, percebemos que essa ideia não era tão nova. No I Congresso Cearense de Escritores (1946) já se manifestava, publicamente, o desejo da criação de uma Secretaria de Cultura como uma forma de apoiar e valorizar a produção dos escritores locais (BARBALHO, 1997, p.110; 113).

No final dos anos 1950, o governador Paulo Sarasate tentou criar um Serviço

de Cultura para fomentar atividades literárias, artísticas e pesquisas sobre folclore. O governador Parsifal Barroso, sucessor de Sarasate, criou o Serviço Estadual de Educação e Cultura, fazendo com que o governo estadual se responsabilizasse pelo tombamento dos patrimônios históricos e artísticos do Ceará (BARBALHO, 1997, p.115). Ainda durante o governo de Parsifal Barroso, houve a divisão da Secretaria de Educação e Saúde em Secretaria de Educação e Cultura e Secretaria de Saúde e Assistência. Tal desmembramento evidenciou uma preocupação, por parte do governo, em tratar de questões do âmbito da cultura. Barroso “tinha a filosofia de criar para cada órgão executivo um correspondente consultivo e normativo, foram criados o Conselho Técnico de Educação e o Conselho Estadual de Cultura em 1961” (OLIVEIRA, 2014, p.47).

Apesar de ser apenas uma Secretaria para educação e cultura, o então governador viu a necessidade de formar órgãos consultivos separados, isto é, um para a educação e outro especificamente para a cultura. Interessante ressaltar que uma das atribuições do Conselho Nacional de Cultura, fundado em 1961, era, justamente, o estímulo a criação de conselhos estaduais (CALABRE, 2009, p.59). No entanto, não houve, de fato, o início das atividades do Conselho. Faltou uma estrutura mais definida e um maior apoio do governador (OLIVEIRA, 2014, p.48).

Muitos intelectuais cearenses se empenharam na criação de uma Secretaria e de um Conselho de Culturas, com a finalidade de propiciar mais visibilidade ao Ceará no panorama nacional. Entre as décadas de 1950 e 1960, já fazia parte do cenário local o BNB, a SUDENE, e a Universidade do Ceará, instituições que atribuíram forte poder de legitimação para o estado. Entretanto, foi no final do ano de 1966, que foram criados, de fato, a Secretaria de Cultura, juntamente com o seu Conselho de Cultura.

A inauguração de um órgão consultivo para a cultura possibilitou uma maior sistematização das ideias e das ações a serem desenvolvidas. Interessante destacar que no inciso II, do decreto de criação do Conselho de Cultura, foi colocado a elaboração de planos para atividades turísticas do Ceará (OLIVEIRA, 2014, p.48), indicando uma política de aproximação entre as áreas da cultura e do turismo, possivelmente como estratégia de movimentar a economia do estado. Já no parágrafo V do mesmo decreto, está explicitado a finalidade de “criação de novas entidades culturais” (OLIVEIRA, 2014, p.49), o que ocorreu entre os anos de 1960 e 1970. O Conselho de Cultura possuía uma dinâmica de funcionamento: para cada linguagem foi eleito um conselheiro e havia reuniões periódicas do órgão para a deliberação da programação de cada linguagem. Muitos intelectuais das letras e das artes passaram a figurar como conselheiros de cultura e alguns acumularam cargos de gestão cultural.

De acordo com Gilmar de Carvalho (2012, p.16), a criação da Secretaria de Cultura representou a chegada ao poder de grupos antes existentes de forma mais autônoma, como foi o caso dos integrantes do Clube de Literatura e Arte, também conhecidos pela sigla Clã. Parte dos intelectuais do grupo Clã tomaram parte de algum cargo na Secretaria e/ou no Conselho de Cultura: Antônio Girão Barroso foi escolhido como suplente de Heloísa Juaçaba, no setor de Artes Plásticas do Conselho de Cultura; Braga Montenegro assumiu o setor de Literatura; Otacílio Colares ficou responsável pela direção do Departamento de Difusão Cultural do Estado e pela área de Cinema do Conselho de Cultura (NOBRE, 1979, p.44-45).

Noberto Bobbio (1997, p.71-73) estabelece uma diferença entre intelectuais ideólogos e intelectuais expertos. Os ideólogos são os que disseminam teorias e valores, a partir de suas concepções de mundo; os expertos, por seu turno, possuem conhecimentos mais especializados e muitas vezes são chamados a prestar serviços nos sistemas públicos. Nessa perspectiva, a partir do momento em que o governo estadual ampliou suas ações, alcançando o cenário cultural da sociedade, foi crescente a atuação dos intelectuais expertos no âmbito de seus órgãos.

Importa atentarmos para o período político em que o Conselho de Cultura do Ceará foi criado. A Ditadura Militar, iniciada em 1964, marcou uma nova etapa das políticas culturais no Brasil. Os anos 1960 foram atravessados por diversos conflitos políticos, principalmente entre o governo ditatorial e os movimentos de resistência. Esse contexto político e social alcançou a produção artística/intelectual, através da formação de diversos grupos reivindicadores de uma renovação não só na arte como nas estruturas políticas e sociais do país. Ganharam força os projetos de experimentação vividos pelos artistas da Música Popular Brasileira, do Cinema Novo, dos grupos de teatro Oficina e Arena, do Centro Popular de Cultura da UNE, da Jovem Guarda e do Tropicalismo (SILVA, 2001, p.30).

No ano de 1961 foi criado o Conselho Nacional de Cultura (CNC), desvinculado do MEC, sendo responsabilidade direta da Presidência da República, então exercida por Jânio Quadros. Esse fator evidencia o interesse do presidente em ter um maior controle sobre os assuntos da cultura, haja vista “que as questões da cultura ganharam maior importância dentro da área de planejamento público e passaram a ser incluídas no rol daquelas ligadas à problemática do desenvolvimento” (CALABRE,

2009, p.58). Desse modo, notamos uma retomada, por parte do Estado, nas intervenções no campo da cultura, fenômeno similar ao da Era Vargas (1930 – 1945). Isso não significa que a elite econômica deixou de ter participação. A Comissão Nacional de Artes Plásticas, por exemplo, foi presidida por Francisco Matarazzo Sobrinho (CALABRE, 2009, p.60), responsável pela criação de importantes museus de arte no Brasil e da Fundação Bienal. No nosso entendimento, esse é um dado que ratifica o trabalho articulado, entre as lideranças políticas e econômicas do país, no plano da cultura. Devido à renúncia de Jânio Quadros, também em 1961, o CNC foi reformulado, passando a ser vinculado ao MEC, mas as comissões do órgão não foram alteradas (CALABRE, 2009, p.61).

A maioria das atividades do CNC foram suspensas após o golpe de 1964. Alguns integrantes foram afastados e outros nomeados, como por exemplo: Pascoal Carlos Magno deixou o cargo de secretário-geral do CNC e Murilo Miranda o assumiu. O órgão, porém, continuou a elaborar projetos com a ideia de levar apresentações culturais para outras regiões do país, mas problemas ocasionados pela baixa orçamentária impediu a realização desses projetos (CALABRE, 2009, p.62). Não obstante, a partir de 1966 a reestruturação das políticas de cultura volta a ser uma preocupação do governo, pois “por recomendação da Presidência da República, foi formada uma comissão para elaborar estudos visando à reformulação da política cultural do país” (CALABRE, 2009, p.62). Como resultado, por meio de um Decreto-lei, foi criado o Conselho Federal de Cultura, ainda no fim do ano de 1966.

Assim como ocorreu durante a Era Vargas, nos tempos da Ditadura Militar pós-1964 também houve uma aproximação entre intelectuais e as diretrizes para a política de cultura no Brasil. Sérgio Miceli aponta o Estado como o grande mecenas da cultura no Brasil nos anos 1970, especialmente por subsidiar artistas e intelectuais em dificuldades de encontrar estabilidade no mercado, pois como o próprio autor sugere “a presença do Estado revela-se proporcional às dificuldades de mercado, ou melhor, à impossibilidade de autofinanciamento para uma dada atividade de produção intelectual ou artística” (MICELI, 1984, p.27).

Num primeiro momento, os artistas e os intelectuais não estavam alinhados às iniciativas do governo, devido à repressão e à censura. Foi por meio de uma política consistente, em diversas áreas da cultura, que o Estado voltou a agir com mais afinco

na vida artística e intelectual do país. Miceli se refere a essa nova etapa da política cultural do Brasil como uma espécie de marketing do regime militar, sendo uma estratégia que contribuiu para a chamada reabertura lenta e gradual para a redemocratização do país (MICELE, 1984, p.28). Para Marcelo Ridenti, houve uma mudança de postura não apenas da parte do Estado para a intelectualidade, mas os intelectuais também mudaram seus posicionamentos com relação às políticas do governo.

Ridenti (2007, p.154-155) toca em algumas questões importantes para o entendimento da reconfiguração da política cultural brasileira, principalmente na década de 1970. Primeiramente, o autor traz à baila a contradição de, por um lado, reprimir, torturar, censurar às manifestações de oposição e, por outro lado, criar espaços de atuação para esses mesmos intelectuais e artistas de oposição. De fato, o decênio de 1970 foi marcado pela criação de diversas estatais vinculadas ao meio cultural, tais como: Embrafilme, Instituto Nacional do Livro, Serviço Nacional de Teatro e Funarte.

A outra questão abordada por Ridenti diz respeito à relação entre a política cultural do Estado e o capital econômico privado. Com o advento da Ditadura Militar e, devido à nova reestruturação das políticas culturais, a atuação do capital privado não se ausentou dos assuntos da cultura, mas passou a atuar de outras formas. O chamado mecenato privado não deu conta de assegurar todo um sistema de produção, circulação e consumo de bens culturais, provocando uma retomada – por parte do Estado – na gestão desses setores (MICELE, 1984, p.29).

De acordo com Sérgio Miceli houve uma espécie de divisão, na esfera dos bens culturais, entre o poder público e as elites econômicas. As instituições governamentais assumiram a responsabilidade nos setores que apresentavam dificuldades em se manter como, por exemplo: as artes plásticas, o teatro, o cinema e a música erudita. Ao que parece, o aumento do poder de consumo, em especial de aparelhos de comunicação, corroborou em uma crescente ausência de determinados grupos aos espaços culturais coletivos, fator que, provavelmente, afetou a grupos de artistas e intelectuais. As elites econômicas, contudo, assumiram o controle dos setores culturais mais rentáveis, justamente aqueles voltados para os meios de reprodução eletrônica (MICELE, 1984, p.27). Ridenti (2007, p.155) atentou, como já destacado,

para o apoio do Estado à iniciativa privada na criação de uma indústria cultural geradora de lucros. Desse modo, é razoável pensar que a atuação do poder público e dos setores privados, no campo da cultura, continuaram a se imbricar, pois ambos os lados se apoiaram na defesa dos seus interesses.

Entrementes, percebemos que a atuação dos grupos de artistas e intelectuais, mais uma vez, não foi homogênea. Nos primeiros anos da Ditadura foi notório às manifestações de resistência. O espetáculo musical *Opinião* influenciou outras áreas da cultura. Nas artes plásticas, as mostras *Opinião 65*, *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira* tiveram a função de crítica ao período de repressão então vivido pelo país. O *Teatro Opinião* também serviu como espaço aglutinador de artistas e intelectuais opositores ao governo (RIDENTI, 2007, p.144).

Todavia, nem só de oposição viveram os artistas e intelectuais durante a Ditadura Militar. Surgiu, além do intelectual crítico e inconformado, o intelectual profissional que via nas universidades e demais instituições governamentais uma oportunidade de crescimento. Algumas das produções desses indivíduos ainda apresentavam alguma oposição ao governo, havendo uma censura seletiva dos trabalhos produzidos por esse novo perfil da intelectualidade brasileira (RIDENTI, 2007, p.157).

A historiadora Lílian Araripe Lustosa da Costa (2013, p.14) relaciona às políticas culturais, durante a Ditadura Militar, a um plano estratégico de definição do “ser nacional”. Nesse sentido, esses intelectuais foram sujeitos de suma importância para a legitimação e concretização desse projeto, que visava colocar a cultura sob a orientação do regime militar (COSTA, 2013, p.46).

No contexto do uso estratégico da cultura para o desenvolvimento da ideia do “ser nacional”, percebemos um empenho na construção de uma certa ideia de unidade nacional. Por isso, a necessidade de expandir as políticas culturais para as outras regiões do país. A Secretaria e o Conselho de Culturas do Ceará foram criados, dentre outras coisas, para elaborar um Plano Estadual de Cultura, no qual a articulação com outros órgãos culturais, especialmente o Conselho Federal de Cultura figurava como um de seus principais objetivos (COSTA, 2013, p.76).

O Conselho Estadual de Cultura era dividido em alguns setores específicos, entre os quais: Ciências Naturais, Ciências Sociais, Literatura, Artes Plásticas, Artes do Movimento (cinema, teatro e ballet), Música e Patrimônio Histórico e Artístico (COSTA, 2013, p.75). Assim como no CFC, a atuação dos intelectuais locais movimentou as ações do Conselho. Alguns desses intelectuais eram próximos do governador do Estado, Plácido Castelo, entre estes Raimundo Girão que fora nomeado primeiro Secretário de Cultura do Ceará e, conseqüentemente, primeiro presidente do Conselho Estadual de Cultura (COSTA, 2013, p.72). Este dado nos leva a pensar nas proximidades entre os campos político e intelectual/cultural e os desdobramentos disso no que diz respeito aos projetos de políticas culturais do Ceará. Conforme o Conselho Estadual passava por esse processo de estruturação, uma maior troca com os projetos de políticas culturais federais se configurava.

As reuniões do Conselho Estadual de Cultura do Ceará se davam nos mesmos moldes da CFC, iniciando com a discussão sobre os assuntos em pauta e às vezes a visita de alguma personalidade para a realização de conferências, inclusive tendo recebido a visita dos conselheiros do CFC, Clarival do Prado Valladares e Josué Montello (já como presidente deste). Percebemos na análise das atas que cada conselheiro respondia diretamente pelo setor que era responsável, não havendo uma integração em torno da área “cultura”. Acredito que isto se devia ao número de conselheiros ser bastante reduzido (sete) em comparação ao CFC (vinte e quatro membros). Em teoria, os processos de solicitações diversas antes de chegarem às mãos dos conselheiros deveriam passar por técnicos especializados da Secretaria de Cultura que emitiriam parecer e somente após esta etapa, seriam então encaminhados aos conselheiros responsáveis. Mas, a partir da análise das atas entre os anos de 1967 e 1976, não há quase menção a pareceres relacionados aos processos. Na ata da 26ª sessão ordinária do Conselho Estadual de Cultura em 30 de junho de 1967, o seu presidente, Raimundo Girão, informa que visitou o CFC e que este órgão estava enviando aos estados da federação sugestões para a organização de Conselhos Estaduais de Cultura, o que permitiria torná-los mais uniformes e coerentes nas suas linhas de ação. Segundo Girão, tudo relacionado com a cultura deveria ser resolvido por intermédio dos respectivos Conselhos nos estados, mesmo solicitações particulares. Foi sugerido ao Conselho do Ceará a ampliação no número de conselheiros e o desdobramento dos setores. Já na ata da 29ª sessão ordinária realizada em 27 de julho de 1967 é apresentado o texto de reformulação do Conselho, feito de acordo com as sugestões do Conselho Federal de Cultura. Neste sentido, há a ampliação no número de conselheiros que passariam a ser nove, com a inclusão de representantes nas áreas de Folclore e Cinema e os mandatos seriam de seis anos em substituição ao período anterior de dois anos. Este anteprojeto foi encaminhado do CFC para aprovação. As modificações só foram realizadas através da Lei nº 9.214, em 21 de novembro de 1968. Os dois conselheiros que entraram foram Otacílio Colares e Nízia Diogo Maia (COSTA, p.81-82).

Pela citação acima, percebemos como o formato do CFC passou a ter alcance na dinâmica do Conselho Estadual de Cultura, sendo que a visita de alguns conselheiros federais causava certo impacto no cenário local. Veremos mais adiante, ainda neste capítulo, que boa parte das reformulações do Conselho Estadual de Cultura, a partir das diretrizes do CFC, era no sentido de tornar o Conselho apto a receber determinados recursos do governo federal. Essa é uma questão importante de ser dita, pois reflete as dificuldades orçamentárias sofridas pelos órgãos da cultura para efetivarem seus planos de trabalho. Desse modo, é relevante evidenciar “que as ações da Secretaria são muito limitadas devido à falta de recursos e concentram-se na capital do estado” (COSTA, 2013, p.72).

2.2 O CAMPO DA ARTE NO EIXO RIO – SÃO PAULO (E SUAS REVERBERAÇÕES NO CEARÁ): TRANSFORMAÇÕES E PERMANÊNCIAS

Vale abrir um parêntese inicial para destacar que muito do que se discutia e do que era produzido em São Paulo e no Rio de Janeiro tendia a ganhar o status de “arte brasileira” e/ou “arte nacional”, excluindo desse conceito os processos e as dinâmicas históricas de diversas regiões do país. Por isso, optamos por nomear este tópico como o “campo da arte no eixo Rio-São Paulo”, como um exercício de assumirmos que o movimento realizado, especificamente nessa geografia do Brasil, não dar conta da dimensão complexa e da pluralidade da arte brasileira. Contudo, esse adendo não nos impede de reconhecermos que muitos artistas almejavam manter contato, ou até mesmo vivenciar, o circuito de arte configurado em São Paulo e no Rio de Janeiro, justamente devido a um maior investimento que era destinado a essa região, proporcionando uma estruturação mais efetiva e diversificada do campo artístico (museus de arte, galerias, bienais etc.) – o que atraía grande parte dos artistas, inclusive os cearenses.

Entre meados dos anos 1940 e início dos 1950, o Brasil viveu um intenso processo de expansão industrial, ganhando ainda mais fôlego com o fim da Segunda Guerra (1939-1945). Nessa perspectiva, houve relevante investimento do capital privado nos campos da arte e da cultura. O empresário Assis Chateaubriand foi responsável pela criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947; já o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) foi fundado pela iniciativa de

Francisco Matarazzo Sobrinho, em 1948; o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1949, criado sob a iniciativa de um grupo de empresários do Rio de Janeiro. Houve uma rivalidade entre os dois empresários, evidenciando que a disputa pelo poder entre a então burguesia industrial estava para além do campo econômico, alcançando, de forma similar, a esfera do simbólico (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p.26). É importante mencionar a criação da Bienal Internacional de São Paulo, que assim como a Semana de Arte Moderna de 1922, é considerada um importante marco da história da arte brasileira.

Havia interesses imbricados, provenientes dos setores econômico, político e cultural no que diz respeito à inauguração da Bienal de São Paulo (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p.33). Estamos falando do início dos anos 1950. A conjuntura política do Brasil era diferente da que vigorou nas décadas anteriores, pois o país passou por um processo de redemocratização. A partir desse ponto de vista, os acontecimentos em torno da arte também se deram de formas diferentes, porém, não menos importantes.

No decurso dos anos 1950 houve um enérgico debate/embate sobre os movimentos artísticos de vanguarda concreto e neoconcreto. A cidade de São Paulo foi palco de um intenso crescimento urbano e industrial, como já dito anteriormente. O crítico de arte Ferreira Gullar afirma que a “arte concreta deriva de um compromisso com a época moderna, com a sociedade industrial” (GULLAR apud COUTO, 2004, p. 78). Muitos estudiosos defendem a ideia da emergência do movimento concretista como uma resposta ao projeto desenvolvimentista em voga no país.

Sendo o Brasil um país em desenvolvimento, o crescimento industrial foi vislumbrado como uma promessa de modernização. Desse modo, os artistas concretos enxergavam suas produções como forma de efetiva atuação nesse processo. As noções de arte e de obra de arte também precisaram ser repensadas para acompanhar o novo ritmo econômico e social do país. Mário Pedrosa aponta dois momentos importantes para a “entrada” do concretismo na arte brasileira: a exposição de Max Bill no MASP, em 1950, e a participação da delegação suíça na I Bienal de São Paulo (COUTO, 2004, p.76).

A partir do contato com as obras de Bill, os paulistas se impulsionaram em direção da abstração geométrica, por meio de novas invenções das formas, de

trabalhos modulados e seriais. O impacto da participação dos suíços provocou uma considerável transformação na produção dos artistas paulistas, a começar pelos materiais utilizados: passaram a utilizar o eucatex nas pinturas, substituíram o pincel pela pistola, “evitando, portanto, não apenas o material de reminiscência artesanal, como a sua manipulação, por um processo mais diretamente relacionado com a indústria” (AMARAL, 2013, p.106).

O grupo paulista Ruptura (fundado em 1952), liderado por Waldemar Cordeiro⁴⁰, publicou um manifesto destacando o desejo de seus componentes em instituir um novo período artístico no país. A nova arte deveria romper com as velhas tradições: todas as faces do naturalismo, do expressionismo, do surrealismo e do figurativismo e, como consequência, se aproximar de uma arte com princípios de desenvolvimento prático, relacionada ao modelo de trabalho contemporâneo (COUTO, 2004, 87-88). Os manifestos do grupo foram publicados na revista *Arquitetura e Decoração*, indiciando o acesso desses artistas ao meio industrial, tecnológico e publicitário de São Paulo, sendo que muitos passaram também a exercer, concomitante às suas produções artísticas, as funções de desenhista técnico, desenhista industrial, ilustrador, cartazista, artista gráfico, entre outras profissões ligadas ao meio empresarial/industrial/publicitário da cidade (AMARAL, 2013, p106-1017).

As divergências entre paulistas e cariocas começaram a crescer na ocasião da *Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta* (1956), instalada no MAM - SP. A mostra contou com a participação de 26 artistas, entre pintores, gravadores, escultores e poetas. Waldemar Cordeiro publicou um texto apontando os aspectos que distanciaram os trabalhos dos paulistas e dos cariocas. Uma das críticas feitas aos cariocas foi o não alinhamento das suas obras com uma definição mais racionalizada do real. Nesse sentido, o embate foi criando corpo: de um lado, os paulistas defendendo uma arte objetiva; do outro lado os cariocas criticando o rigor do

⁴⁰ Waldemar Cordeiro (Roma – 1925). Foi pintor, escultor, paisagista e crítico de arte. Estudou na Academia de Belas Artes de Roma. Em seguida, viajou para o Brasil, fixando-se em São Paulo. Fundou o Art Club (1949). Atuou como crítico de arte no Jornal *Folha da Manhã* (1950). Participou de importantes exposições, entre as quais *Do Figurativismo ao Abstracionismo* (MAM – SP, 1949) e de diversas edições da Bienal de São Paulo, entre as décadas de 1950 e 1960 (PONTUAL, 1969, p. 142).

concretismo dos paulistas, não renunciando a uma arte mais intuitiva e liberta (COUTO, 2004, p.96-98).

Ferreira Gullar ficou à frente do movimento dos artistas cariocas, sendo realizada, em 1959, a *Primeira Exposição Nacional de Arte Neoconcreta*, “com o objetivo de revelar ao público a nova tendência e suas potencialidades, publicando nessa mesma ocasião um manifesto” (COUTO, 2004, p.99). De acordo com Aracy Amaral (2013, p.107-108), enquanto os paulistas concretos apresentaram uma ideia de arte como produto, os cariocas neoconcretos seguiram outro caminho no desenvolvimento de suas pesquisas estéticas: o do respeito a autonomia individual do artista e do não utilitarismo da obra de arte. Em síntese, enquanto os artistas de São Paulo permaneceram produzindo seus trabalhos a partir de uma ideia mais objetiva e racionalista sobre a criação de uma obra, muito ainda influenciados pelo legado da exposição de Max Bill, os do Rio Janeiro seguiram o caminho baseado na intuição, sensibilidade e inspiração (COUTO, 2004, p.92).

A artista Lygia Clark é considerada como um dos principais nomes do movimento neoconcreto do Rio de Janeiro, ao lado de outros como Franz Weissmann e Hélio Oiticica (COUTO, 2004, p.105). Em suas pesquisas experimentais, Clark transitou “da pintura ao relevo, do relevo ao não objeto, deste ao trepante e daí as experimentações corpo-tato, até desembocar na não arte, na autoexpressão, na integração totalizadora da artista com a realidade envolvente” (AMARAL, 2013, p.109). Acreditamos que a influência do neoconcretismo tenha corroborado para essas aberturas na produção de Clark, isto é, pensar a pintura para além da bidimensionalidade do quadro; perceber outros suportes como potenciais para as obras de arte, como a interação do corpo/sentidos com o espaço.

A trajetória do trabalho de Lygia Clark inspirou a crítica de arte do período, especialmente as obras *Casulos* e *Bichos*. A teoria do *não-objeto*, de Ferreira Gullar, surgiu a partir dos questionamentos provocados pelas inovações trazidas pela obra de Clark. Gullar observa que um de seus trabalhos, ao não ser pintura nem escultura, seria um objeto, mas um objeto poderia ser qualquer coisa, em seu sentido utilitário, portanto, tratava-se de um *não-objeto* (COUTO, 2004, p.108).

Figura 1 - Casulos, 1959



Figura 2- Bichos, 1962



A obra *Casulos* (figura 1) foi feita de metal, permitindo que o plano seja dobrado, na busca de uma tridimensionalidade; já *Bichos* (figura 2) trata-se de uma série iniciada em 1960: são esculturas feitas em alumínio. O material possuía dobradiças, permitindo a articulação entre as diferentes partes. O espectador passou a ser também participante e foi convidado a descobrir as diversas formas que a escultura oferecia. Nesse sentido, é interessante mencionar sobre a trajetória do *objeto* como manifestação artística, no contexto da ampliação da categoria de obra de arte, especialmente a partir dos movimentos de vanguarda, marcados, inicialmente, por momentos de estranhamentos devido as inovações propostas para que, em seguida,

houvesse o reconhecimento e a institucionalização, por meio dos movimentos de neovanguarda (BURGER, 2012, p.108-109).

A produção de Lygia Clark influenciou a trajetória de outros artistas da época, especialmente Hélio Oiticica. O artista acreditava que o movimento de arte neoconcreta possibilitava uma renovação nas artes, sendo que “(...) a característica mais importante do momento artístico que viviam era a progressiva e inevitável inter-relação da pintura com outras artes, o que redundaria na criação de uma outra linguagem (...)” (COUTO, 2004, p.109). Anos depois, a produção de Oiticica estabeleceu forte diálogo com a ideia do espectador ser um participante ativo da obra e não apenas um observador/contemplador (REIS, 2006, p.34).

A década de 1960, por sua vez, apresenta uma continuidade/desdobramento das experiências estéticas da década anterior, principalmente com relação aos movimentos concreto e neoconcreto. Foi um período bastante representativo para o campo da arte no Brasil, por se tratar de um momento de importantes inovações estéticas e efervescência política e social. No tópico anterior, citamos as exposições *Opinião 65*, *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira* como mostras divulgadoras do novo panorama artístico então em processo de configuração.

Até os dias atuais, Opinião 65 é lembrada por sua importância para os novos rumos da arte brasileira. O crítico de arte Frederico Moraes escreveu um texto, por ocasião do aniversário de 50 anos da mostra, frisando, dentre outras coisas, que “Opinião 65 continua sendo tão icônica para a arte contemporânea brasileira quanto foi, por exemplo, a Semana de 1922 para a arte moderna brasileira” (MORAIS, 2015, p.30). Será que assim como alguns estudiosos da Semana de 1922 afirmam que o evento foi muito mais importante, para a emergência da arte moderna no Brasil, pelo debate gerado do que pelas obras expostas, podemos pensar que a exposição Opinião 65 possui característica similar, em se tratando da arte contemporânea? Será que foi provocada uma reflexão sobre a até então produção artística do país e suas ressonâncias?

Fazendo um recuo para os anos que antecederam o golpe de 1964, encontramos algumas discordâncias no debate acerca da produção artística do país: a arte deveria ou não apresentar um comprometimento político e/ou com as questões

sociais? Desse modo, o entendimento sobre as noções de vanguarda e neovanguarda artísticas se faz necessário.

De acordo com Paulo Reis (2006, p.11), a vanguarda brasileira se divide em três momentos diferentes: o modernismo dos anos 1920/1930; o concretismo e o neoconcretismo dos anos 1950 e uma nova produção nos anos 1960. Para o autor, a partir da década de 1960 houve uma aproximação de dois tipos de vanguarda no Brasil: *vanguarda de transformação política* e *vanguarda experimental das artes plásticas* (REIS, 2006, p.07). Todavia, tal proximidade entre essas duas vertentes não foi isento de tensões e debates discordantes.

No âmbito das próprias vanguardas havia uma intensa discussão acerca da autonomia da arte, da produção artística desvinculada ou comprometida com as esferas política e social e das reflexões sobre os conceitos de obra de arte. Ainda segundo as ponderações de Paulo Reis, os anos 1960 serviram como palco para a emergência de uma neovanguarda, “(...) inserido num programa artístico de poéticas em permanente experimentação e renovação da linguagem (...)” (REIS, 2006, p.12). A questão é que em paralelo, ou, em certa medida, imbricado a essas experimentações havia uma produção em diálogo com a realidade política do Brasil.

Antes do golpe de 1964, algumas vanguardas artísticas foram criticadas e apontadas como descompromissadas das questões políticas. Os críticos José Guilherme Merquior e Ferreira Gullar, através dos respectivos textos *Notas para uma teoria da arte empenhada* e *Cultura posta em questão* denunciavam uma separação entre experimentação artística e engajamento político (REIS, 2006, p.16).

Retomando o foco para a mostra Opinião 65, percebemos essa dupla característica: experimentações e críticas ao regime ditatorial. Foi uma exposição organizada por Ceres Franco (brasileira residente em Paris) e Jean Boghici (romeno residente no Brasil - RJ), no MAM – RJ. Reuniu em torno de 50 trabalhos, com a participação de 13 artistas franceses e estrangeiros da Escola de Paris e 17 brasileiros (MORAIS, 2015, p.29). Pelas palavras de Frederico Moraes:

A primeira *Opinião 65* não foi uma exposição homogênea. Havia um desnível qualitativo entre as obras europeias e brasileiras, ou mesmo no que tange à nossa produção artística, ali representada. Ainda assim, mais jovens e ousados na elaboração de suas metáforas plásticas, no emprego de novos materiais e na própria redefinição dos meios e limites de sua atividade em um momento de crise social e política, nossos melhores artistas estavam à frente

de seus colegas europeus. O momento e a circunstância envolvendo a exposição e seus artistas não podem ser descartados na avaliação de seus resultados. Com efeito, era a primeira vez depois do Golpe Militar que um grupo de artistas se reunia para opinar, com suas obras, sobre a nova situação política brasileira. Na exposição, o capacete militar aparece em uma obra de Antonio Dias ou está figurado em obras de Vergara e dos irmãos Adriano e Ângelo de Aquino (...) Mas se tratava também de opinar sobre o estado de nossa criatividade plástica e confrontá-la com a produção de artistas vindos de Paris. Os de lá, como os daqui, eram igualmente preocupados em dar um novo sentido e uma nova figuração à imagem (MORAIS, 2015, p.31).

É importante levarmos em consideração que Frederico Moraes produziu este texto no ano de 2015, em comemoração dos 50 de Opinião 65. O “distanciamento”, provocado pelo tempo, gerando um entrelaçamento entre presente e passado são elementos constitutivos do discurso de Moraes. No ano de 2015, o Brasil viveu o início de uma séria crise/golpe político, com fortes atentados contra a democracia. Talvez para Moraes falar de Opinião 65 não tenha sido como falar de algo tão distante, perdido no passado, mas de algo com forte poder de alcance e necessário no tempo presente: a importância de os artistas opinarem! Como o próprio mencionou, a exposição representou a primeira reunião dos artistas para manifestarem suas opiniões. Tal opinião tinha duplo significado: opinar com relação ao período político vivido pelo Brasil e opinar sobre as novas formas plásticas até então em processo de criação/experimentação. O diálogo com os artistas internacionais aproximou a vanguarda brasileira aos movimentos de vanguardas internacionais, especialmente através do debate suscitado pelas novas linguagens figurativas: *Nova figuração*, *Figuração narrativa* e *Arte pop* (REIS, 2006, p.31).

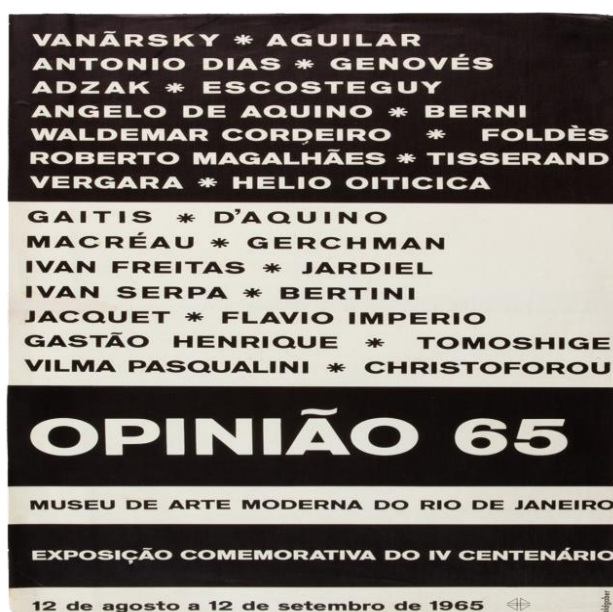
No texto *Opinião...Opinião...Opinião*, publicado no jornal *Correio da Manhã*, em 11 de setembro de 1966, o crítico Mário Pedrosa deu mais ênfase nos movimentos de resistência do período, lembrando os outros grupos que tomaram parte da crítica à Ditadura Militar, entre estes o teatro da Arena:

Houve aqui pequena mostra no ano passado que apareceu, sob a feliz iniciativa de Ceres Franco e Jean Boghici, com o título enormemente sugestivo de *Opinião 1965*. A ideia foi um achado naquele instante. Por quê? Porque se inspira no teatro, no teatro popular tão próximo, por sua própria natureza, ao clima social, à atmosfera política da época. Pode-se dizer que o grupo do teatro da Arena, com sua *opinião 65*, foi o grande respiradouro dos cidadãos abafados pelo clima de terror e de opressão cultural do regime

militar implantado em 1964 e definido moral, política e culturalmente pelas incursões de uma entidade anônima e irresponsável dita linha dura (MÁRIO PEDROSA apud MORAIS, 2015, p.55).

É importante observar que Opinião 65 potencializou múltiplos posicionamentos por parte da crítica. É por meio da produção crítica, em torno da mostra, que temos dimensão da sua contribuição para a arte brasileira. Ao compararmos os comentários tecidos por Mário Pedrosa com os de Frederico Moraes, acima exposto, convém levarmos em conta que aquele escreveu este texto em 1966 – um ano após a inauguração da exposição – e este em 2015, 50 anos depois. Essa informação evidencia que Opinião 65 ainda demanda análises e reflexões sobre uma série de questões, que, talvez, ganhem outras dimensões com o passar das décadas e com as novas dinâmicas alusivas aos campos da arte e da política. O olhar de Pedrosa, em 1966, pode ser compreendido como um retorno ao momento de opressão e autoritarismo próprios da Ditadura Militar. Os movimentos do teatro popular são citados como oxigenadores e impulsionadores da luta e da resistência, assim como também o foi, segundo a visão do crítico, a mostra Opinião 65.

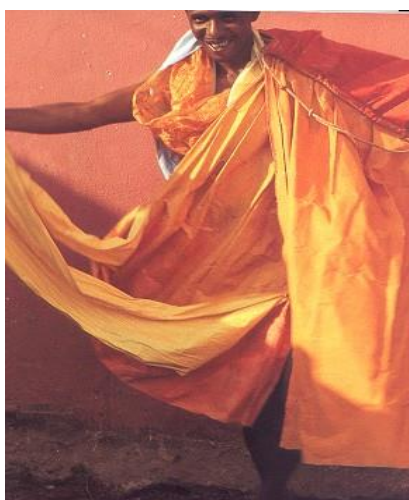
Figura 3 - Cartaz da exposição Opinião 65, 1965



Fonte: Acervo Flávio Império

Um dos artistas participantes de Opinião 65 foi Rubens Gerchman⁴¹. Em seu depoimento, concedido a Frederico Moraes, Gerchman frisou ser a primeira vez que pessoas comuns frequentaram o MAM – RJ. Era a primeira vez que ouviam falar de Hélio Oiticica e de seu *Parangolé*. Oiticica foi barrado, acusou a postura do museu de racista e se apresentou nos jardins da instituição, juntamente com os passistas da escola de samba Mangueira (MORAIS, 2015, p.36).

Figura 4 - Nildo da Mangueira com Parangolé, 1964



Através dos Parangolés (figura 4) de Hélio Oiticica, é possível perceber um trabalho como sendo fruto de uma pesquisa experimental, mas não isenta de teor crítico e engajamento político. Trata-se de capas, estandartes, bandeiras para serem vestidas pelo espectador (neste caso participador), propondo uma experiência fortemente sensorial, ao invés de apenas visual. Sua relação com a escola de samba da Mangueira foi inspiração para suas pesquisas estéticas (AMARAL, 2013, p.217). A inspiração para os parangolés partiu da observação de Oiticica ao trabalho de um gari, que fez dois furos em um saco grande de lixo, para vesti-lo e se proteger da chuva

⁴¹ Rubens Gerchman (Rio de Janeiro – 1942). Foi pintor, desenhista e gravador. Frequentou o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro (1957-1958) e a antiga Escola Nacional de Belas Artes (1959-1962). Participou de diversas exposições nacionais e internacionais, entre as quais: edições do Salão Nacional de Arte Moderna, Bienal de São Paulo, Bienal de Paris, Bienal de Tóquio, entre outras (PONTUAL, 1969, p.235).

(BRUSKY apud LIMA, 2012, p.37). O fato de o artista ter sido barrado em nada prejudicou sua obra, pelo contrário, potencializou seu caráter social e contestador.

Opinião 65 provocou o desdobramento de outras exposições de naturezas semelhantes. Uma delas foi *Proposta 65*, inaugurada no mês de dezembro daquele ano na Fundação Armando Álvaro Penteado (FAAP – SP). Foi organizada por Waldemar Cordeiro, Sérgio Ferro e Flávio Império. Com 49 artistas participantes, entre paulistas e cariocas; uns ligados ao movimento concretista de São Paulo, outros à Nova figuração e alguns que expuseram em Opinião 65 no Rio de Janeiro (REIS, 2006, p.38). *Proposta 65* é considerada uma mostra de abertura mais efetiva “de um projeto de arte experimental nos anos 60 ao unir pesquisas da figuração de vertente pop com as pesquisas derivadas do concretismo e neoconcretismo dos anos 50” (REIS, 2006, p.39).

O crítico de arte Mário Schenberg foi um dos debatedores. Na ocasião, Schenberg redigiu um texto denominado *Um novo realismo*, destacando que se iniciava um novo período para a arte contemporânea (MORAIS, 2015, p.45). Sérgio Ferro, um dos participantes e também organizador de *Proposta 65*, escreveu o texto *Pintura nova*, defendendo a ideia de que esta é constituída pelo informalismo, abstração informal e arte pop. Ferro frisou, em seu texto, que a nova pintura se apropriou, criticamente, das linguagens artísticas internacionais e serviu como ferramenta de tomada de posição frente às ideologias autoritárias então disseminadas no Brasil (REIS, 2006, p.40).

Aproximadamente um ano após *Opinião 65*, foi inaugurada - também no MAM-RJ – a mostra *Opinião 66*. Nomes que não participaram da exposição do ano anterior tomaram parte, entre os quais: Lygia Clark, Dileny Campos, Renato Landim, Anna Maria Maiolino, Glauco Rodrigues, Maria do Carmo Secco, Teresa Simões e Carlos Zilio. O interessante de *Opinião 66* é que tanto artistas como críticos se sentiram convidados a opinar. Hélio Oiticica, em seu depoimento, afirmou que o seu *Parangolé* não era para ser confundido com as tendências relacionadas à Nova figuração, pois era uma forma nova de fazer arte, um objeto-arte. Mário Pedrosa aponta que *Opinião 66* não teve o mesmo impacto que sua antecessora, pois segundo o crítico houve um distanciamento entre as artes plásticas e o que estava acontecendo nas outras linguagens (teatro, cinema, poesia). Para Pedrosa, *Opinião 66* deixou de lado as

questões para além da estética, se reduzindo a aspectos estritamente formais e plásticos (MORAIS, 2015, p.47).

Frederico Morais também lembrou que no ano de 1966 foi curador da exposição *Vanguarda Brasileira*, instalada na reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais, destacando que “as obras expostas eram ostensivamente figurativas, como as de Dias e Gerchman ou agressivamente políticas como as de Escosteguy, com alusões diretas à ditadura militar” (MORAIS, 2015, p.30).

Em 1967, também no MAM – RJ, foi inaugurada a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, sendo justapostas as discussões estéticas dos conflitos políticos e sociais vividos pelo Brasil. A mostra foi organizada pelos artistas Hélio Oiticica, Hans Haudenschild, Maurício Nogueira Lima, Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman. Foi um momento de consolidar um projeto de vanguarda e pensar nos novos rumos tomados nas concepções de obra de arte, que “não mais definida nos termos tradicionais da linguagem da pintura, escultura ou desenho, por exemplo, receberia a denominação de objeto” (REIS, 2006, 45). No catálogo, o texto *Esquema geral da Nova Objetividade Brasileira*, escrito por Hélio Oiticica, faz uma aproximação entre experimentação e comprometimento. Para Oiticica, avançar nas pesquisas artísticas não excluía o engajamento político e vice-versa.

Nos anos finais da década de 1960, contudo, a repressão da Ditadura Militar se intensifica devido o decreto do Ato Institucional Nº5 (AI-5). Antes do AI-5, a censura já havia se manifestado em algumas mostras, sendo uma delas a *Proposta 66*, no qual “foram censuradas obras consideradas ofensivas ao regime e aos bons costumes” (DUARTE, 1998, p.37). Em dezembro de 1968, A *II Bienal Nacional de Artes Plásticas de Salvador* – inaugurada no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM – BA) foi fechada, os trabalhos expostos foram apreendidos e nunca devolvidos aos artistas (DUARTE, 1998, p.15). Em 1969, houve o fechamento – por intervenção do exército – da exposição (no MAM – RJ) dos artistas que representariam o Brasil na Bienal de Paris. Em resposta à censura, por iniciativa da Associação Brasileira de Críticos de Artes, então presidida por Mário Pedrosa, a *X Bienal de São Paulo*, em 1969, foi boicotada (REIS, 2006, p.58-59).

O acalorado debate em torno das transformações da arte no eixo Rio-São Paulo, entre as décadas de 1950 e 1960, trouxe à baila um novo momento vivido no

Brasil. Foram movimentos de vanguarda e/ou neovanguarda que apontaram para algo novo que estava sendo produzido. Seja devido às questões das experimentações ou do comprometimento com a realidade política do momento ou até mesmo a junção desses dois aspectos. Levando em considerações as especificidades das várias regiões brasileiras, nos perguntamos de que forma esse debate e inovações estéticas, especialmente as experiências com o movimento concretista, tiveram ressonância no campo artístico cearense. Claro que não ocorreu de uma forma sobreposta, pois cada lugar tem sua dinâmica e historicidade próprias.

A partir da década de 1950, identificamos um movimento de transformação no meio artístico cearense, muito em decorrência de novas tendências e formas que alcançaram a produção dos artistas. Todavia, essa transformação não significou uma intensa ruptura com o modo de fazer arte das décadas anteriores. Foram movimentos que coexistiram, se tencionaram e se conflitaram em alguns momentos. O Salão de Abril serviu como cenário no qual se entrecruzaram diferentes temporalidades com relação ao entendimento de arte no Ceará.

De acordo com Roberto Galvão (2008, p.159), no final dos anos 1940 ainda permanecia, predominantemente, a presença de elementos figurativos, da pintura a óleo e do desenho. Nos primeiros anos do decênio de 1950 foi possível sentir, paulatinamente, ares de renovação estética. Em depoimento a Roberto Galvão, o artista Sérvulo Esmeraldo⁴² (1929 – 2017) expõe a importância da Bienal de São Paulo para a maturação de uma nova concepção de arte. O diálogo entre a arte produzida no cenário internacional e a arte dos brasileiros foi um ponto forte indicado por Sérvulo, pois este frisou que a ideia não era copiar o que foi exposto na Bienal, mas sim “pegar a lição” (SÉRVULO ESMERALDO apud LIMA, 2008, p.160).

Entre as décadas de 1940 e 1950, o Salão de Abril viveu uma transição estética: das obras predominantemente figurativas para à abstração. A edição de 1951

⁴² Nasceu no Crato (CE), em 1929. Escultor, gravador e desenhista. Mudou-se para Fortaleza, em 1947, mesmo ano em que passou a fazer parte da SCAP. Em 1951, mudou-se para São Paulo onde dividiu sua produção entre xilogravura e ilustração para a imprensa. Em 1957, ganhou uma bolsa do governo francês para passar uma temporada em Paris, onde frequentou a Escola Nacional Superior de Belas Artes. Participou de algumas edições do Salão de Abril e expôs em diversas mostras de artes pelo Brasil, entre as quais as Bienais de São Paulo, no decorrer da década de 1950 (MONTEZUMA, 2003, p. 92).

teve por diferencial a participação dos artistas Goebel Weyne⁴³ (1933 – 2012), Sérvulo Esmeraldo e Zenon Barreto⁴⁴ (1918 – 2002), cujas obras aproximavam-se do formalismo abstrato, não sendo por acaso que esses nomes compuseram, em seguida, o chamado *Grupo dos Independentes* (RODRIGUES, 2006, p. 217). A formação dos independentes foi consequência de um desentendimento entre os artistas, provocando o afastamento de João Maria Siqueira⁴⁵ (1917 – 1997), Zenon Barreto e Goebel Weyne da SCAP (ESTRIGAS, 2012a, p.17).

A criação do Grupo dos Independentes, assim como a cisão no âmbito da SCAP, foram fatores responsáveis pelas três edições do *Salão dos Independentes*, entre os anos de 1951 e 1953 (ESTRIGAS, 2012b, p.17). No dia 28 de outubro de 1951, Antônio Girão Barroso publicou o texto *O grupo dos independentes*, no jornal *O Povo*. O escritor fez críticas à SCAP pelo modo como estava sendo conduzido o Salão de Abril. Naquele momento, o artista Antônio Bandeira (1922 – 1967) estava presente em Fortaleza e sugeriu a criação dos independentes como uma forma de protesto às limitações da SCAP e suas dificuldades de renovação acerca das obras expostas no Salão de Abril⁴⁶.

⁴³ Goebel Weyne (Fortaleza – 1933). Passou a ser membro da SCAP, no início da década de 1950, expondo no Salão de Abril a partir desse mesmo ano. Ajudou a fundar o Grupo dos Independentes, expondo no Salão dos Independentes, entre os anos de 1952 e 1954. Participou da Mostra de arte concreta, da qual foi um dos líderes. Em 1958, viajou para São Paulo para fazer um curso de artes gráficas. No final da década de 1960, mudou-se para o Rio de Janeiro e foi um dos fundadores da Escola Superior de Desenho Industrial (MONTEZUMA, 2003, p.42).

⁴⁴ Zenon Barreto (Sobral, CE – 1918). Foi pintor, escultor, desenhista e gravador. Ingressou na SCAP, em 1949, sendo presidente desta, em 1956. Participou de várias mostras do Salão de Abril, a partir da década de 1950. Foi fundador do Grupo dos Independentes. Ministrou cursos de desenho. Atuou como cenógrafo e figurinista, no Theatro José de Alencar. Entre as décadas de 1950 e 1960, expusera em algumas edições do Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro e da Bienal de São Paulo, entre outras mostras no Ceará e no Brasil (MONTEZUMA, 2003, p. 106).

⁴⁵ João Maria Siqueira (Pacatuba, CE – 1917). Foi desenhista, pintor, fotógrafo e cineasta-amador. Iniciou-se nas artes plásticas ainda adolescente através de seu tio Paulo Siqueira. Mudou-se para Fortaleza onde concluiu o segundo grau no Colégio Cearense e logo depois, ingressou no Convento das Carmelitas em Recife (PE), porém, abandonou o seminário antes de ser ordenado padre. Retornou a Fortaleza e começou a frequentar os Ateliês de Delfino Silva e Vicente Ávila, onde conheceu Mário Baratta e juntou-se ao grupo fundador do CCBA. Participo de várias edições do Salão de Abril. Foi presidente da SCAP nos anos de 1949 e 1950 (MONTEZUMA, 2003, p.59).

⁴⁶ A ideia de formar o Grupo dos independentes em Fortaleza, certamente foi influência do período em que Antonio Bandeira esteve em Paris. A pesquisadora Marta Rossetti Batista, em sua tese de doutorado, realizou um estudo sobre a atuação dos artistas brasileiros na Escola de Paris. Rossetti Batista destacou a importância dos Salões para a construção de uma tradição da arte francesa e fez menção a *Société des Artistes Indépendents* (Sociedade dos Artistas Independentes), criada, ainda no século XIX, com o intuito de ir de encontro às demais sociedades de artistas e seus respectivos Salões de arte (BATISTA, 2012, p.55).

O Grupo dos Independentes foi liderado por Zenon Barreto e os artistas Goebel Weyne, Jonas Siqueira, Mário Baratta (1914 -1983) e Hermógenes Gomes da Silva⁴⁷ (1920 - 1954) também o compuseram (SILVA, 2015, p.98). O artista Sérgio Pinheiro⁴⁸ (1949 -), por meio de um depoimento concedido a um grupo de pesquisadores do Museu do Ceará, relatou que as três edições do Salão dos Independentes tiveram por propósito criticar as regras e o regulamento do Salão de Abril, já que a natureza contestatória dos independentes permitia que os artistas fossem mais livres para expor seus trabalhos (ESTRIGAS, 2012b, p.17).

As ações desenvolvidas pelo Grupo dos Independentes provocaram alguns desdobramentos, alterando as dinâmicas de funcionamento da SCAP e do Salão de Abril. Um destes desdobramentos foi a divisão do Salão em duas seções: *Divisão Geral* e *Divisão Moderna*. No ano de 1953, Estrigas assumiu a função de presidente da SCAP e se utilizou dessa estratégia para reaproximar aqueles que se afastaram, numa tentativa de conciliação das divergências geradas (ESTRIGAS, 2009, p.84). Os catálogos⁴⁹ do Salão de Abril dos anos 1953, 1954, 1955 e 1956 apresentam a divisão da exposição nas duas seções mencionadas.

A estratégia de Estrigas surtiu o efeito esperado. No ano de 1953, Zenon Barreto, líder dos independentes, voltou a expor no Salão de Abril, justamente na Divisão Moderna, com a pintura a óleo *A mulher e o pássaro*; a aquarela *Ver o peso* e o desenho *Nankin*. Goebel Weyne, um dos integrantes dos independentes, foi júri da edição de 1954, fator que evidencia uma maior abertura para os artistas da Divisão Moderna no Salão de Abril.

Alguns artistas, contudo, expuseram nas duas divisões, entre estes Floriano Teixeira (1923 - 2000) e Heloísa Juaçaba. Este dado é interessante, pois reflete um movimento de renovação estética, no campo da arte no Ceará, em que o processo

⁴⁷ Hermógenes Gomes da Silva (Recife – 1920). Foi pintor. Em sua cidade natal, estudou no Liceu de artes e Ofícios. Mudou-se para Fortaleza, em 1941, ingressando na SCAP em 1946, chegando a ocupar cargos de diretor e presidente em 1952. Participou de algumas edições do Salão de Abril, obtendo menção honrosa, na segunda edição, e medalha de bronze na quarta. Nesse mesmo período, participou de mostras em Recife. Expôs, em 1953, no II Salão dos Independentes ao lado de outros artistas de tendências modernista no Ceará (MONTEZUMA, 2003, p. 48).

⁴⁸ Sérgio Pinheiro (Jaguaribe, CE – 1949). Iniciou-se nas artes plásticas no final da década de 1960 tendo aulas com Zenon Barreto. Em 1970 viajou para o Rio de Janeiro para estudar comunicação visual no Museu de Arte Moderna (MONTEZUMA, 2003, p.90).

⁴⁹ Os catálogos das edições do Salão de Abril estão disponíveis para consulta no seguinte endereço eletrônico: <http://www.salaodeabril.com.br/publicacoes/catalogos>.

criativo dos artistas foi alcançado pelos novos elementos que surgiam, a depender das experimentações de cada um. De acordo com Herbert Rolim (2012, p.22-23), a artista Heloísa Juaçaba transitou entre diferentes estilos: do abstracionismo informal ao formal, do figurativismo ao cubismo. Suas primeiras obras expostas, no Salão de Abril, foram paisagens da cidade de Guaramiranga, sua terra natal. E, a partir das observações de Herbert, era possível identificar, por meio do uso das cores e da perspectiva decorativa, uma aproximação com o cubismo sintético. Desse modo, a mesma obra foi atravessada por diferentes estilos, o que pode justificar a participação da artista nas duas divisões da exposição. Floriano Teixeira, por sua vez, foi professor de pintura de Heloísa Juaçaba e é apontado como um dos responsáveis pela emergência da estética cubista no Ceará (ROLIM, 2012, p.40).

O catálogo do Salão de Abril de 1956 apresentou três categorias novas: *arte decorativa*, *arquitetura* e *arte gráfica*. Nomes como Sérvulo Esmeraldo expuseram desenhos na categoria de arte gráfica e Zenon Barreto em arte decorativa. Nesse momento, convém estabelecer uma relação com o tópico anterior deste trabalho, principalmente quando abordamos o desenvolvimento do movimento concretista em São Paulo, que corroborou para a inclinação de muitos artistas para um estilo de arte aproximado com a crescente expansão industrial da cidade. Vale lembrar que o lançamento do Movimento Concretista Brasileiro data justamente do ano de 1956. O interessante é que no ano seguinte, em 1957, houve a *Primeira Mostra de Arte Concreta do Ceará*. Goebel Weyne foi um dos líderes das exposições de arte concreta do Ceará, realizadas nos anos de 1957 e 1959.

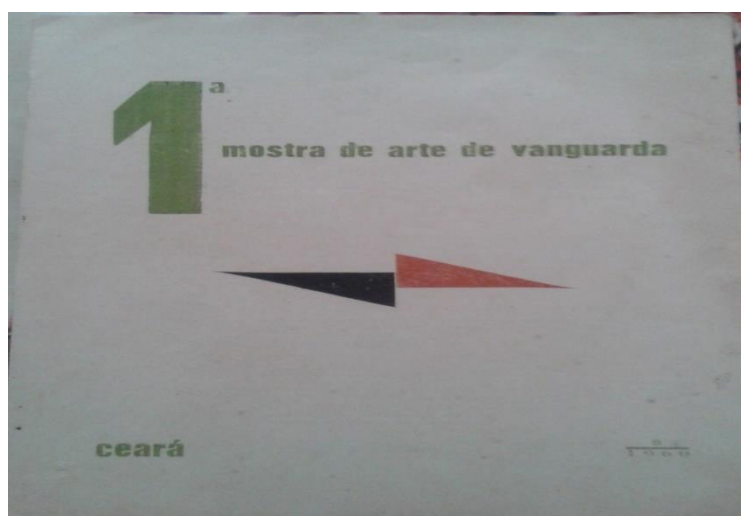
A primeira exposição contou com trabalhos de Antônio Girão Barroso (o poema “ó duquesa”, dito “quase concreto”), José Alcides Pinto (6 poemas e 2 desenhos), Pedro Henrique Saraiva Leão (2 poemas, sendo um deles “lucialindaluciabela”), Estrigas (Nilo Firmeza: 2 guaches), Goebel Weyne (2 desenhos), J. Figueiredo (6 desenhos), Zenon Barreto (1 desenho) e Liberal de Castro (3 desenhos). Desses, somente o pintor J. Figueiredo não era cearense. Ele nasceu em São Luís do Maranhão e somente em 1956 transferiu-se para Fortaleza.

Já a segunda reuniu alguns participantes da primeira (Antônio Girão Barroso, José Alcides Pinto, Pedro Henrique Saraiva Leão, J. Figueiredo e Goebel Weyne) e mais, do Ceará, Horácio Dídimo e os irmãos Eusélio e Eudes Oliveira. Como contribuições de fora a essa segunda mostra incluíam-se poemas de Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Ronaldo de Azeredo, de São Paulo, Alberto Amêndola Heinzl, de Campinas, José Chagas e Deo Silva, do Maranhão, e Ivo Barroso, do Rio de Janeiro (DAMASCENO, 2012, p. 18-19).

As mostras de arte concreta reuniram trabalhos de escritores, a partir da exposição de poemas concretistas, e artistas plásticos. A exposição de 1957 foi inaugurada no Clube dos advogados e a de 1959 no Instituto Brasil-Estados Unidos – IBEU (DAMASCENO, 2012, p.18). A experiência com o movimento de arte concreta marcou a trajetória do artista Goebel Weyne, pois este no final da década de 1950 viajou para São Paulo para estudar artes gráficas, e no início dos 1960 mudou-se para o Rio de Janeiro e foi um dos fundadores da Escola Nacional de Desenho Industrial.

O final dos anos 1950, mais precisamente o ano de 1958, marcou o fim das atividades da SCAP e uma pausa nas edições anuais do Salão de Abril. Todavia, a edição de 1958 não dividiu os artistas nas seções geral e moderna, mas apresentou uma pluralidade de categorias: *projetos de arquitetura, impressionismo, expressionismo, abstracionismo e concretismo* (ESTRIGAS, 2009, p.101). Nesse sentido, o Salão dos Independentes (1951 - 1953); as divisões geral e moderna do Salão de Abril (1953 - 1956) e as exposições de arte concreta (1957 e 1959) impulsionaram o surgimento de uma nova produção artística no Ceará, propiciando um maior diálogo com o debate artístico, então em voga no plano nacional, especialmente no que diz respeito ao movimento concretista. Somado ao já foi exposto, no ano de 1960 houve a *1ª Mostra de Arte de Vanguarda do Ceará*.

Figura 5 - Capa do Catálogo da 1ª Mostra de Arte de Vanguarda do Ceará, 1960



Fonte: Acervo Minimuseu Firmeza, Fortaleza, CE.

Ao que tudo indica, a Mostra de Arte de Vanguarda do Ceará foi uma espécie de legado dos movimentos supracitados da década de 1950, sendo importante ressaltar que o próprio catálogo da exposição dividiu os artistas em dois grupos: o *Grupo Concreto do Ceará* e o *Grupo dos Independentes*.

No primeiro grupo, constam os nomes: Aivaldo Pinho, Anfrísio Rocha Neto, e J. Figueiredo. No segundo: Estrigas, Floriano Teixeira, Heloisa Juaçaba, J. Fernandes, Nice, R. Garcia e Zenon Barreto. Convém ressaltar que “produto concreto” foi o título das obras de todos os artistas que expuseram no Grupo Concreto do Ceará e o uso do nanquim foi predominante nas obras. Outra informação pertinente é que o texto de apresentação do catálogo foi assinado por Eusélio Oliveira – participante da segunda mostra de arte concreta do Ceará (SILVA, 2015. p.104-105).

A exposição reuniu nomes que, direta ou indiretamente, estiveram envolvidos com os movimentos de renovação estética dos anos 1950. A participação de Estrigas é interessante, pois por mais que este não fosse considerado um nome relacionado à arte concreta – ou a algum outro estilo que o valha – ele mostrou um empenho em “abrandar” os conflitos e divergências, articulando um movimento de reaproximação dos artistas em torno da SCAP e do Salão de Abril, principalmente daqueles contestadores, que se sentiram excluídos, como fora o caso dos membros do Grupo dos Independentes. Não sendo por acaso que na gestão de Estrigas, como presidente da SCAP, foram criadas as duas divisões para o Salão de Abril.

O texto de apresentação do catálogo, assinado por Eusélio Oliveira, não deixa de ser uma espécie de manifesto. Oliveira defende que a arte concreta deve estabelecer uma conexão entre arte e realidade social, aproximando o seu pensamento das teorias desenvolvidas por Décio Pignatari e pelos irmãos Campos, representantes do movimento concretista de São Paulo.

Apesar da Primeira Mostra de Arte de Vanguarda, os primeiros anos da década de 1960 não apresentaram a mesma movimentação da década anterior. De acordo com Alexandre Barbalho (1997, p.104), o fim da SCAP provocou certo esfriamento no campo das artes plásticas do Ceará. Algumas movimentações foram realizadas a fim de construir novas formas para aquecer o cenário, entre estas podemos apontar a criação do grupo Seminário de Arte do Ceará (SAC). Os artistas Zenon Barreto, João Maria Siqueira e Enéas Botelho estiveram à frente do SAC e a ideia era retomar o Salão de Abril com o apoio da Prefeitura de Fortaleza. O grupo também almejava

propiciar uma maior estrutura com relação à formação em artes na cidade, alegando a necessidade da criação de cursos de História da Arte e de uma galeria permanente, espaço onde os artistas pudessem expor e comercializar suas obras (BARBALHO, 1997, p.107).

Entre os anos de 1962 e 1963, Zenon Barreto escreveu no jornal *O Povo*, numa coluna intitulada *Museu*. O artista assinava os textos sob o pseudônimo *Salvador Daki* (SILVA, 2015, p.118). Em uma matéria dos dias 15 e 16 de dezembro de 1962 – publicada na supracitada coluna – Zenon faz uma comparação entre a SCAP e o Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, evidenciando a perseverança e empenho do Conservatório, por manter suas atividades, e lamentando pelo fato da SCAP não ter seguido o mesmo exemplo.

Nesse ínterim, fora inaugurado, em 1961, o Museu de Arte da Universidade (Federal) do Ceará⁵⁰ (MAUC). Possivelmente a criação de um museu de arte possa ter gerado algumas expectativas nos artistas antes vinculados à extinta SCAP, principalmente pelo fato do Salão de Abril ter dado uma pausa em suas edições, só retornando em 1964. Os artistas Antônio Bandeira, Sérvulo Esmeraldo, Floriano Teixeira, Heloísa Juaçaba, além do próprio reitor Martins Filho, foram responsáveis pela composição das primeiras coleções do acervo do MAUC (RUOSO, 2013). Vale destacar que a Universidade do Ceará fora criada na década anterior (RODOLFO, 2015), sendo que “a criação do MAUC constituiu-se também como uma forma de consolidação e expansão da Universidade recentemente inaugurada” (SILVA, 2015, p.120).

A criação de um museu de arte era um desejo que acompanhava Martins Filho antes dos anos 1960, pois houve um período de pesquisa em outros estados no Nordeste. Floriano Teixeira percorreu os estados do Maranhão, Pernambuco e Bahia com a finalidade de adquirir obras e formar a coleção do museu. Houve um empenho na valorização do patrimônio artístico e cultural da região Nordeste, pois, além das obras, o MAUC promoveu a realização de palestras, cursos sobre artes de modo geral,

⁵⁰ A nomenclatura Universidade Federal do Ceará só veio a ser empregados anos depois. No início se chamava de Universidade do Ceará. Para mais informações sobre a dinâmica da criação da Universidade, ver: RODOLFO, Renato Mesquita. **A Universidade (Federal) do Ceará entre o Benfica e a Gentilândia: espaços, lugares e memórias (1956 – 1967)**. 2015. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

mas especialmente sobre arte popular e arte sacra, dois estilos atinentes ao imaginário da cultura nordestina (NETO, 2004, 101-102).

Todavia, a atuação do MAUC não contemplou as expectativas de alguns artistas. Segundo os registros memorialísticos de Estrigas, era comum o encontro entre artistas para conversas, no qual discutiam e opinavam, entre outras coisas, sobre a situação da cidade com relação aos espaços destinados às artes. Em um destes encontros, Mário Baratta mencionou que o MAUC, apesar de todo recurso que possuía por se ser um órgão do governo, não estava fazendo o mesmo que a SCAP fazia pelos artistas locais. A gestão de Floriano Teixeira, como diretor do MAUC, também era questionada e duramente criticada nesses encontros (ESTRIGAS, 1997, p.42). Outrossim, é importante situar a fala desses indivíduos. Mário Baratta foi um importante articulador no processo de formação dos grupos de artistas, entre estes o Centro Cultural de Belas Artes (CCBA) e a SCAP; Estrigas seguiu um caminho similar em se tratando da SCAP e do Salão de Abril. Foram movimentos que tiveram por propósito firmar um circuito de arte no Ceará, pensando nos artistas do Ceará. Possivelmente, a insatisfação dos dois seja pelo fato do MAUC assumir outra proposta, não tendo os mesmos interesses e prioridades que a extinta SCAP.

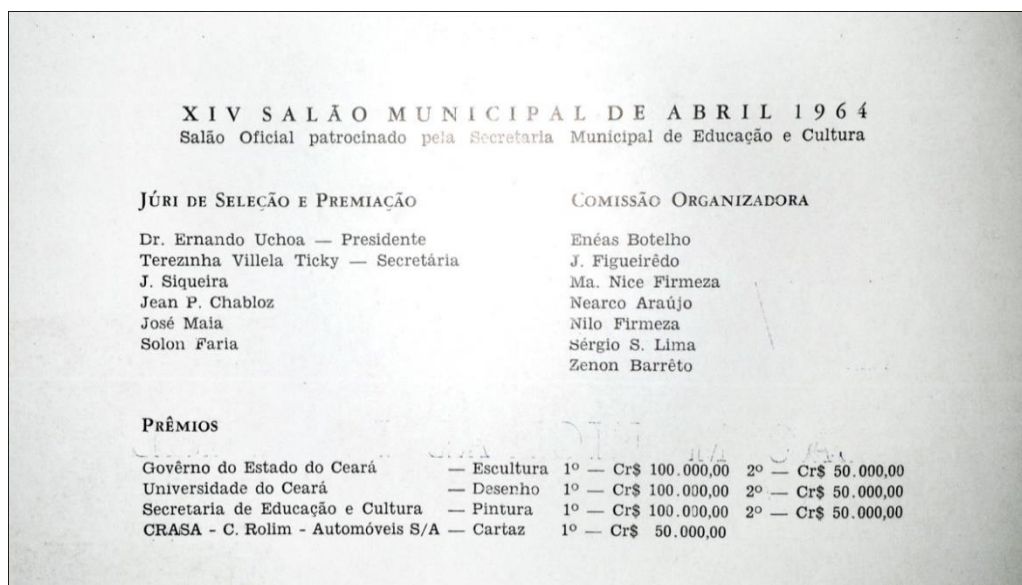
O grande desejo de Estrigas, assim como o de Mário Baratta e outros artistas, era o retorno do Salão de Abril. O renascimento do Salão significava a retomada da efervescência artística, por eles experimentada e compartilhada nas décadas anteriores. Nesse contexto, a campanha pela volta do Salão de Abril ganhou força; Estrigas e Mário Baratta se juntaram a Raimundo Garcia, Carlos Pamplona, entre outros, para pensarem formas de ressuscitar o saudoso Salão (ESTRIGAS, 1997, p.43-44). Zenon Barreto, contudo, procurou Ernando Uchoa, então Secretário de Educação e Cultura do município, para negociar tal feito.

Assim, no ano de 1964, o Salão de Abril volta a compor a programação artística da cidade, mas a partir de então sob a gestão da Prefeitura de Fortaleza. A edição de 1964, a que marca a tão esperada volta do Salão, teve uma considerável repercussão na imprensa, seja pelas questões apontadas como positivas, seja pelas indicadas como negativas. Muito se falou da Prefeitura, por ter retomado suas “obrigações” de

fomento aos movimentos artísticos da cidade, assim como a legitimidade da trajetória do Salão de Abril e seus artistas⁵¹.

No entanto, é pertinente observar que o Salão de Abril não possuía a mesma roupagem dos anos da SCAP. O seu formato passou a ser outro: ganhou ares de um Salão oficial, justamente pelo fato de a Prefeitura ter se apropriado de sua gestão. Na edição de 1964, Ernando Uchoa – através do seu cargo de Secretário de Educação e Cultura de Fortaleza – presidiu a comissão de seleção e premiação. Os artistas perderam a relativa autonomia que possuíam nos tempos da SCAP, com relação à organização do Salão; não eram mais eles quem decidiam os selecionados e premiados. Alguns nomes até foram convidados para compor as comissões, como por exemplo: Jean Pierre Chabloz (1910 - 1984), Nice Firmeza, Zenon Barreto e Estrigas, mas não o faziam mais sozinhos, pois precisavam do crivo do gestor da Prefeitura, isto é, do poder público (SILVA, 2015, p.127).

Figura 6 - Catálogo do 14º Salão de Abril, 1964, p.1



Fonte: Acervo Minimuseu Firmeza, Fortaleza, CE.

A imagem da primeira página do catálogo da edição de 1964 oferece indícios para pensar nas relações entre cultura e política de Estado. O nome da mostra é alterado: de Salão de Abril passa a ser denominado de *Salão Municipal de Abril*. Abaixo do título há um complemento: *Salão oficial patrocinado pela Secretaria*

⁵¹O Povo, 14 e 15 de março de 1964, p.15.

Municipal de Educação e Cultura. Como já informado, o nome de Ernando Uchoa como presidente do júri e abaixo os prêmios concedidos pelo Governo do Estado, Universidade do Ceará e Prefeitura de Fortaleza, isto é, pelas três esferas do poder público. Todas essas informações atribuíram, além de um novo formato, um novo sentido ao Salão de Abril.

A nova configuração do Salão não esteve isenta de conflitos e contestações, vindo até mesmo dos próprios membros da comissão de organização. No dia 19 de abril de 1964, o jornal *Unitário* publicou um texto assinado pelo pintor Francisco Matos. No texto, o artista registra sua insatisfação pelo fato de nenhum dos seus trabalhos terem sido selecionados pela comissão de júri. Conforme indica a matéria, Francisco Matos chegou a ser premiado com medalha de ouro nos tempos que o Salão era organizado pela SCAP. O artista também alegou que apenas os trabalhos abstracionistas – de um grupo privilegiado – receberam os prêmios dos governos estadual e municipal e da Universidade.

Estrigas, apesar de ter feito parte da comissão organizadora, também teceu críticas em relação à organização da mostra. No jornal *Tribuna do Ceará*, do dia 15 de abril de 1965, cerca de um ano depois, Estrigas ressaltou falhas no regulamento da exposição de 1964 e sua não divulgação na comunidade artística, o que provocou o não conhecimento de muitos acerca da volta do Salão de Abril. A mesma matéria destacou que a edição de 1965 corria o risco de repetir os mesmos erros, enfatizando que a atuação do Secretário Ernando Uchoa deveria proporcionar um maior alcance do Salão entre os artistas.

É importante situarmos as falas dos dois indivíduos: Francisco Matos e Estrigas. Os dois eram oriundos da SCAP, tiveram outras experiências e outra relação com o Salão de Abril. Percebemos um sentimento de pertença nos dois posicionamentos. Em depoimento concedido a Gilmar de Carvalho (20009, p.29), o próprio Estrigas afirmou que nutria uma relação afetiva com o Salão e tanto a SCAP como o Salão de Abril foram espaços importantes para sua trajetória. Afinal, iniciou como aluno do curso de desenho da SCAP, depois passou a ser um de seus integrantes, figurando até como um de seus presidentes. Quando o Salão passa a ser de responsabilidade da Prefeitura, a relação com seus organizadores é outra, pois

são funcionários, ligados a órgãos públicos, que passaram a ficar à frente da tradicional mostra.

Em síntese, procuramos apresentar algumas características do cenário artístico entre as décadas de 1950 e 1960 no Ceará, principalmente em Fortaleza. Não nos alongamos em algumas questões por não se tratar do foco deste trabalho. No tópico seguinte, veremos que a apropriação do Salão de Abril pelo governo municipal esteve inserida num contexto mais amplo das políticas culturais. Como já dito, no primeiro tópico deste capítulo, em meados dos anos 1960 foram inaugurados a Secretaria de Cultura do Ceará e o Conselho Estadual de Cultura e novas diretrizes para a área da cultura foram pensadas e executadas, inclusive a criação de um Centro de Artes Visuais: a Casa Raimundo Cela.

2.3 A CRIAÇÃO DO CENTRO DE ARTES VISUAIS CASA RAIMUNDO CELA

OS CONTEMPORÂNEOS

Os artistas contemporâneos cearenses tiveram como primeiro pólo catalisador o CENTRO DE ARTES VISUAIS CASA RAIMUNDO CELA, órgão oficial criado em 1967, pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, cuja primeira sede localizava-se na avenida Monsenhor Tabosa, local hoje ocupado pelo CENTRO DRAGÃO DO MAR DE ARTE E CULTURA. O CENTRO DE ARTES VISUAIS CASA RAIMUNDO CELA visava a dar continuidade ao trabalho desenvolvido pela antiga SCAP, patrocinando cursos, realizando palestras, oficinas etc, para formar uma nova geração de artistas plásticos. O CENTRO DE ARTES VISUAIS CASA RAIMUNDO CELA teve como principal agente dinamizadora a artista plástica HELOÍSA JUAÇABA e contava com os artistas iniciantes DESCARTES GADELHA, GILBERTO CARDOSO, JOAQUIM EVANGELISTA DE SOUSA, KLEBER VENTURA, MARISA VIANA, MARCUS JUSSIER, ROBERTO GALVÃO E SERGEI DE CASTRO, dentre outros. Com a perda através dos anos do poder agregador desse CENTRO, surgiram algumas tentativas de formação de grupos de artistas plásticos em Fortaleza, como o FRATURA EXPOSTA, GRUPO INTERFERÊNCIA, GRUPO ARANNHA, OFICINA DE GRAVURA E PAPEL ARTESANAL DA UFC, todos visando à formação de artistas ao desenvolvimento da Artes Plásticas do Ceará (MONTEZUMA, 2003, p.110).

Figura 7 - Palácio da Luz no início dos anos 1960



Fonte: Foto da Aba Film - Arquivo Nirez

O trecho acima é um verbete do livro *Dicionário de Artes Plásticas do Ceará*, cuja autoria é de Luciano Montezuma. O interessante é que após as páginas com os verbetes dos artistas cearenses, encontram-se informações resumidas de dois espaços voltados para um movimento artístico organizado no Ceará: a SCAP e o Centro de Artes Visuais Casa Raimundo Cela, cada qual marcando um tempo e uma fase distinta na História das Artes Plásticas do Ceará. O título *Os contemporâneos*, do verbete sobre a Casa Raimundo Cela, chamou nossa atenção, pois demarca a construção de uma identidade para a instituição: a de ser um espaço voltado para a formação de uma nova geração, indicando o surgimento de novos valores artísticos.

Já a imagem, abaixo da transcrição do texto, trata-se do antigo Palácio da Luz, na Praça General Tibúrcio, mais conhecida como Praça dos Leões (Centro de Fortaleza), onde funcionou a antiga sede do Governo do Estado do Ceará e, em meados dos anos 1970 até o final dos 1980, sediou a Casa Raimundo Cela. Contudo, atualmente, abriga a Academia Cearense de Letras (ACL). Em seus anos iniciais, a Raimundo Cela localizava-se de frente para a Praça do Cristo Redentor – também situada no Centro de Fortaleza – onde hoje funcionam o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC) e a Biblioteca Pública Menezes Pimentel.

No primeiro tópico deste capítulo abordamos a criação da Secretaria de Cultura do Ceará e do seu Conselho Estadual de Cultura, no ano de 1966. Nesse sentido, como fazendo parte do trabalho de Heloísa Juaçaba, no setor de Artes Plásticas do Conselho de Cultura, foi criado, no ano de 1967, o Centro de Artes Visuais Casa Raimundo Cela, sob a lei nº 8.577, de 30 de setembro de 1966 (OLIVEIRA, 2015b, p.91). A instituição foi inaugurada com uma exposição individual do artista Clidenor Capibaribe (1908 – 1993), o Barrica (BARBALHO, 1997, p.168).

O Centro de Artes Visuais, hoje Casa de Cultura Raimundo Cela, foi fundada com a intenção de haver um espaço para todas as manifestações artísticas que trafegam e no momento transcendem o que se convencionou chamar Artes Plásticas. Contamos com grandes colaboradores, como nosso amigo baiano (meu e de Haroldo) Clarival do Prado Valladares, médico, escritor, poeta, historiador e crítico de arte, que elaborou a programação inicial da casa. Essa programação enfatizava a realização de cursos para jovens iniciantes no aprendizado da arte, palestras realizadas por artistas e críticos de arte, vindos de outros estados, e exposições. Alguns dos artistas e críticos de arte que aceitaram o convite do Prof. Raimundo Girão, Secretário de Cultura, foram: Clarival do Prado Valladares, José Roberto Teixeira Leite, Jacob Klintowitz, Walter Zanini, Roberto Pontual, Frederico de Moraes, Olívio Tavares de Araújo, três vezes, Valmir Ayala, Goebel Weyne (...). Desta maneira a Casa Raimundo Cela ajudou os artistas que tentavam a busca de suas identidades profissionais. A comercialização da obra de arte nesse período coincidiu com grandes transformações sociais e culturais que ocorriam em nosso país e no mundo (...). Nosso objetivo era esclarecer as pessoas e organizar exposições para que elas vissem que estava surgindo no Ceará uma nova geração de artistas, capazes de construir uma arte comprometida, e até mesmo ousada no seu tempo. (...) A Casa Raimundo Cela realizou nove “Salão de Artes Plásticas”, e vale recordar que o primeiro Salão realizado no Colégio Militar de Fortaleza foi feito um catálogo especial, em homenagem ao Antônio Bandeira (RIBEIRO, 2012, p.39-40).

De acordo com o depoimento de Heloísa Juaçaba, concedido em entrevista a Solon Ribeiro⁵², a criação de um Centro de Artes Visuais (a Casa Raimundo Cela), fez parte de um investimento da Secretaria de Cultura do Ceará para ampliar os espaços para as manifestações artísticas do estado. Fazia parte do programa da instituição a vinda de artistas e críticos de arte de outros polos do país. O crítico de arte Clarival do Prado Valladares elaborou, junto a Heloísa Juaçaba, o Plano Diretor⁵³ da instituição, que previa a realização de cursos, conferências e exposições, dentre as quais um Salão Nacional de Arte. Dois meses depois da exposição inaugural – com a individual de Barrica – houve a abertura da “Galeria Permanente” da Casa Raimundo

⁵² É artista, curador e professor, graduado em arte e comunicação com especialização em fotografia pela L'École Supérieure des Arts Decoratifs, Paris, em 1991. Atua na investigação de cruzamentos entre a fotografia, o cinema, a cenografia, a instalação e a performance. Através da recontextualização de imagens e fotogramas cinematográficos oriundos de montagens narrativas, o artista problematiza o estatuto do arquivo a fim de desmontar sua relação íntima com o passado. Com o intuito de liberar a imagem a novas formas e significações, procura explorar seus aspectos mágicos e metafísicos. É autor dos livros *LambeLambe: Pequena história da fotografia popular*, *Fotografia Contemporânea: Linguagem e Pensamento* e *Perdeu a Memória e Matou o cinema*. Participou de mostras coletivas no Itaú Cultural, São Paulo (2011); no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2011); no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2007 e 2000); e apresentou individualmente *Quando o cinema se desfaz em fotograma*, FUNARTE, Rio de Janeiro (2009). Vive e trabalha em Fortaleza. Consultado em: <http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/1778070>.

⁵³ Informação encontrada num documento, em homenagem ao artista Raymundo Cela, do Museu Nacional de Belas Artes. Neste documento contém textos sobre a trajetória do artista e um texto sobre a Casa Raimundo Cela, cujo nome homenageia o supracitado artista. O texto sobre a “Casa”, escrito por Heloísa Juaçaba, informa sobre o Plano Diretor da instituição.

Cela. Foi uma coletiva de artistas cearenses, cuja inauguração foi no dia 25 de maio de 1967⁵⁴.

Figura 8 - Registro fotográfico, em recorte de jornal, da abertura da primeira exposição coletiva da Casa Raimundo Cela, em 25/05/1967



Fonte: Arquivo de Ana Virgínia Juaçaba

Este registro fotográfico foi encontrado no arquivo pessoal de Ana Virgínia Juaçaba, filha de Heloísa e atualmente responsável pelo arquivo que fora alimentado pela mãe. Além de Heloísa Juaçaba, não temos certeza sobre quem são os outros indivíduos da foto, mas a imagem passa uma ideia de solenidade, típico das aberturas de exposições do período, por isso, supomos que um dos fotografados seja Raimundo Girão, o então Secretário de Cultura. Como já mencionamos, trata-se da inauguração da “Galeria Permanente” da Casa Raimundo Cela, sendo esta uma concretização de uma das propostas do Plano Diretor da instituição. A ideia era que este espaço fosse ocupado com exposições coletivas e individuais dos artistas, em sua maioria, cearenses.

⁵⁴ Relatório de atividades da Casa Raimundo Cela, anexado ao catálogo do IV Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará.

De 1967 aos primeiros anos da década de 1970, a Galeria da Casa Raimundo Cela expôs individuais dos artistas José de França Amora, José Tarcísio, Estrigas, Aderson Medeiros, Joaquim de Souza, Brigitte Flade, José dos Santos Cabral, Chica da Silva, Misabel Pedrosa e Chico Xavier. Nesse sentido, é notório o desejo de Heloísa em dar visibilidade à produção de uma nova geração de artistas, surgida nesse período, e propiciar a estes o contato com o que se pensava e se fazia sobre arte no Brasil.

Tarcísio Félix teve uma atuação relevante no início das atividades da Casa Raimundo Cela, pois, juntamente com outros jovens artistas, abriu um ateliê com o objetivo de realizar reuniões para, além de produzirem, debaterem sobre arte. Heloísa Juaçaba frequentou algumas reuniões dos artistas e, em seguida, fez um convite para Tarcísio Félix e os demais:

(...) a dona Heloísa manda me chamar, que ela já tinha... o prédio já tava alugado, mas não tinha ninguém lá dentro, né? Aí ela foi lá em casa, aí disse: Vocês não querem ir? Eu disse: vamos. "Porque lá tem mais espaço pra vocês". Realmente a garagem era muito pequena, não dava pra expandir nada, né? Aí eu fui... aí levei todo mundo comigo. Esses artistas, todos jovens artistas, e aí começou né? Aí foi... foi juntando artistas, a Adísia Sá fazia várias reportagens no jornal que ela trabalhava, sobre a gente, que ela era amiga da dona Ilma. (...) Fez muita reportagem no jornal, acho que era o Gazeta de Notícias, se não me engano. Funcionava ali pertinho da... é... no quartel general, num daqueles quarteirões antes do quartel general, era ali que funcionava. E tudo que eu queria, a dona Ilma falava com ela, a gente ia e dava certo. Aí mudou-se todo mundo pra Raimundo Cela, aí começou a aparecer artista, né? Aí dona Heloísa disse: Félix, é melhor você fazer umas fixa, pra todo mundo trazer o retratinho, pra gente contar quantos artista tem. (...) Aí começou a vim... aí cê sabe que quando tem um lugar de artista, num tinha como, era... era fácil, porque de boca em boca a pessoa ia sabendo. Aí o Joaquim soube, o Joaquim era funcionário do IPEC, o Joaquim soube, apareceu lá, fez a fixa, o Sergei trabalhava numa agência de transporte de caminhão, foi, fez a fixa dele. Roberto Galvão soube, fez a fixa dele. E aí começou, começou, começou. Rapaz, eu sei que no fim desse mesmo ano tinha mais de cinquenta fixas de artistas. A frente todas as informações [sonorização de leitura rápida], CPF, num sei o que lá, e atrás o currículo (Tarcísio Félix, 2017).

O depoimento de Tarcísio Félix diz respeito a criação do Centro de Artes Visuais Casa Raimundo Cela. Segundo seus relatos, alguns artistas jovens se reuniam num ateliê localizado na então Vila Ribeiro, nas proximidades do Centro da cidade. O projeto de criação de um centro de arte já estava em andamento quando Heloísa Juaçaba passou a frequentar as reuniões do ateliê. Assim que o projeto foi concretizado, Félix e os demais artistas foram convidados a frequentar o novo espaço devido sua melhor estrutura. Esse movimento atraiu a atenção de outros artistas

iniciantes que passaram a frequentar a Casa Raimundo Cela, entre estes Joaquim de Souza, Sergei de Castro e Roberto Galvão. Cada um deles ganhou uma ficha, o que indica uma espécie de controle e formalização da participação desses artistas nas atividades da Casa.

Percebemos, através das lembranças de Félix, que a criação da Raimundo Cela não significou somente a existência de um lugar mais apropriado para os encontros entre os artistas. Outras questões estiveram envolvidas, inclusive a oportunidade de uma maior visibilidade. No momento em que o artista mencionou as reportagens de jornais sobre eles, isto é, sobre a instituição, é notório a consciência do potencial de projeção propiciado pela imprensa. Nesse sentido, a Casa Raimundo Cela não foi vista e experienciada apenas como espaço de encontros e de exposições, mas também como lugar que conferiu capital simbólico aos artistas.

Todas as obras eram vendidas pela dona Heloísa, as senhoras da Aldeota, todo mundo ia e eu ficava ao lado dela com o papel, né, e ela dizia: Félix, Deise Machado, a esposa do ex-ministro, vá aqui com o Félix, que é esse daqui, ele é quem vai anotar seu telefone pra você mandar pagar a ele, com dinheiro ela num queria nem tocar. (...) Era ela quem pagava a todos os artistas, integral, a Raimundo Cela num tirava um tostão, nem pra luz, nem pra nada. Ela dizia: não, isso aqui é pra ajudar os artistas jovens que são pobres, Félix, se a Raimundo Cela for cobrar uma porcentagem, como a Inês Fiuza, porque a Inês é uma galeria comercial, é diferente, mas aqui não, o governo financia tudo, então eu não admito que haja isso. Então o dinheiro era totalmente do artista. O Francisquinho era pago pela Secretaria de Cultura, eu era pago pela Secretaria de Cultura, ela também e a dona Ilma já era lotada lá, mas era do Estado, a dona Ilma (Tarcísio Félix, 2017).

A Casa Raimundo Cela, além de expor os trabalhos dos artistas, também promovia a venda das suas obras. O interessante é que o movimento de venda/compra acontecia de maneira mais informal/pessoal. Heloísa Juaçaba tinha relações próximas com as mulheres do bairro Aldeota (localização onde residiam e ainda residem pessoas com alto poder aquisitivo da cidade) e as convidava não somente para ver as exposições da Raimundo Cela, mas também para adquirir/comprar os trabalhos dos artistas. Desse modo, tal prática conferiu aos artistas uma relativa legitimação no campo da arte, pois seus trabalhos passaram a compor acervos de coleções particulares.

A Casa Raimundo Cela passou por algumas mudanças em seu perfil ao longo dos anos, inclusive na sua nomenclatura. Nos anos iniciais, chamava-se Centro de

Artes Visuais Casa Raimundo Cella e, alguns anos depois, apenas Casa de Raimundo Cella, sendo que as artes plásticas/visuais continuava sendo o foco. Durante a década de 1970, houve uma mudança no nome da instituição, passando a ser denominada de Casa de Cultura Raimundo Cella (TEIXEIRA, 2015, p.84-90). A mudança da nomenclatura e, por sua vez, do seu perfil de atuação não foi à toa, mas, devido a uma estratégia para angariar recursos do governo federal.

A conselheira Heloísa Juaçaba, depois de anunciar o propósito do Conselho Federal de Cultura, de criar Casas de Cultura em todos os estados da Federação e a possibilidade de se adquirir verba específica para equipamentos dessas casas, submeteu à consideração de seus pares a ideia de transformar a Casa de Raimundo Cella numa instituição dessa natureza, a denominar-se Casa de Cultura Raimundo Cella (Ata da 239ª sessão extraordinária, em 16 de dezembro de 1971 apud TEIXEIRA, 2015, p.88).

A ata da reunião, do Conselho Estadual de Cultura do Ceará, fala sobre a proposta de Heloísa Juaçaba de mudar o nome e o perfil da Casa Raimundo Cella. Como o próprio documento menciona, o Conselho Federal de Cultura estava destinando recursos para casas de cultura espelhadas pelos diversos estados do país. Como uma estratégia para driblar as dificuldades orçamentárias e, assim, receber tais recursos do governo federal, optou-se pela “reformulação” da instituição. O nome passou a ser, como já dito, Casa de Cultura Raimundo Cella, no qual o foco das atividades desenvolvidas não seria mais exclusivamente às artes plásticas/visuais. Houve uma ampliação para as outras linguagens: teatro, literatura, cinema, entre outras⁵⁵. Muitas instituições mudaram – e ainda mudam! – os seus perfis para se adequarem aos parâmetros das políticas de cultura. Este fator é uma evidência das relações de interdependência entre os campos da arte e da cultura com os campos do poder/política. Nesse sentido, não acreditamos numa total autonomia do campo cultural, mas, numa relativa autonomia, atravessada por um jogo de interesses e de poder.

A ideia da criação das Casas de Cultura fora “explicitamente baseada no projeto francês de André Malraux, Ministro da Cultura na França” (COSTA, 2011,

⁵⁵ Para conhecer mais sobre a atuação da Casa de Cultura Raimundo Cella nas outras linguagens artísticas, especialmente no teatro, ver: TEIXEIRA. Bruno Pinheiro. **Casa de Cultura Raimundo Cella: espaço de formação de uma geração do teatro fortalezense (1975 – 1989)**. 2015. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2015.

p.60). Desse modo, o Ceará, através da sua política cultural, estava conectado com uma rede muito mais ampla, pois tratava-se de uma política pensada para todo o Brasil, cuja inspiração vinha da experiência de outros países. Clarival do Prado Valladares, como membro do Conselho Federal de Cultura, fez parte da comissão responsável pelas Casas de Cultura (COSTA, 2011, p.61). Certamente, sua aproximação com Heloísa Juaçaba e, conseqüentemente, com a Casa Raimundo Cela – desde a elaboração do Plano Diretor – contribuiu e até mesmo facilitou o processo de adequação da instituição ao perfil das Casas de Cultura proposto pelo governo federal.

Valladares escreveu na *Revista Cultura*⁵⁶ que este projeto estava vinculado a uma ideia de segurança nacional (COSTA, 2011, p.61). Nesse contexto, vale trazer o que foi dito no primeiro tópico deste capítulo: a articulação entre o Conselho Federal de Cultura e os Conselhos estaduais, entre estes o do Ceará, como parte de um projeto de unidade nacional, desenvolvido durante a Ditadura Militar, que enxergava na cultura um lugar estratégico de ação.

Ademais, cumpre lembrar que este trabalho não se deterá sobre as atividades das outras linguagens artísticas desenvolvidas pela Raimundo Cela, após seu processo de reformulação. O nosso objetivo é analisar a sua relação (da Casa Raimundo Cela) com o campo das artes plásticas/visuais. No entanto, consideramos necessário trazer estas informações para que o/a leitor/a tenha ciência de que a instituição, ao longo da sua história, também contribuiu para outras linguagens artísticas.

2.3.1 A Geração Raimundo Cela e a profissionalização das Artes Plásticas

O debate acerca da profissionalização das artes plásticas ocorreu em nível internacional, no contexto pós Segunda Guerra Mundial. Foi uma das pautas da UNESCO e resultou na criação da Associação Internacional de Artes Plásticas (AIAP), em 1948 (NETO, 2017, p.40), sendo que uma das finalidades era proporcionar uma maior circulação e visibilidade internacionais dos artistas plásticos e das suas produções. Em relação ao Brasil, podemos mencionar a experiência de Pernambuco, no final dos anos 1960, através da criação de mecanismos em prol da profissionalização dos artistas plásticos. As discussões entre diferentes artistas, em

⁵⁶ Publicação periódica do Conselho Federal de Cultura.

boa parte ligados a espaços coletivos, como a Escola de Belas Artes de Pernambuco (1932), Sociedade de Arte Moderna do Recife (1948) e o Movimento da Ribeira em Olinda (1964), resultou na criação, no ano de 1968, da Associação de Artistas Plásticos Profissionais de Pernambuco - AAPE (NETO, 2016, p.38-42).

Apesar de no Ceará não ter havido uma associação profissional com o mesmo formato da AAPE, notamos algumas aproximações em relação a busca pela profissionalização do campo das artes plásticas. O historiador José Bezerra de Brito Neto (2016, p.40-41;48) indica alguns eixos, analisados pela história e sociologia das artes brasileiras, como sendo de considerável relevância para o movimento de profissionalização do artista plástico: a formação de um mercado de arte nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro desde a década de 1940; as trajetórias dos artistas e suas redes de sociabilidades; a criação de museus de arte, galerias e demais espaços ao longo das décadas de 1950/60; assim como a cobrança por mais auxílios, por parte dos governos estaduais e municipais, na realização de exposições/salões e cursos de formação sobre artes em geral.

O Campo da arte no Ceará, entre os anos de 1950/60, também desenvolveu uma dinâmica similar, especialmente as ressonâncias do circuito de arte do eixo Rio-São Paulo, assim como a criação de museus e espaços de exposições e formação, como foi o caso da criação da própria Casa Raimundo Cela. Além desta, durante a década de 1960 foi criado, como já dito em tópicos anteriores, o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC (1961) e a Galeria Antônio Bandeira, gerida pela Prefeitura de Fortaleza.

Além dos espaços públicos, as galerias particulares também tomaram parte nesse processo de profissionalização das artes plásticas no Ceará. Podemos destacar que “a estruturação da rede de galerias em Fortaleza ocorreu de maneira mais intensa nas décadas de 1960 a 1980” (OLIVEIRA, 2015b, p.97). A socióloga Gerciane Oliveira (2015, p.103) fez um levantamento das galerias surgidas nesse período. Nos anos 1960, foram inauguradas as galerias SER, de Enéas Botelho e Galeria Baú Velho e Santa Rosa, de Haroldo Serra. Nos anos 1970, a Galeria Ignéz Fiuza, de Ignéz Fiuza; a Galeria Gauguin, de Lorena Araújo e a Galeria Sinval Arte, de Péricles. Nos 1980, a Multiarte, de Max Perlingeiro; a L.M Escritório de Arte, de Luciano Montezuma; a Nogueira Galeria, de Francisco Nogueira da Silva; a Terrart, de Maria Ivoneide Aragão; a Dualibe Galeria, de Dualibe Passos Pinheiro e a Tukano Arte e Literatura,

de Américo Vasconcellos. A artista visual e pesquisadora Núbia Agostinha Carvalho Santos destaca que o *Anuário do Ceará de 1975* relaciona a Casa Raimundo Cella ao crescimento das galerias em Fortaleza.

(...) com a extinção da Sociedade Cearense de Artes Plásticas do Ceará”, em 1958, o Centro de Artes Visuais – Casa de Raimundo Cella foi a ‘maior instituição do Ceará no campo das Artes Plásticas’. Seu funcionamento possibilitou a abertura de várias galerias de Arte em Fortaleza” (SANTOS, 2019, p.26).

O *Anuário do Ceará de 1975* também ressalta sobre a criação de galerias de arte em clubes de lazer voltados para a elite da cidade, tais como o Náutico Atlético Cearense e o Ideal Clube. O surgimento desses espaços, segundo o supracitado documento, deve-se aos investimentos, direcionados às artes plásticas, tanto por setores da iniciativa privada como pelo poder público (SANTOS, 2019, p.26). A Casa Raimundo Cella, o MAUC e a Galeria Antônio Bandeira somam-se a esses espaços de comercialização configurando um cenário de busca pela profissionalização do campo das artes plásticas do Ceará, além da formação de um gosto atrelado à estruturação de um mercado de arte.

Por conseguinte, a partir das entrevistas com artistas que fizeram parte da Geração Raimundo Cella, especialmente Tarcísio Félix e Roberto Galvão, identificamos que a questão da profissionalização do artista plástico esteve muito relacionada a criação de meios para comercialização das suas obras. Dialogando com a Sociologia da Arte, percebemos a importância de se destacar a presença das instâncias de mediação relacionadas a autonomia do campo artístico, pois “quanto mais uma manifestação necessite de instâncias de mediação, instituições, agentes, posições, mais ela tende a acentuar o nível da sua autonomia com relação a outras esferas sociais” (OLIVEIRA, 2015b, p.64).

Apesar do aspecto de informalidade – na forma como Heloísa Juaçaba articulava a venda dos trabalhos expostos na Casa Raimundo Cella – a mediação entre as obras dos artistas e seus compradores também foi estabelecida de forma institucional, pois estes compradores (em potencial) eram convidados a frequentar as mostras de um centro de artes vinculado ao governo estadual. Todavia, não podemos diminuir a importância da mediação de Heloísa Juaçaba, talvez sendo até mais decisiva, pois sua presença como uma das pessoas que estava à frente da instituição atraiu visitantes da elite econômica de Fortaleza.

A dinâmica das instâncias de mediação configurou o funcionamento de uma economia de bens culturais por sujeitos que não eram criadores das obras em si, mas que, de certo modo, também as fabricaram ao atribuí-las valores (OLIVEIRA, 2015b, p.64). Outro artista entrevistado relatou o impulsionamento da comercialização das obras, através das exposições da Raimundo Cela, como um marco importante na História das Artes Plásticas do Ceará:

(...) é o seguinte: o pessoal da Raimundo Cela, os artistas jovens, tinham uma intenção profissional, os *scapianos* não tinham, eles eram pautados, basicamente, pelo fazer artístico, não havia mercado. Mas a Heloísa, ela começou a trabalhar e trabalhou de uma maneira eficaz mesmo, pressionava as pessoas a adquirir as obras de arte. E ela levava pessoas da sociedade, pessoas de dinheiro e as pessoas compravam quadros. Então, isso é um divisor de águas nas artes do Ceará, não é? Aqui não havia mercado e começa a ter um mercado insipiente, mas se começou a vender obras de artistas locais, né? E... é, eu acho que foi o Estrigas, não sei, ele, numa atitude crítica dessa postura, porque os artistas dessa geração eles queriam vender quadros, eles queriam ser artistas e sobreviver da arte deles, e aí o Estrigas numa briga, ou numa coisa lá, ele disse que essa geração Raimundo Cela é uma geração dourada. (...) É... essa... era um pouco de ironia, porque a gente queria vender os quadros, a gente trabalhava, se fazia muitas coisas, por exemplo, se passou a fazer, não sei como poderia classificar, mas mutirões, ou intervenções, a gente fazia o seguinte: a gente... é... combinava com uma senhora da sociedade pra ela convidar uma série de amigos, na casa dela, digamos, quinta de noite, e aí ia um bando de artista com quadro pra... pra... né? Quer dizer era uma ação de marketing agressiva, né? Agressiva. E dava um bom resultado (Roberto Galvão, 2017).

Roberto Galvão aponta elementos semelhantes aos de Tarcísio Félix, ao falar sobre a comercialização dos trabalhos na Raimundo Cela. Contudo, Galvão enfatiza uma questão relevante que os diferenciava enquanto grupo e geração específica: o interesse pela profissionalização. Segundo seus relatos, os *scapianos* (os artistas que fizeram parte da extinta SCAP entre os anos 1940 e 1950) não tinham intenção profissional, se concentravam na produção artística, mas não na formação de um mercado de arte. Os artistas iniciantes, em especial os da Geração Raimundo Cela, se movimentaram tanto para o fazer artístico quanto para a comercialização dos seus trabalhos. Sinalizaram, com isso, um aspecto que os diferenciavam dos grupos já estabelecidos. Em depoimento, sobre as principais finalidades da Casa Raimundo Cela, Heloísa Juaçaba diz:

Posso destacar duas das finalidades que julgo das mais importantes. A primeira será a de, oferecendo condições e ambiente propício, dar ao artista jovem possibilidades de expressar na pintura, na escultura, na gravura e nas outras formas de expressão plástica, o seu talento criador. Uma outra finalidade e não menos importante será a de colocar o povo em maior contato com uma das mais nobres maneiras de transmitir beleza e cultura com a exposição em sua Pinacoteca, de quadros de autores contemporâneos ou

não, e com a Galeria permanente, estarão exibidas para visitação e venda, obras dos pintores, escultores, desenhistas e gravadores da terra⁵⁷.

Identificamos três elementos norteadores no relato de Heloísa Juaçaba: fomento à produção de jovens artistas, à formação de público e formação de um mercado de arte. Devemos levar em consideração que a criação da Raimundo Cela foi fruto de uma política pública de cultura. Nesse sentido, um público consumidor e apreciador de arte era necessário para manter o funcionamento do espaço e “justificar” o incentivo da carreira dos jovens artistas.

Voltando ao depoimento de Roberto Galvão, notamos que as formas de comercialização dos trabalhos se desdobraram para além das exposições da Casa Raimundo Cela. O próprio artista não soube classificar as reuniões nas casas das senhoras da alta sociedade, que tinham por intuito a venda das obras aos frequentadores das reuniões. Observamos, desse modo, as variações no insipiente mercado de arte do Ceará no final dos anos 1960, o transitar entre a formalidade e a informalidade. O que é importante frisar é que tais práticas sinalizaram o surgimento de novos agentes, uma nova forma de fazer e fruir arte. Foi uma experiência muito cara aos artistas, especialmente a Roberto Galvão que classifica esse período como um “divisor de águas” na História das Artes Plásticas do Ceará. No entanto, apesar desses elementos novos, que marcaram a trajetória da Geração Raimundo Cela, não podemos deixar de destacar as permanências, sendo uma delas relacionada ao coletivo, a continuação da formação de grupos de artistas. Se nos anos 1940 e 1950 os artistas da SCAP – os chamados scapianos – conduziam uma efervescente movimentação no cenário artístico, entre o final dos anos 1960 e início dos 1970 outro grupo de artistas – ligados à Casa Raimundo Cela – reivindicavam um lugar no campo da arte.

Não podemos afirmar que o impulsionamento da comercialização das obras por si só configurou a profissionalização dos artistas plásticos. Além disso, era necessário que o circuito apresentasse outras características e aspetos, sendo uma delas a busca por um diálogo/alinhamento com outros polos culturais do país. Era

⁵⁷ Trecho de um depoimento, concedido por Heloísa Juaçaba, sobre o início das atividades da Casa Raimundo Cela. O entrevistador não se identifica. A entrevista completa está impressa e localizada nas pastas dos arquivos, sobre Heloísa Juaçaba e a Casa Raimundo Cela, pertencentes à Ana Virgínia Juaçaba, filha de Heloísa. A entrevista não está datada.

comum Heloísa Juaçaba convidar, principalmente nos primeiros anos de atividades da Raimundo Cela, indivíduos conceituados no cenário artístico nacional, não sendo à toa o convite feito a Clarival do Prado Valladares, para colaborar na formulação do Plano Diretor da instituição. Dois anos após a inauguração da Casa, em 1969, Heloísa articulou a vinda de Walter Zanini. Na ocasião, foi realizada uma exposição de obras de 28 artistas do acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP).

Figura 9 - Capa do Catálogo da exposição dos 28 artistas do acervo do MAC/USP, 1969.



Fonte: Acervo Minimuseu Firmeza, Fortaleza, CE.

Walter Zanini exercia o cargo de diretor do MAC-USP e, no texto de apresentação do catálogo, ressaltou sua escolha por artistas brasileiros e/ou radicados das novas gerações, destacando que na exposição “há uma certa documentação das perspectivas que se abriram às nossas artes plásticas por volta de 1963-4, anos de particular significado para numerosos dos atuais expositores envolvidos no processo da nova figuração”. A exposição foi dividida nas categorias de pintura, desenho e gravura, mas percebemos – através dos títulos e dos materiais utilizados para a feitura das obras – a presença de outras técnicas, provenientes das pesquisas e experimentações próprias da produção artística do período.

O artista italiano, mas então residente em São Paulo, Donato Ferrari figurou na exposição com a obra – listada na categoria de pintura – *Objeto Azul c/Pêndalo*, feita com pano, madeira e poliéster. A obra *Os Macacos*, do carioca Roberto Magalhães, foi listada na categoria de desenho, mas o artista fez uso de nanquim e aguada, bico

de pena e café. Já o paulista João Suzuki, expôs um desenho feito com tinta plástica à base de acetona. A mostra também contou com trabalhos de artistas que tomaram parte de importantes momentos do cenário artístico brasileiro nos anos 1960: Rubens Gerchman e Antonio Dias, por exemplo.

A formação do acervo do MAC-USP refletiu o interesse investigativo de Walter Zanini, enquanto museólogo, pelos novos grupos de artistas, sobretudo os que apresentavam uma nova estética (NETO, 2016, p.50). Não deixou de ser, entre outros fatores, um posicionamento político: documentar e fazer circular uma recente produção artística brasileira, provocando debates e tensões com a arte até então estabelecida. A mostra do acervo MAC-USP ganhou certo destaque na imprensa local.

Figura 10 - Matéria do Jornal Unitário, 6 de setembro de 1969, p. 6.



Fonte: Setor de Periódicos da Biblioteca Pública Menezes Pimentel, Fortaleza, CE.

A matéria do jornal *Unitário* apresentou, basicamente, as mesmas informações que o catálogo da exposição. Destacou-se a Secretaria de Cultura, por meio da Casa Raimundo Cela, como organizadora e a parceria com o Ideal Clube, por ter cedido seu espaço. Além dessa matéria, foi publicada outra – com uma manchete bem mais chamativa – sobre a exposição: *Arte contemporânea, a grande mostra do ano*. Nesta, foi dito sobre o interesse do público, principalmente artistas e estudantes, pela exposição, mais uma vez sendo destacado as novas concepções e valores de arte apresentados. Dias depois, o mesmo jornal divulgou a palestra de Walter Zanini – realizada no Ideal Clube – cujo título foi “O Movimento de arte no Brasil”. Segundo as

informações do jornal, a palestra marcou o encerramento das atividades de Zanini no Ceará e, com isso, evidenciamos o projeto de formação em arte proposto pela Casa Raimundo Cela. Acreditamos que a repercussão da presença de Walter Zanini e da exposição do acervo do MAC – USP na Casa Raimundo Cela, tenha indicado a valorização de um acontecimento que, de algum modo, inseriu uma cidade do Nordeste no contexto nacional da produção artística.

Com efeito, através das ações da Raimundo Cela, os artistas, sobretudo os da nova geração, tiveram a oportunidade de ter contato com críticos e gestores de arte de renome nacional, tendo isso provocado uma nova dinâmica no circuito do Ceará, ampliando as relações e redes de sociabilidade entre os artistas cearenses e outros espaços de legitimação e aquisição de capital simbólico. Tarcísio Félix relata que o contato com os críticos de arte rendeu boas oportunidades para os artistas, tendo ele próprio recebido o convite, em 1967, para expor no Rio de Janeiro, na Galeria Goeldi, na qual Clarival do Prado Valladares exercia o cargo de diretor (GUIMARÃES, 2012, p. 85). Em 1969, Heloísa Juaçaba ganhou uma exposição individual na mesma galeria⁵⁸, onde Valladares a apresenta, no catálogo da mostra, como uma das artistas mais expressivas do Ceará.

A produção dos artistas da Geração Raimundo Cela passou a compor uma rede de sociabilidade mais ampla, entre estes o diálogo com o campo da arte nacional e internacional, pois a questão da internacionalização era um dos elementos pensados nesse percurso da profissionalização dos artistas plásticos (NETO, 2017, p.93). Nesse contexto, a Bienal Internacional de São Paulo exerceu uma importante contribuição. José Bezerra de Brito Neto (2017, p.105) defende a ideia da produção de um *habitus* profissional a partir da participação/experiência de alguns artistas na Bienal de São Paulo. O crítico de arte Olívio Tavares de Araújo escreveu sobre um grupo de artistas cearenses na Pré-Bienal, no ano de 1972.

A produção cearense é um levantamento eficaz da produção artística de uma área alijada do triângulo Rio de Janeiro-São Paulo-Belo Horizonte – sobre o qual, curiosamente, repousa o conceito brasileiro de “arte nacional”. E, em suas próprias contradições, a coletiva cearense encerra algumas lições. Entre elas, a prova de que as distâncias geográficas (e as deficiências de informação) não conseguem impedir o aparecimento de boas ideias, mesmo que às vezes mal acabadas.

⁵⁸ *Unitário*, 08 de novembro de 1969, p.01.

Locais – Dentro da parafernália da mostra cearense (cuja seleção foi tolerante), destacam-se algumas contribuições individuais de interesse. Os trabalhos premiados (entre outros os de Heloísa Juaçaba, Roberto Galvão e Aderson Medeiros) revelam a mesma necessidade de se referir à realidade local, embora utilizem meios diferentes. Juaçaba (a menos “regionalista” na linguagem) apresenta um grande painel de isopor, com letras recortadas, nas quais a autora apenas registra os nomes dos diversos artistas ora em atividade no Ceará. Galvão – o mais “contemporâneo” – limita-se a se apropriar das arraias de papel que os meninos empinam na contínua brisa cearense, e compõe, com elas, uma parede de inegável brilho visual. Aderson Medeiros, enfim, utiliza material pobre, como a própria pobreza que deseja denunciar.

Sinceridade – Com sacos de aniagem, estopas, redes e cabeças de ex-votos, Aderson Medeiros consegue montar conjuntos de esculturas comoventes e fortes. E a sinceridade dessa denúncia fornece uma outra lição da mostra cearense: o conceito de “arte nacional” pode mesmo abandonar seu tripé e nesse sentido é que a mostra de setembro será a prova final (Olívio Tavares de Araújo. Revista Veja, 1972).

O fragmento acima faz parte de um texto escrito por Olívio Tavares de Araújo na Revista *Veja*, em algum dos seus números de 1972. Tivemos acesso ao texto através de uma cópia (recorte) encontrada nos arquivos de Ana Virgínia Juaçaba. O próprio texto crítico de Tavares de Araújo aponta um aspecto de profissionalização das artes plásticas no âmbito da Bienal de São Paulo, já que houve um considerável crescimento de uma produção da crítica de arte, no Brasil, por meio das edições da supracitada mostra (NETO, 2017, p.99).

Importante trazer à baila a provocação feita por Tavares de Araújo sobre o conceito de arte nacional. O crítico reforça e, ao mesmo tempo, critica o que se convencionou chamar de arte nacional. As análises feitas sobre os trabalhos de Heloísa Juaçaba, Roberto Galvão e Aderson Medeiros foi a partir desse prisma: até que ponto estes artistas se distanciaram ou se aproximaram de uma arte mais “regional” ou de uma arte mais “nacional”? Roberto Galvão foi considerado o mais “contemporâneo”, talvez por não ter lançado mão de materiais considerados representativos da cultura do Ceará e do Nordeste; Aderson Medeiros, por sua vez, fez uso de materiais emblemáticos da cultura cearense (estopas, cabeças de ex-votos, redes) e o resultado do seu trabalho – que também pode ser entendido como um processo de pesquisa/investigação em arte – confronta os limites da ideia de arte nacional até então estabelecida.

Outro ponto a ser analisado é no que se refere a representação de um grupo de artistas cearenses na Pré-Bienal de São Paulo e o que se esperava a partir dessa

experiência. A participação de artistas iniciantes em exposições desse porte os colocava em contato, além de outros elementos, com um ritual burocrático próprio da estrutura da Bienal de São Paulo. As próprias fichas de inscrição estabelecendo prazos a serem cumpridos, descrição das obras, informações sobre preços, seguiam uma lógica de profissionalização do campo das artes plásticas (NETO, 2017, p.109). Levando em consideração as proximidades de Heloísa Juaçaba com outros críticos e gestores do país, notamos que o formato das fichas de inscrições do Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará, organizado pela Casa Raimundo Cela, seguia um padrão semelhante.

Figura 11 - Ficha de inscrição do 3º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará.

SECRETARIA DE CULTURA, DESPORTO E PROMOÇÃO SOCIAL
CASA DE RAIMUNDO CELA
3.º SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS DO CEARÁ

N.º de Inscrição _____

Seção de Pesquisas artísticas _____

Nome do Expositor Waldemar Cordeiro
(nome por extenso em letra de imprensa)

Assinatura artística _____

Nacionalidade brasileiro

Endereços (Residência) rua Ministro de Godoy 860 5º and. Tel. 62-9007
(Trabalho) rua Major Sertório, 80 5º andar cj. 52 Tel. 32-5770

RELAÇÃO DOS TRABALHOS

TÍTULO	TÉCNICA	DIMENSÕES	PREÇOS
1-Derivadas de uma imagem	computador	24,3 x 35	CR\$ 500,00
2-Ruídos	computador	31 x 46	CR\$ 500,00
-	-	-	-
-	-	-	-

São Paulo 15 de setembro de 19 71

Waldemar Cordeiro
Assinatura do expositor

Número de Inscrição _____

3.º Salão Nacional — 1969 — Fortaleza - Ceará

Seção de Pesquisas artísticas _____

Nome do Expositor Waldemar Cordeiro

Endereço para correspondência rua Ministro de Godoy, 860 5º andar - Perdizes

Número de trabalhos 2

OBS.: O artista deverá retirar os trabalhos expostos dentro de 20 dias após o encerramento do Salão, se residente em Fortaleza e se não quiser que passem à Galeria Raimundo Cela.

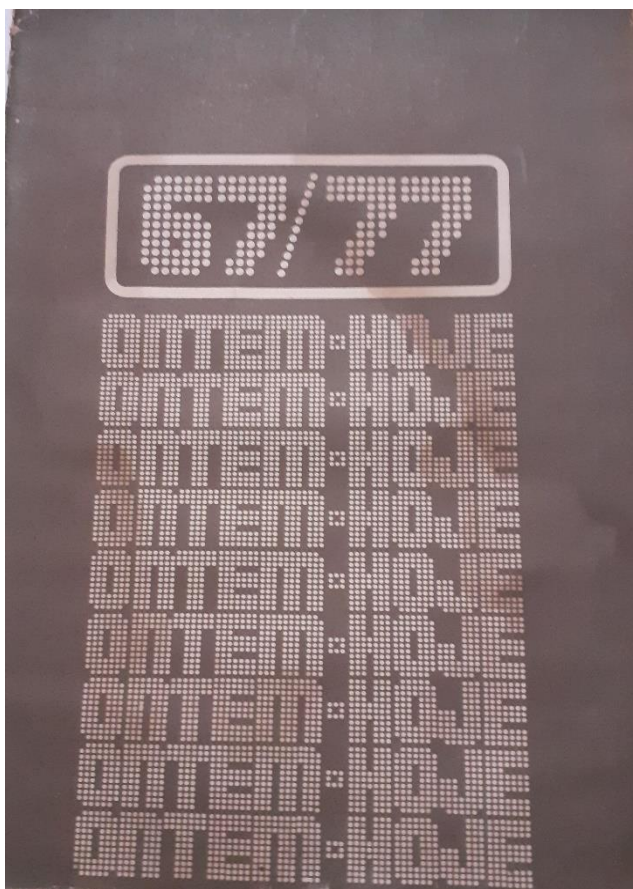
Fonte: Arquivo de Ana Virgínia Juaçaba

A imagem acima trata-se da ficha de inscrição, do artista Waldemar Cordeiro, na terceira edição do Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará. De fato, a estrutura

da ficha assemelha-se a da Bienal de São Paulo. Há espaços para os dados pessoais do artista, descrição das suas obras, técnicas utilizadas, categoria em que pretende expor, as medidas dos trabalhos enviados e os seus respectivos preços. Há, ainda, uma observação sobre o prazo que o artista tem para retirar as suas obras após o encerramento do Salão. De longe, esses elementos podem não parecer tão importantes, mas apontam para a necessidade da construção de uma postura profissional dos artistas plásticos.

A Geração Raimundo Cela passou a experienciar esse *habitus* tanto nas exposições realizadas pela Casa Raimundo Cela como através da participação de mostras em outras regiões do país. Importante sinalizar que o *habitus* “trata-se de um sistema aberto de disposições que estará submetido constantemente a experiências e, desse modo, transformado por essas experiências” (BOURDIEU, CHARTIER, 2017, p.62). Isto é, a experiência coletiva dos artistas – em relação ao ritual de participação nos salões, exposições e bienais – não era um processo fechado/acabado, pois estava em constante movimento/transformação, a depender das diretrizes vigentes das instituições. Ademais, é interessante ressaltar o quanto a supracitada instituição se empenhou na construção de uma identidade e de uma imagem vinculada ao incentivo destinado a novas gerações de artistas.

Figura 12 - Capa do catálogo da exposição de aniversário de 10 anos da Casa Raimundo Cela.



Fonte: Arquivo de Ana Virgínia Juaçaba.

A mostra comemorativa dos dez anos da Casa Raimundo Cela contou com a participação, de acordo com o catálogo, dos artistas: Aderson Medeiros, Carlos Moraes, Ferreira do Ceará, Joaquim de Souza, José de França Amora, Marcus Francisco, Regina Cavalcante, Roberto Galvão, Sergei de Castro e Tarcísio Félix. O texto de apresentação do catálogo, escrito por Heloísa Juaçaba, destaca a contribuição da Casa para o lançamento de jovens artistas. Apesar da Raimundo Cela ter participação na trajetória de outros artistas, permaneceu forte na memória de muitos a Geração Raimundo Cela e as mostras comemorativas reforçaram a permanência dessa memória.

No ano de 1987, fazendo parte da comemoração de aniversário de duas décadas da Casa Raimundo Cela, foi realizada a exposição *Juventude Dourada: Vinte Anos Depois*. Roberto Galvão, um dos artistas mais lembrados da Geração Raimundo

Cela, escreveu um texto, publicado num jornal⁵⁹, sobre a mostra celebrativa. Em seu texto, cujo título é o mesmo da exposição, Galvão lembra da criação da Raimundo Cela, do uso pejorativo do termo *Geração Dourada* para se referir aos jovens artistas preocupados com a comercialização dos seus trabalhos, dos vários nomes que frequentaram a instituição, onde nem todos permaneceram no circuito de arte. Comparando o texto de Roberto Galvão, escrito em 1987, e a entrevista que este nos concedeu, no qual alguns fragmentos foram transcritos neste tópico, observamos um entrecruzamento entre memória individual e memória coletiva. Na história de muitos grupos e/ou coletivos, alguns sujeitos são eleitos como “representantes” de uma memória e, no caso da Geração Raimundo Cela, Roberto Galvão parece desempenhar este papel.

2.4 HELOÍSA JUAÇABA: MEDIADORA E GESTORA DAS ARTES

Heloísa Juaçaba consegue congrega os artistas bem jovens. Heloísa nos acompanhou até nos profissionalizarmos mesmo. Heloísa carregava no seu carro, um galaxie imenso, todas as obras que iam participar das exposições. Heloísa financiava com dinheiro próprio catálogo, convites, correio. Heloísa montava exposições para escolas, congressos; tudo isso com um bando de jovens que eram quase meninos. Eu acho uma coisa magnífica! (Depoimento de Roberto Galvão apud SANTOS, 2019, p.41).

Os dois tópicos anteriores – sobre a criação da Casa Raimundo Cela e sobre a Geração Raimundo Cela – se confundem com o papel, desempenhado por Heloísa Juaçaba, como mediadora e gestora das artes. No entanto, julgamos relevante um espaço específico, no corpo desta tese, para analisarmos a trajetória dessa mulher tão marcante na História das Artes Plásticas do Ceará. Não é à toa que muitos artistas, críticos, jornalistas e gestores conferem a Heloísa o título de “madrinha das artes” ou de “mecenaz” (SANTOS, 2019, p.42).

O trecho de abertura deste tópico trata-se de um fragmento do depoimento de Roberto Galvão, sobre Heloísa Juaçaba, para o documentário *Uma Senhora artista*, produzido pela TV Assembleia e pela TV Unifor, no ano de 2008 (SANTOS, 2019,

⁵⁹ O texto de jornal foi localizado no Arquivo de Ana Virgínia Juaçaba. Não informa em qual jornal foi publicado nem sua data específica, constando apenas a informação “1987”, escrito de caneta azul, no canto superior direito do documento. Contudo, o mesmo texto informa que a exposição “a ser realizada na Casa de Cultura Raimundo Cela, de 31 de março a 18 de abril”, nos fazendo supor que a matéria foi publicada alguns dias antes da abertura da mostra.

p.41). Além da Casa Raimundo Cela, Heloísa Juaçaba teve uma importante participação em outros órgãos culturais do Ceará, tendo acumulado as seguintes funções: diretora do Departamento Municipal de Cultura, durante a gestão do prefeito José Walter Cavalcante (1967-1970); conselheira do setor de Artes Plásticas, do Conselho Estadual de Cultura por dois mandatos; participação na formação do acervo do MAUC e do Museu de Arte e Cultura Populares, além de ter tomado parte de várias comissões de organização e júri de importantes Salões de arte – o Salão de Abril e o SNAPC – em Fortaleza, entre o final dos anos 1960 e durante os 1970 (CARVALHO, 2012, p.17-18).

Em 1976, o crítico e jornalista Eliezer Rodrigues escreve um artigo comentando que a conjuntura favorável à criação de galerias no Ceará começou com a Raimundo Cela, com o auxílio de Heloísa Juaçaba que, em seu trânsito na alta sociedade cearense, vem atraindo consumidores de arte, principalmente para os artistas ligados à Secretaria de Cultura. Juaçaba exerce, dessa forma, um poder de *consagração* junto aos artistas da Raimundo Cela (BARBALHO, 1997, p.175).

Como o trecho informa, Heloísa Juaçaba foi uma mulher das elites. Casada com o médico Haroldo Juaçaba, referência, no Ceará, a respeito dos estudos do câncer, Heloísa o acompanhava em suas viagens a congressos internacionais de medicina, em Nova York e cidades europeias, sendo que nessas viagens teve a oportunidade de conhecer os mais renomados museus e galerias de arte, ampliando sua rede de sociabilidade internacional (RUOSO, 2016, p.173). A aproximação de Heloísa com Clarival do Prado Valladares, por exemplo, aconteceu muito em decorrência da amizade entre este e seu esposo, Haroldo Juaçaba. Os dois se conheceram enquanto estudantes do curso de medicina, inclusive muitas correspondências de Valladares, destinadas ao casal Juaçaba, expunha sentimentos de afeto e de amizade (SANTOS, 2019). A fluida circulação de Heloísa entre os meios político, econômico e da alta sociedade cearense lhe possibilitou emprestar seu capital social para o impulsionamento da divulgação e das vendas das obras dos artistas, potencializando um mercado de arte ainda embrionário em Fortaleza.

Ao longo desta seção, analisamos algumas correspondências destinadas à Heloísa Juaçaba e/ou enviadas por ela, sendo importante elucidar o lugar do gênero “carta” como fonte histórica. As correspondências são pensadas como gêneros discursivos, narrativas e literaturas de si; formas de se apresentar ao olhar do outro,

através do que é dito sobre si (MARTINS, 2011, p.64-67). As cartas trocadas com outros gestores culturais comunicam o lugar, ocupado por Heloísa, no campo das artes plásticas do Ceará e evidenciam a dinâmica de uma rede de sociabilidade – ora pessoal, ora institucional – entre sujeitos pertencentes às elites culturais. Essas correspondências foram guardadas com a finalidade de compor um arquivo, indício de um ato de memória consciente e do desejo de salvaguardar vestígios de uma trajetória de vida (MALASTIAN, 2009, p.200-202).

Jean François Sirinelli (1998, p.261-272) aborda a atuação das elites culturais no campo da arte e da cultura. Primeiramente, o autor faz uma diferenciação entre criadores e mediadores culturais, sendo os primeiros os responsáveis pela criação artística e os últimos aqueles que contribuem, com seu poder de influência, para difundir o trabalho dos criadores. Muitas vezes, esses mediadores se tornam uma elite cultural com fortes relações com os poderes públicos. A partir das ponderações de Sirinelli, situamos o lugar de Heloísa Juaçaba como uma mediadora ligada às elites culturais de Fortaleza, fazendo uso dos seus acessos aos meios do poder, tanto econômicos quanto políticos, para dar visibilidade à produção dos artistas da Casa Raimundo Cela.

As várias intermediações em favor dos artistas, feitas por Heloísa, exemplifica a questão apresentada. Podemos citar um exemplo: o momento em que o artista Aderson Medeiros foi selecionado para participar da 13ª Bienal Internacional de São Paulo (1975). Heloísa redigiu um documento⁶⁰ destinado ao então governador do Ceará, César Cals, para que este concedesse uma ajuda de custo ao supracitado artista e assim fosse possível sua participação na Bienal. Esta foi apenas uma das várias intermediações de Heloísa Juaçaba, o que mais uma vez evidencia sua fluida relação com o meio político do Ceará.

A partir dos anos 1950 e 1960 foi crescente a participação das mulheres no mercado de trabalho, especialmente nos setores de educação e cultura. Em se tratando das mulheres da pequena e média burguesia, a formação de um capital de gosto e procura por serviços culturais (DURAND, 1989, p. 1969-171) funcionaram como dispositivos de distinção social. Outras mulheres, além de Heloísa Juaçaba, marcaram o campo das artes plásticas do Ceará. Temos o exemplo de Ignéz Fiuza,

⁶⁰ Localizado no arquivo de Ana Virgínia Juaçaba.

mulher pertencente a uma família de banqueiros e empresários; foi dona de uma galeria de arte, criada em 1970 (OLIVEIRA, 2015b, p. 100), sendo uma das responsáveis pela circulação e comercialização das obras plásticas na capital cearense. A galeria de Ignéz Fiuza “apresentou ao público local nomes e vertentes que figuravam nacional e internacionalmente, como também projetou artistas cearenses para o grande cenário das artes, em exposições, mostras, vernissages e publicações de catálogos” (OLIVEIRA, 2015b, p. 100). Hilma Montenegro também teve uma importante atuação, sendo conhecida por ministrar aulas de Arte e de História da Arte. Muitos artistas tiveram contato com Hilma no início de suas trajetórias, inclusive pelo fato desta ter sido convidada, por Heloísa Juaçaba e o então Secretário de Cultura Raimundo Girão, para ocupar o cargo de primeira diretora da Casa Raimundo Cela⁶¹.

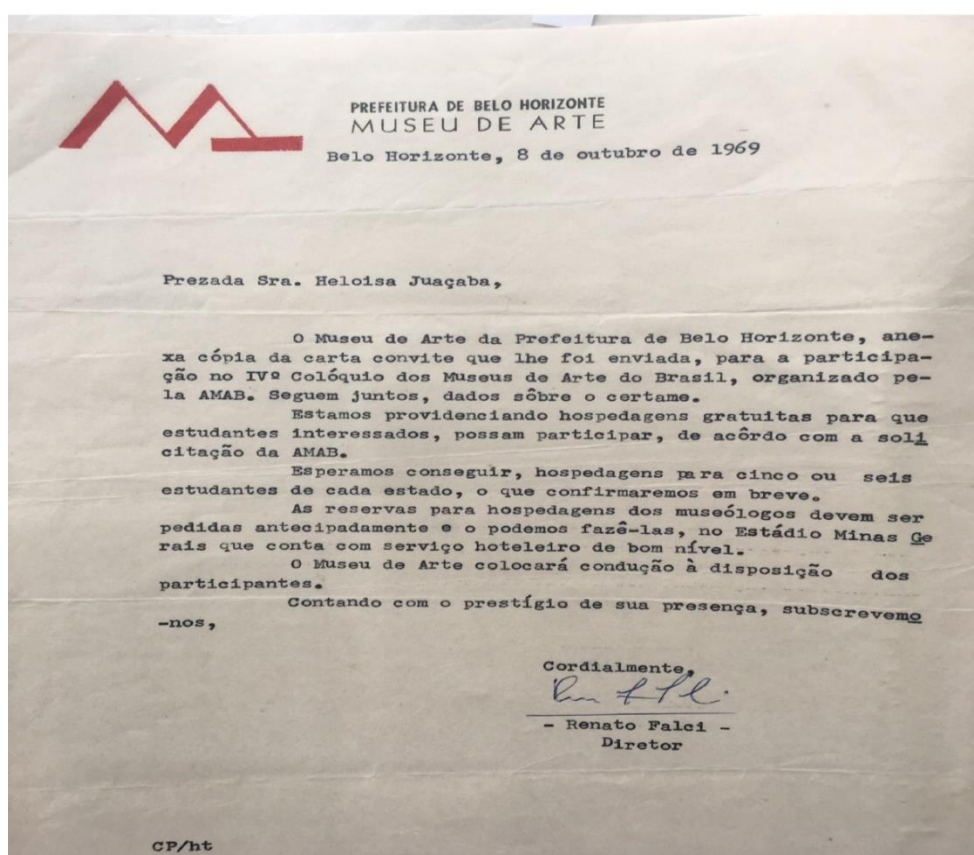
No âmbito da História cultural/intelectual, o conceito de *intelectual mediador* está ganhando força. O campo da produção dos bens culturais é constituído tanto por criadores quanto por mediadores, como já dito, por meio das observações de Sirinelli. Estes últimos, em sua maioria, ocupam cargos estratégicos em instituições e associações, o que os propicia a acessarem uma rede de sociabilidade que os torna influentes nas dinâmicas internas e externas do campo da produção cultural (GOMES; HANSEN, 2016, p. 19). É interessante o diálogo da noção de *mediação* com a de *autonomia do campo artístico*, proposta por Bourdieu. O sociólogo lembra que o campo é relativamente autônomo, ao mesmo passo em que é relativamente interdependente dos campos econômico e do poder (BOURDIEU, 1996, p. 67-68). Por essa ótica, a mediação entre os campos reflete a linha tênue entre relativa autonomia e relativa dependência, com relação aos jogos internos e externos experienciados no campo da arte.

Heloísa Juaçaba transitou entre os diferentes grupos: desde os espaços do poder político e econômico aos espaços dos artistas iniciantes desejosos de uma melhor estrutura do circuito de arte. Assumiu, dessa forma, o papel de intermediária entre o campo da arte e o campo econômico (do dinheiro!), através da sua articulação para a comercialização das obras dos artistas, como já mencionado no tópico anterior.

⁶¹ Informações coletadas através das entrevistas dos artistas Tarcísio Félix e Roberto Galvão ao autor deste trabalho.

Além disso, obteve reconhecimento não apenas no cenário local, mas também no nacional, a partir das trocas com gestores de outras instituições do país.

Figura 13 - Convite para o IV Colóquio dos Museus de Arte do Brasil, 1969.



Fonte: Arquivo de Ana Virgínia Juaçaba

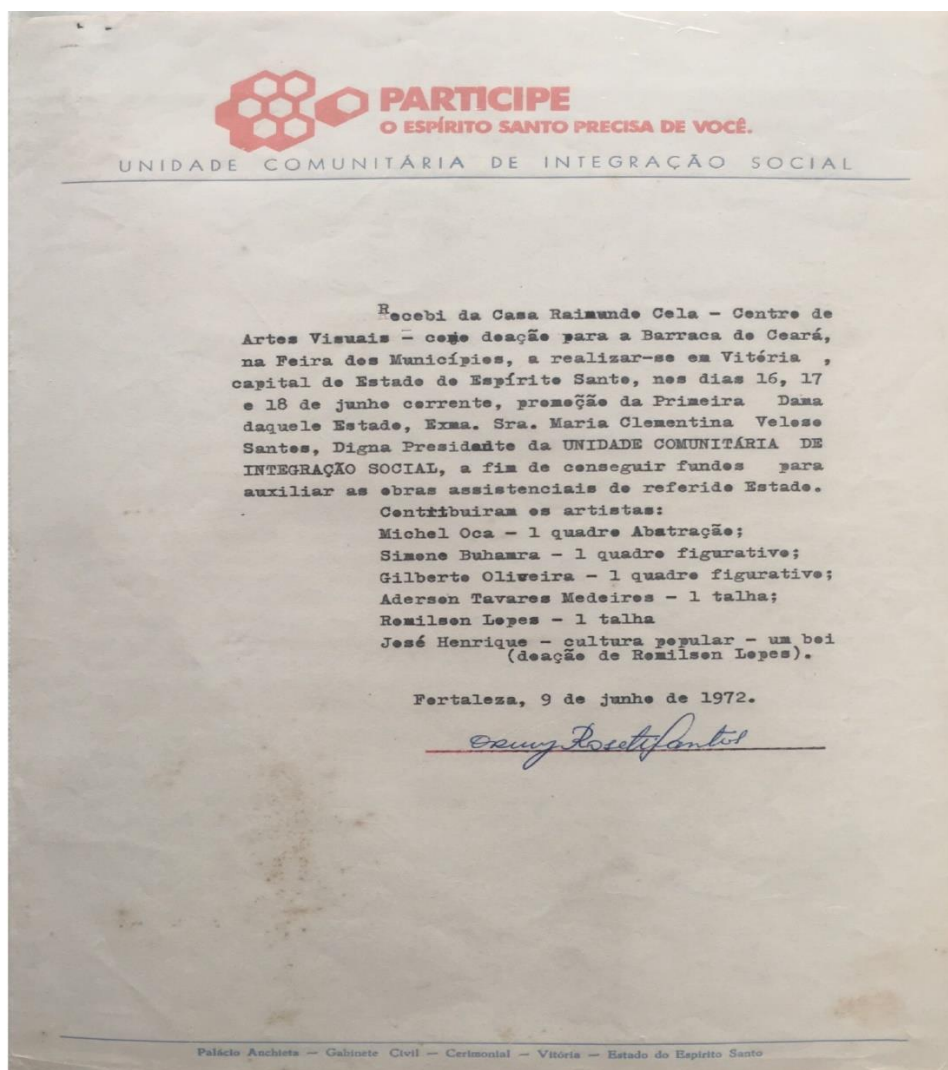
Heloísa Juaçaba foi convidada a participar do *IV Colóquio de museus de Arte do Brasil*, sediado na cidade de Belo Horizonte, no ano de 1969. Esta carta-convite realça questões importantes a respeito do trabalho realizado por Heloísa no campo das artes plásticas do Ceará, em especial na Casa Raimundo Cela. É um indício que aponta o percurso trilhado para a inserção do Ceará num sistema de arte nacional e isso dialoga com as propostas da Raimundo Cela, no qual uma delas foi justamente proporcionar uma maior visibilidade da produção dos artistas cearenses, assim como contribuir para uma profissionalização destes. Não podemos esquecer, contudo, que a participação de Heloísa em eventos dessa natureza foi fruto de um impulsionamento da profissionalização do campo da arte e do campo museológico no Brasil. A

realização desses colóquios, com o objetivo de examinar relatórios e programações das instituições, assim como a manutenção de uma associação, demonstra uma procura pela formalização e institucionalização/profissionalização da arte e dos museus de arte no Brasil⁶².

Podemos elencar alguns elementos que mostram o trabalho em prol da concretização de um projeto de inserção e/ou imbricação, do campo das artes plásticas do Ceará, com o circuito nacional: a participação de críticos e gestores de arte, reconhecidos em âmbito nacional, na programação da Casa Raimundo Cela; a realização de Salões de arte nacionais; o empenho para que os artistas cearenses expusessem em outros centros culturais do país; a participação em eventos e colóquios de museus e centros de arte brasileiros que, por sua vez, promoviam exposições das obras de artistas dos estados participantes. Todos estes fatores reunidos destacam o envolvimento de Heloísa Juaçaba como gestora das artes, interessada numa espécie de (re)estruturação do campo das artes plásticas do Ceará. Ademais, a Casa Raimundo Cela, através das mediações de Heloísa, também participou de ações de assistência social no Brasil, possivelmente como uma forma de fazer circular os trabalhos dos artistas.

⁶² Heloísa Juaçaba também recebeu uma carta-convite, devido sua função de diretora de um Centro de Artes Visuais de Fortaleza (a Casa Raimundo Cela), para participar do V Colóquio de museus de Arte do Brasil, dessa vez sediado na cidade de Curitiba, no ano de 1970. O convite fora assinado por Fernando Velloso, então diretor do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Figura 14 - Correspondência sobre confirmação de recebimento de obras de arte, 1972.



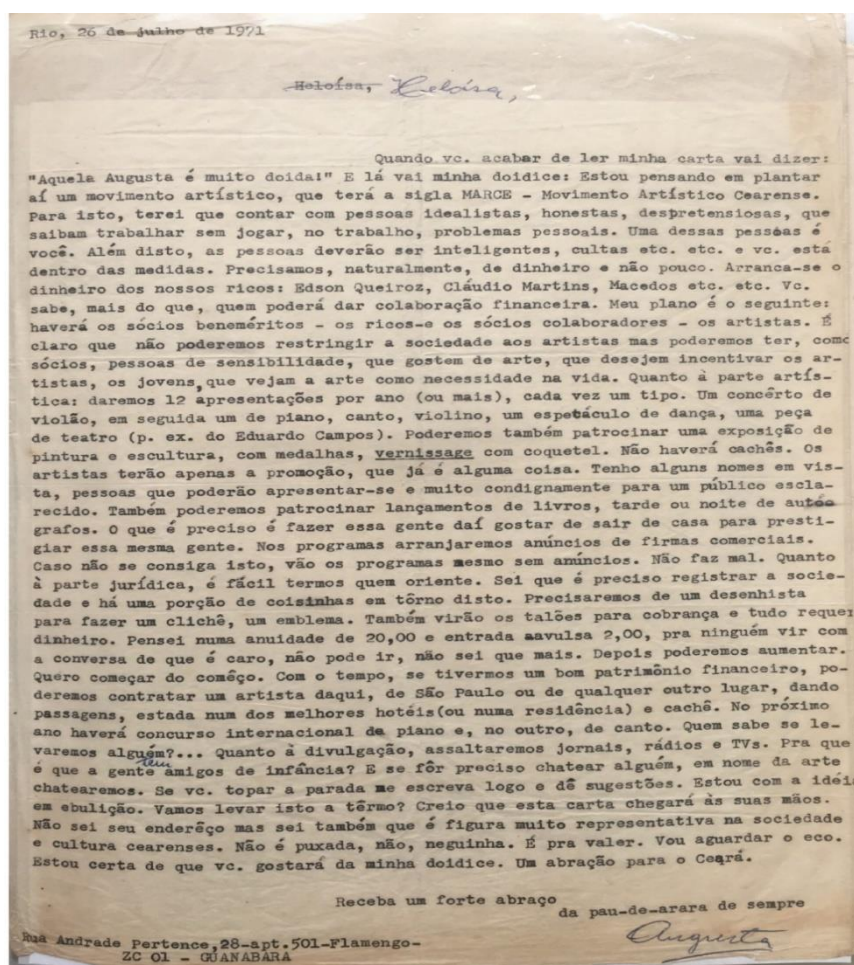
Fonte: Arquivo de Ana Virgínia Juaçaba

A participação do Ceará em colóquios de museus e centros de arte do Brasil, possibilitou aos artistas locais a oportunidade de apresentarem seus trabalhos nas exposições promovidas nesses eventos. Todavia, os artistas da Casa Raimundo Cela também enviaram suas obras para eventos de assistência social, entre estes a *Feira dos municípios*, realizado na cidade de Vitória (ES) e promovido pela Unidade Comunitária de Integração Social, cuja presidente era a primeira dama do estado do Espírito Santo, Maria Clementina Velese Santos. Embora seja uma proposta diferente, a doação de obras de arte para eventos de caráter beneficente também era uma forma de expandir a circulação da produção dos artistas e do nome da Casa Raimundo Cela para outras regiões do país. Além disso, reforçava o perfil filantrópico de Heloísa

Juaçaba, que também se dedicava a atividades de cunho assistencialista e social, como, por exemplo, campanhas, voltadas para o público feminino, de conscientização, nas periferias de Fortaleza, sobre prevenção do câncer e campanhas de arrecadação financeira para o auxílio de pacientes do Instituto do Câncer do Ceará – ICC (SANTOS, 2019, p.34).

Heloísa Juaçaba assumia uma postura de engajamento profícuo no que se refere a circulação do movimento artístico realizado no Ceará. Muitas vezes esse engajamento se apresentava em ofícios onde eram listadas as ações desenvolvidas pela Casa Raimundo Cela e por outras instituições, inclusive as galerias de arte. Um caso curioso – e até inusitado! – foi uma troca de correspondências entre Heloísa e uma mulher chamada Augusta. Esta escreveu sugerindo a criação de um movimento artístico no Ceará.

Figura 15 - Correspondência destinada à Heloísa Juaçaba, 1971.

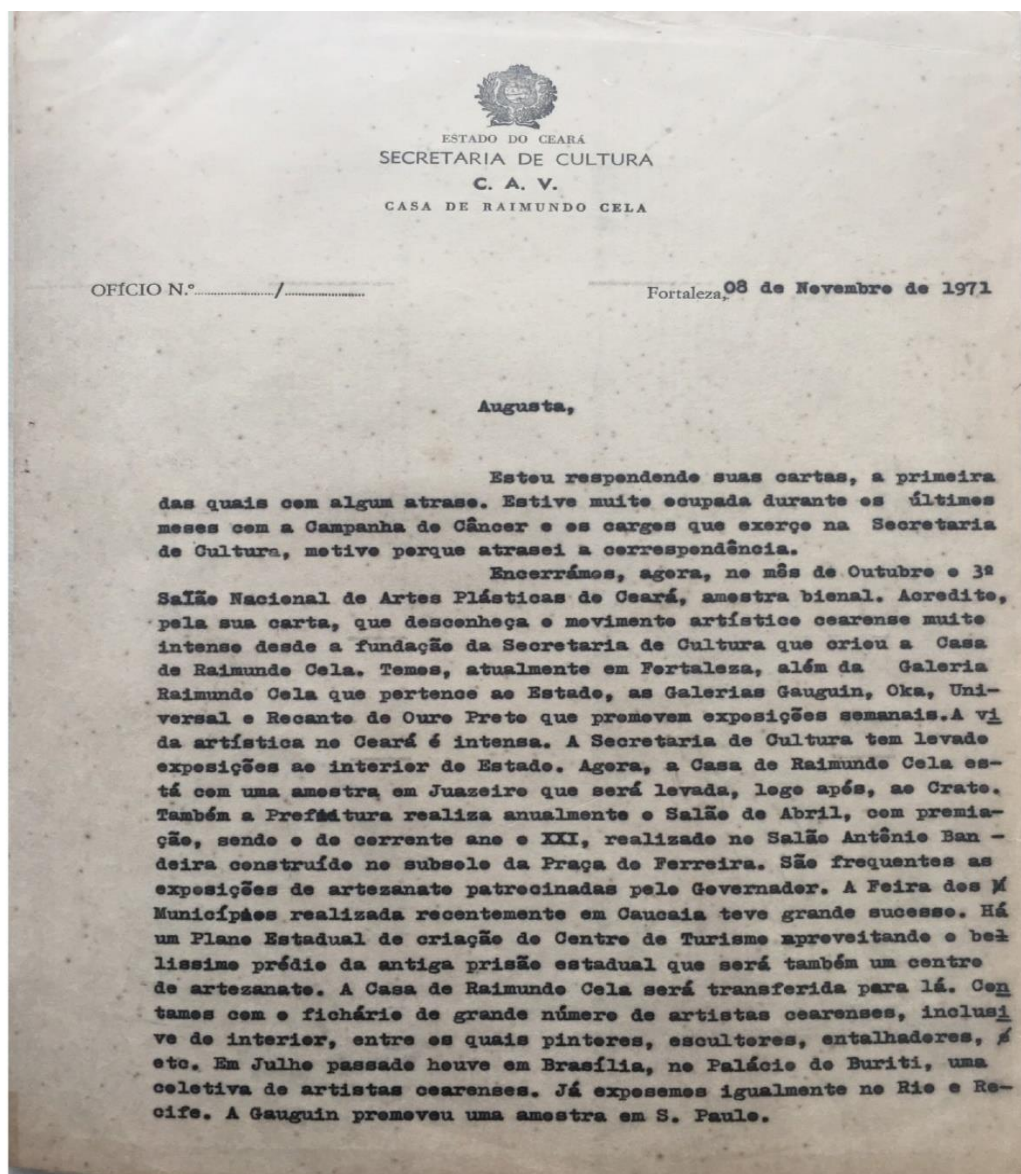


Fonte: Arquivo de Ana Virgínia Juaçaba

Resumidamente, o conteúdo da carta trata-se da proposta, por parte da remetente, para a criação do MARCE – Movimento Artístico Cearense. A ideia era que pessoas dispostas e qualificadas, para atuar nesse tipo de projeto, formassem uma espécie de equipe de trabalho, onde cada qual exerceria uma função específica. Os artistas como sócios colaboradores e alguns indivíduos, da elite econômica da cidade, como sócios beneméritos. Augusta sugeriu exposições com premiações simbólicas, onde os artistas ganhariam medalhas e não prêmios em dinheiro. Além disso, os meios de comunicação (impressos e audiovisuais) fariam a cobertura das programações do idealizado Movimento Artístico Cearense. A correspondência foi enviada, do Rio de Janeiro, no dia 26 de julho de 1971. Contudo, Augusta não obteve resposta e escreveu novamente⁶³, em outubro do mesmo ano, reforçando as mesmas ideias. Semanas depois, Heloísa Juaçaba envia um ofício em resposta.

⁶³ Correspondência localizada no arquivo de Ana Virgínia Juaçaba.

Figura 16 – Ofício redigido por Heloísa Juaçaba, 1971



Fonte: Arquivo de Ana Virgínia Juaçaba

O ofício acima, apesar de ter um caráter de natureza burocrática, insinua um sentimento afetivo/pessoal, por parte de Heloísa Juaçaba, em narrar as programações das instituições de arte do Ceará. Supomos, ainda, que a escolha em redigir um ofício e não uma carta mais informal tenha tido a intencionalidade de publicizar – institucionalmente – as mostras realizadas tanto no Ceará como em outras cidades, entre estas Recife, Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Observamos, confundido a esse sentimento de dedicação, a fala de uma gestora cultural, ao divulgar “o

movimento artístico cearense muito intenso desde a fundação da Secretaria da Cultura que criou a Casa de Raimundo Cela”.

Outrossim, quando Heloísa Juaçaba frisou que Augusta talvez desconhecesse o movimento que estava sendo realizado no Ceará, notamos o quanto também era importante a divulgação da política cultural, pensada e executada pelas instituições cearenses, e articulada com o circuito nacional. O próprio tom da resposta de Heloísa ratifica uma tomada de posição e uma demarcação do seu lugar no campo das artes plásticas do Ceará e do Brasil. Afinal, tudo que a autora da primeira correspondência propusera já estava sendo realizado. Interessa, mais uma vez, trazer para nossa discussão o gênero carta como fonte histórica. Teresa Malastian (2009, p.201), destaca que o conteúdo de muitas correspondências exerce uma função de domínio da imagem de si, num ritual de transmitir credibilidade ao destinatário – assim como fez Heloísa em sua resposta a Augusta.

O reconhecimento de Heloísa Juaçaba, enquanto mediadora e incentivadora de uma nova geração de artistas, foi algo que também alcançou outras regiões do estado do Ceará. Além da finalidade dos artistas locais ganharem notoriedade na cena nacional, também houve um movimento na tentativa de integrar artistas de cidades mais distantes ao circuito de arte de Fortaleza. Mencionamos como exemplo uma correspondência⁶⁴, destinada à Heloísa, cujo remetente, Marciano Lopes, apresenta o jovem artista cratense Margébio Lucena, que havia se mudado para Fortaleza e almejava se inserir no circuito de arte da cidade. Marciano Lopes, uma liderança do município do Crato, pede para Heloísa ver a possibilidade de Margébio expor no Salão de Abril. Consultamos o catálogo do Salão de Abril de 1969⁶⁵ e constatamos que o artista Margébio Cícero Rodrigues de Lucena expôs, na categoria de pintura, conforme havia solicitado Marciano Lopes. Margébio expôs suas obras ao lado das obras de Aderson Medeiros, Tarcísio Félix, Roberto Galvão, Descartes Gadelha, Kleber Ventura, entre outros jovens artistas que também iniciavam seus percursos.

Heloísa Juaçaba também construiu uma imagem como mecenas e colecionadora, junto com Haroldo Juaçaba, de obras de arte. No 20º Salão de Abril

⁶⁴ Encontrada no Arquivo de Ana Virgínia Juaçaba. A correspondência foi enviada no dia 19 de fevereiro de 1969.

⁶⁵ Ver: <http://www.salaodeabril.com.br/docs/catalogos/Catalogo+salao+de+abril+1969.pdf>

(1970) parte da *Coleção Haroldo Juaçaba* foi exposta⁶⁶. Heloísa costumava comprar obras dos artistas e muitos destes escreviam para ela em agradecimento (SANTOS, 2019, p.42). No ano de 1981, a então diretora da Casa Raimundo Cela, Laura Heloísa Moraes da Silva, escreveu para Heloísa e Haroldo Juaçaba agradecendo a concessão de um dos prêmios do 7º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará, chamado de “Prêmio Guaramiranga”⁶⁷. Esse dado demonstra que, apesar de Heloísa ter se afastado da gestão da Raimundo Cela, ela permanecia contribuindo com a instituição, dessa vez como patrocinadora. A partir do ano de 1980, Heloísa Juaçaba passou a exercer o cargo de diretora do Sistema Estadual de Museus (SANTOS, 2019, p.38), mas como veremos, ao longo deste trabalho, sempre se manteve próxima das artes plásticas/visuais e da Casa Raimundo Cela.

As correspondências e outros documentos acima apresentados, destinados à Heloísa Juaçaba e/ou enviados por ela, mostra sua participação na esfera de uma rede de sociabilidade entre artistas, críticos de arte, gestores e demais intelectuais envolvidos com o campo cultural. Inclusive, o fato de Heloísa ter guardado, preservado e arquivado toda essa documentação – entre catálogos de exposições, correspondências, ofícios, recortes de jornais, regulamentos – foi algo pensado para que sua trajetória como gestora e mediadora cultural fosse lembrada posteriormente, pois a preservação de um arquivo dessa natureza não deixa de ser uma forma de falar de si.

Nesse íterim, ressaltamos que o papel de Heloísa Juaçaba como idealizadora e, durante alguns anos, gestora da Casa Raimundo Cela a propiciou um lugar de influência e de autoridade no campo das artes plásticas do Ceará. Tal reconhecimento, por parte de gestores culturais de outras localidades do Ceará e do Brasil, isto é, por seus pares, faz parte da distribuição de um capital específico para os sujeitos que ocupam determinados espaços na estrutura do campo (BOURDIEU, 1996, p.235).

⁶⁶ Ver: <http://www.salaodeabril.com.br/docs/catalogos/Catalogo+salao+de+abril+1970.pdf>

⁶⁷ Correspondência localizada no arquivo de Ana Virgínia Juaçaba.

3 O SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS DO CEARÁ: SOCIABILIDADES ARTÍSTICAS E INTELECTUAIS

Ela deve levar em conta, portanto, não apenas os produtores diretos da obra em sua materialidade (artista, escritor etc.), mas também o conjunto dos agentes e das instituições que participam da produção do valor da obra através da produção da crença no valor da arte em geral e no valor distintivo de determinada obra de arte, críticos, historiadores da arte, editores, diretores de galerias, *marchands*, conservadores de museu, mecenas, colecionadores, membros das instâncias de consagração, academias, salões, júris etc., e o conjunto das instâncias políticas e administrativas competentes em matéria (BOURDIEU, 1966, p. 259).

Analisar espaços de produção cultural está para além de considerar os produtos culturais apenas por seus aspectos e materialidades internas. Neste capítulo abordamos e relacionamos alguns aspectos do Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará (SNAPC) – já percebido como um dos espaços responsáveis por conferir acessos aos artistas a determinadas instâncias de consagração – com o campo das artes plásticas/visuais do Ceará e do Brasil. Compreendemos o campo artístico como um espaço de múltiplas ações e relações: a produção dos artistas e seus processos criativos; a dinâmica dos espaços expositivos e suas instituições; os gestores culturais; a imprensa, os jornalistas e os críticos de arte; as comissões julgadoras e as premiações, assim como os debates e embates estéticos. Por essa linha de raciocínio, o produto cultural/artístico é interdependente desse jogo de relações.

3.1 O SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS DO CEARÁ

Neste tópico, situamos alguns elementos concernentes à história do SNAPC: sua criação; os estados participantes das suas edições; seus organizadores; as comissões de seleção e júri e seus integrantes; os patrocinadores e as premiações, entre outros aspectos. Como dito no capítulo anterior, o SNAPC era de responsabilidade da Casa Raimundo Cela, no qual uma de suas finalidades, de acordo com seu Plano Diretor, era criar e manter um Salão Nacional de Arte⁶⁸.

⁶⁸ Informação encontrada num documento, em homenagem ao artista Raimundo Cela, do Museu Nacional de Belas Artes. O documento contém textos sobre a trajetória do artista e um texto sobre a Casa Raimundo Cela, cujo nome homenageia o supracitado artista. O texto sobre a “Casa”, escrito por Heloísa Juaçaba, informa sobre o Plano diretor da instituição.

(...) A Secretaria de Cultura do Estado, pelo seu Departamento de Difusão da Cultura, a qual está vinculada a “Casa de Raimundo Cella”, promotora da mostra, pode dar-se por satisfeita com o êxito da empreitada.

Ao 1º Salão ocorreram artistas de todas as tendências, de todos os gêneros de realização pictórica, numa demonstração de pujança latente, à qual faltava tão somente o estímulo sempre tão necessário.

Poderemos dizer que, não fôra a existência da Secretaria de Cultura, não seria possível uma realização de tal parte, reunindo mais de duas centenas de obras de autores cearenses, de diversos Estados da Federação e até mesmo do exterior.

As Artes não prescindiram jamais do amparo do Poder Público. Assim compreendeu o atual Governo do Ceará, que dinamiza, através de um órgão especializado, o ambiente cultural deste Estado, já agora com as mais amplas perspectivas de um futuro de grandes realizações.

O 1º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará pode ser apontado como um coroamento do primeiro ano de atividade da pasta da Cultura, no tocante aos assuntos de Pintura, Desenho, Gravura, Fotografia, Escultura e até mesmo Tapeçaria, que todos esses gêneros estão dignamente representados.

O Governador do Estado, dr. Plácido Aderaldo Castelo, o Secretário de Cultura, professor Raimundo Girão, e os responsáveis pela realização do 1º Salão Nacional de Artes Plásticas agradecem, em nome dos artistas cearenses, a todos aqueles que de outras unidades do país mandaram a sua nota ponderável e valiosa de presença, para maior brilho e cabal preenchimento das altas e nobres finalidades da iniciativa (Texto de apresentação do catálogo do I SNAPC, 1967).

O texto de apresentação do 1º SNAPC não foi assinado, mas é nítido o teor celebrativo. A mostra foi apresentada como uma das ações mais importantes do primeiro ano de atividades da Secretaria de Cultura e da Casa Raimundo Cella, estreitando a relação entre arte e poder público, como o próprio catálogo destacou. O nome do então governador Plácido Aderaldo Castelo foi enaltecido e – não podemos deixar de frisar – que o momento político vivido no país era de uma Ditadura Militar.

É compreensível, nesse contexto, o fato do 1º SNAPC ter sido realizado nas dependências do Colégio Militar de Fortaleza, a partir de uma negociação com o coronel Petrônio Vieira e Sá⁶⁹. A noite de inauguração do Salão configurou-se como um ritual solene do Estado.

Devido o objetivo de ser um Salão Nacional, houve a preocupação, desde o início, com a participação de artistas de outros estados do Brasil. De acordo com o catálogo da primeira edição, foram expostas obras de artistas do Ceará, Maranhão, Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro, Sergipe, Piauí, Acre, Guanabara, Paraíba e São Paulo. No Jornal *Unitário*, de 22 de setembro de 1967, foi noticiado a participação de 130 artistas no 1º SNAPC.

Uma pesquisa nos periódicos nos deu mais informações sobre a participação de artistas de outras regiões do país. O *Unitário*, de 28 de setembro de 1967, falou sobre uma delegação sulista. De acordo com a matéria, a artista Eila Ampula foi uma das representantes da região Sul tendo se destacado, pois “foi muito feliz na idealização do desenho e na escolha das cores”. Em outra matéria, do mesmo jornal, foi divulgado sobre a participação de artistas brasileiros e estrangeiros no 1º SNAPC.

Figura 17 - Matéria do Jornal *Unitário*, 17 de setembro de 1967, p. 5.



Fonte: Setor de Periódicos da Biblioteca Pública Menezes Pimentel, Fortaleza, CE.

⁶⁹ *Gazeta de Notícias*, 17 de setembro de 1967, p.01.

Na imagem figuram, segundo a matéria, Heloísa Juaçaba, no papel de conselheira de Artes Plásticas da Secult - CE, idealizadora e coordenadora do I SNAPC; Hilma Montenegro, como diretora da Casa Raimundo Cela; Otacílio Colares, nas funções de Diretor Geral do Departamento de Difusão da Cultura da Secult - CE e membro da comissão de seleção e júri do Salão e Antônio Girão Barroso, no papel de conselheiro (suplente) de Artes Plásticas e também membro da comissão de seleção e júri.

A matéria supracitada possui um forte teor informativo e elogioso. Foi destacado, mais uma vez, a presença do governador do estado, Plácido Castelo, e de outras “autoridades” das esferas federal e estadual, sempre frisando a atuação da Secretaria de Cultura em realizar este evento, por meio da Casa Raimundo Cela. Contudo, convém fazer alguns esclarecimentos a respeito da participação de artistas estrangeiros no Salão. No catálogo, Jean Pierre Chabloz foi listado como sendo da Suíça, mas compondo a delegação do Ceará; Ricardo Antônio Videla como sendo argentino, mas também compondo o grupo dos cearenses e Eila Ampula, da Finlândia, porém, representando a delegação paulista.

De forma similar, ocorreu com alguns nomes listados como sendo de outros estados: Floriano Teixeira foi indicado, no catálogo, como sendo da Bahia, mas o artista era natural do Maranhão e já atuante há décadas no Ceará; José Tarcísio foi listado como sendo do Rio de Janeiro, mas é um artista cearense. Floriano Teixeira e José Tarcísio estavam passando uma temporada na Bahia e no Rio de Janeiro, respectivamente, e, por isso, os organizadores do Salão optaram por listá-los dessa forma. A circulação/permanência desses artistas cearenses em outras localidades do país e do estrangeiro, assim como a indicação dessas localidades relacionadas aos seus nomes no catálogo, poderia ser um mecanismo de divulgação do alcance desses indivíduos para além do circuito de arte local. E, de algum modo, era conferido, a partir disso, capital simbólico ao campo das artes plásticas do Ceará e ao próprio SNAPC.

A imprensa contribuiu para divulgar o caráter “nacional” do Salão, sempre reforçando a participação dos artistas de outros estados e dos estrangeiros como um elemento valorativo. No *Unitário*, de 20 de setembro de 1967, a manchete *Artistas de renome expõem a partir de hoje em Fortaleza*, evidencia esse movimento em construir uma imagem de prestígio à primeira edição do SNAPC, já comunicando que se

convencionou chamá-lo de “o maior acontecimento cultural de 1967” no estado do Ceará. Houve, da parte dos organizadores, um trabalho de divulgação da mostra para além da imprensa, sendo confeccionados e distribuídos cartazes de divulgação.

Figura 18 - Cartaz de divulgação do 1º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará, 1967.



Fonte: Arquivo pessoal do artista Tarcísio Félix

Não temos o propósito de afirmarmos se, de fato, o SNAPC de 1967 foi o maior acontecimento, no meio cultural e artístico do Ceará, daquele ano. Porém, é importante pontuar o empenho da imprensa em divulgá-lo dessa forma, assim como o trabalho realizado para que o Salão reunisse artistas de fora, sendo isto o que veio a dar jus ao seu nome. Tarcísio Félix relatou – em entrevista concedida a Dodora Guimarães – que não foi tão fácil reunir trabalhos de artistas de outros estados. Eles precisaram enviar cartas para outras Secretarias de Cultura do Brasil, com a finalidade de fazer a divulgação da primeira edição do SNAPC. Segundo esse mesmo relato de Félix, houve uma boa participação de artistas do Rio de Janeiro, especialmente de gravadores, mas também foram enviados trabalhos de artistas do Amazonas, Acre e Paraíba (GUIMARÃES, 2012, p.85).

Possivelmente, a forte presença de artistas do Rio de Janeiro se deu devido às relações entre Heloísa Juaçaba e alguns críticos de arte. Os críticos José Teixeira Leite e Clarival do Prado Valladares foram convidados a compor a comissão de júri do I SNAPC, algo que propiciou uma experiência de troca entre estes e os artistas.

Não foi à toa que, como mencionado no capítulo anterior, alguns nomes cearenses, como Tarcísio Félix e a própria Heloísa Juaçaba foram convidados a expor na Galeria Goeldi, no Rio de Janeiro, gerida à época por Valladares.

Por meio de uma consulta aos demais catálogos das edições do SNAPC⁷⁰, acessamos a lista dos artistas participantes. A título de esclarecimento, não havia uma padronização na estrutura dos catálogos. Em alguns, os estados eram indicados ao lado dos nomes dos artistas; em outros, essa informação aparecia em uma página específica com o título de “estados participantes”.

Lista dos estados participantes das edições do Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará (SNAPC).

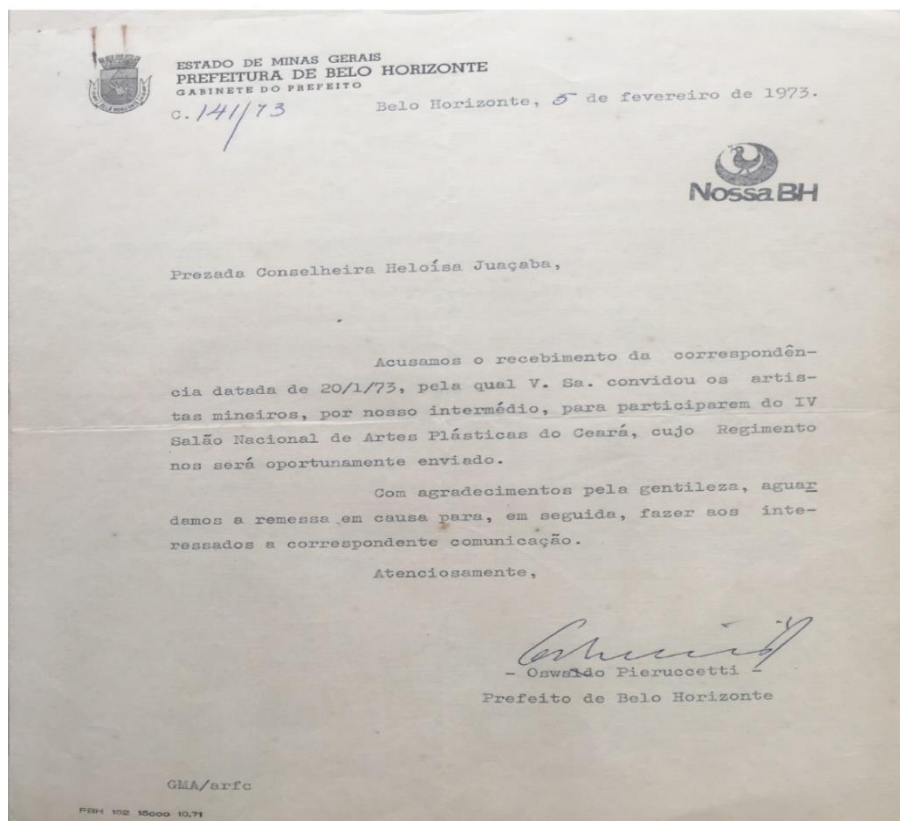
1º edição (1967):
Acre, Amazonas, Bahia, Ceará, Guanabara, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio de Janeiro, São Paulo e Sergipe.
2º edição (1969):
Bahia, Brasília, Ceará, Estado do Rio, Minas Gerais, Paraná, Rio de Janeiro e São Paulo
3º edição (1971):
Catálogo da mostra não encontrado.
4º edição (1973):
Bahia, Ceará, Maranhão, Minas Gerais, Pernambuco, Piauí e São Paulo.
5º edição (1976):
Ceará, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul.
6º edição (1978):

⁷⁰Com exceção das 3º, 6º e 7º edições cujos catálogos não foram encontrados.

Catálogo da mostra não encontrado.
7º edição (1980):
Catálogo da mostra não encontrado.
8º edição (1982):
Bahia, Ceará, Distrito Federal, Espírito Santo, Minas Gerais, Pará, Paraná, Pernambuco, Rio Grande do Sul e São Paulo.
9º edição (1984):
Alagoas, Bahia, Ceará, Goiás, Maranhão, Mato Grosso, Paraíba, Pernambuco e Piauí.

A tabela nos permite melhor visualizar a busca por uma projeção nacional, por parte dos organizadores do SNAPC. Nem em todas as edições foi possível a presença de muitos estados, mas, ao que tudo indica, houve um esforço em abranger as diversas regiões do país.

Figura 19 - Correspondência do Prefeito de Belo Horizonte à Heloísa Juaçaba, 1973.



Fonte: Arquivo de Ana Virgínia Juaçaba

No capítulo anterior, vimos que Heloísa Juaçaba articulava exposições, dos trabalhos dos artistas da Casa Raimundo Cela, em outras regiões do Brasil. Contudo, também houve o movimento contrário: uma articulação para que artistas de outras cidades e estados tomassem conhecimento do SNAPC e se inscrevessem em suas edições. A correspondência do prefeito de Belo Horizonte, comunicando o recebimento do convite para a participação dos artistas mineiros no 4º SNAPC (1973), demonstra uma rede de trocas no campo das artes plásticas/visuais do Brasil. É interessante acrescentar que semanas antes do envio do supracitado documento, Heloísa enviara uma correspondência⁷¹ para a então diretora do Museu de Arte de Belo Horizonte, Conceição Piló, informando e agradecendo o recebimento das fichas

⁷¹ Localizada no arquivo de Ana Virgínia Juaçaba.

de inscrições, destinadas aos artistas da Casa Raimundo Cela, para que estes também se inscrevessem no 4º Salão Nacional de Artes Plásticas de Belo Horizonte.

Vale sublinhar, também, o convite para artistas de regiões do interior do estado do Ceará. O jornal *Correio do Ceará*, de 15 de outubro de 1969, destacou a participação de artistas do Crato, cidade da região sul do estado, na segunda edição do SNAPC. Esse dado indica uma das finalidades da política cultural pensada pela Secretaria de Cultura: proporcionar uma maior aproximação entre artistas da capital e das regiões do interior do Ceará.

Isto posto, outro elemento foi importante para a legitimação do Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará: a presença de nomes, prestigiados nacionalmente, para compor as comissões de premiação e júri. Howard Becker (2010, p.39-40) pondera que nos *Mundos da arte* existe uma *rede de cooperação*, no qual outros sujeitos – para além dos artistas – também estão envolvidos e desempenham funções colaborativas para uma maior promoção e circulação da produção artística. De acordo com o autor, os artistas exercem as atividades nucleares, enquanto esses outros indivíduos atuam como pessoal de apoio.

Pierre Bourdieu (1996, p.208), por seu turno, analisa as interações entre os sujeitos, no qual cada um assume uma determinada posição na estrutura do campo. A posição do artista que expõe sua obra num Salão de arte é diferente da do júri, que assume uma posição, de certo modo, dominante, pois caberá a ele decidir quais artistas serão premiados. Os membros dos júris possibilitam acessos, a partir da acumulação de seus capitais específicos, a algumas das instâncias de consagração: os reconhecimentos e as premiações, por exemplo.

O diálogo entre *rede de cooperação* de Becker com “as relações objetivas entre as posições relativas que uns e outros ocupam no campo” de Bourdieu (1996, p.28), requer alguns cuidados. Acreditamos que o uso de um não exclui, necessariamente, o uso do outro. Na dinâmica do SNAPC existe uma rede colaborativa de indivíduos que possibilitaram, através do desempenho das suas funções, a realização do Salão. Todavia, nem sempre essas relações foram harmônicas e/ou sobrepostas, pois, nas circunstâncias das posições que cada um assumiu na estrutura do campo, surgiram interações conflituosas e divergentes. Para uma melhor visualização dos integrantes das comissões de premiação e júri das edições do SNAPC, segue a tabela abaixo:

Lista com os nomes dos membros das comissões de júri das edições do Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará.

1º edição (1967):
Comissão de júri: Antônio Girão Barroso, Mário Baratta, Otacílio Colares ⁷² , Clarival do Prado Valladares e José Teixeira Leite ⁷³ .
2º edição (1969):
Comissão de júri: Roberto Pontual, Antônio Girão Barroso, Braga Montenegro, Henrique Barroso e Geraldo Markan.
3º edição (1971)⁷⁴:
Comissão de júri: Mário Baratta, Carlos Cavalcanti, José Julião e Arialdo Pinho.
4º edição (1973):
Comissão de júri: Olívio Tavares de Araújo, Otacílio Colares, Mário Baratta, José Julião e Geraldo Markan.
5º edição (1976):
Comissão de júri: Ecylla Castanheira Brandão, José Julião, Geraldo Markan, Mário Baratta, D'alva Stela Nogueira Freire e Henrique Barroso.
6º edição (1978):
Não encontrado.
7º edição (1980):

⁷² *Gazeta de Notícias*, 17 de setembro de 1967.

⁷³ Tivemos acesso à informação da participação de Clarival do Prado Valladares e José Teixeira Leite, na comissão julgadora do SNAPC de 1967, através da entrevista com Tarcísio Félix, em 24/05/2017. O jornal *Unitário*, de 17 de setembro de 1967, também faz menção a participação de dois críticos de renome nacional no júri do I SNAPC.

⁷⁴ Não tivemos acesso ao catálogo da terceira edição, mas no catálogo da edição seguinte (a quarta) consta algumas informações das anteriores, entre estas os nomes que compuseram as comissões julgadoras.

Comissão de júri: Aldemir Martins, Heloísa Juaçaba, Roberto Galvão, Aline Figueiredo e Walmir Ayala ⁷⁵ .
8º edição (1982):
Comissão de júri: Gerado Edson de Andrade, Henrique Barroso, João Câmara Filho, Olívio Tavares de Araújo e Roberto Galvão.
9º edição (1984):
Curadoria: Roberto Galvão. Comissão organizadora: Heloísa Juaçaba, Marcus Jussier, Miriam Carlos e Roberto Galvão.

Assim como a lista dos estados participantes, também obtivemos informações acerca dos membros das comissões julgadoras por meio dos catálogos, a exceção da primeira e da sétima edições. Muitos desses sujeitos assumiram diferentes posições no campo cultural. Alguns eram do campo da crítica de arte; outros ocupavam cargos de gestão; havia também os artistas estabelecidos, quando suas trajetórias já os possibilitavam de avaliar a produção de outros artistas; além dos intelectuais polígrafos, isto é, os que escreviam sobre diversos temas relacionados ao campo cultural. Na seção seguinte, abordamos melhor sobre os perfis dos jurados do SNAPC.

Ainda sobre a estruturação e organização do SNAPC, pontuamos a configuração de uma relação entre grupos das elites econômicas e a política cultural realizada no Ceará, onde cada um tinha seus interesses específicos. Muitas empresas patrocinaram as exposições, seja concedendo as premiações dos artistas ou destinando recursos para outros gastos. Nesse aspecto, é importante atentarmos para esse dado das premiações, desde como estas eram hierarquizadas, categorizadas, até os artistas contemplados e as instituições e estabelecimentos patrocinadores.

⁷⁵ Informação encontrada no Relatório de Atividades da Secretaria de Cultura de 1980.

Lista dos prêmios e premiados (das) das edições do Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará.⁷⁶

	Premiação:	Artista premiado (a):
<u>1º edição (1967)</u>	Grande prêmio de conjunto	Sérvulo Esmeraldo
	1º Prêmio de Pintura	José Tarcísio Ramos
	2º Prêmio de Pintura	Tarcísio Félix
	1º Prêmio de Gravura	Ruth Bessoudo
	2º Prêmio de Gravura	Tereza Miranda Alves
<u>2º edição (1969)</u>	Prêmio Raimundo Cela (conjunto)	Tarcísio Félix
	1º Prêmio de Pintura	Marcus Francisco
	2º Prêmio de Pintura	Descartes Gadelha
	1º Prêmio de Gravura	Ruth Bessoudo
	2º Prêmio de Gravura	Kleber Ventura
	1º Prêmio de Desenho	Ruth Werneck
	2º Prêmio de Desenho	Maria Carmen
	Pintura (1º lugar)	José Artur de Oliveira
	Pintura (2º lugar)	Roberto Galvão

⁷⁶ A lista dos prêmios e dos premiados do SNAPC não possui o mesmo padrão em todas as edições. De acordo com os catálogos, a nomenclatura dos prêmios sofreu uma variação em algumas edições.

<u>3º edição (1971)</u>	Desenho (1º lugar)	Antônio Carvalho Neto
	Desenho (2º lugar)	João Batista Sena
	Gravura (1º lugar)	Ana Lúcia Soares Uchôa
	Gravura (2º lugar)	Kleber Ventura
	Pesquisa (1º lugar)	Aderson Medeiros
	Pesquisa (2º lugar)	Domingos C. Cruz
	Escultura (1º lugar)	Antônio Ivaldo Ferreira
	Escultura (2º lugar)	Zenon Barreto
	Talha (1º lugar)	Jordão de Arimatéia
	Talha (2º lugar)	Raimundo Barros Alves
	Prêmios de Aquisição	Eyla Ampula, Átila da Silva Calvet, Raimundo Athayde, Luís Bezerra de Sá Derossy e Carlos Morais.
<u>4º edição (1973)</u>	Desenho	José Inácio Marini
	Escultura e Talha	Romilson Lopes
	Pesquisas e Objetos	Aderson Tavares
	Pesquisas e Objetos	Roberto Galvão e Joaquim Souza
	Prêmios de estímulo	João Batista Sena, José Benedito Fonteles, Harding Paulo Benício Júnior e Antônio José Cassiano
<u>5º edição (1976)</u>	Pintura (1º Prêmio)	Isidorio Neto dos Santos
	Pintura (Menção honrosa)	Maria Luiza Viana (Mariza)
	Desenho (1º Prêmio)	Alano Freitas Guimarães
	Desenho (2º Prêmio)	João Bathista Sena

	Desenho (2º Prêmio)	Francisco Wagner Nepomuceno dos Santos
	Desenho (2º Prêmio)	Francisco Afonso Garcia
	Escultura (1º Prêmio)	Antonio Ivaldo Ferreira do Nascimento
	Escultura (Menção honrosa)	Ivan Pereira Cunha
	Técnica Mista (Menção honrosa)	Heloísa Juaçaba
<u>6º edição (1978)</u>	Informações não encontradas	Informações não encontradas
<u>7º edição (1980)</u> ⁷⁷	1º Prêmio de Escultura (Secretaria de Cultura e Desporto)	Francisco Magalhães Barbosa (CE)
	1º Prêmio de Desenho (Secretaria de Cultura e Desporto)	Siegbert Franklin (CE)
	2º Prêmio de Tapeçaria (TV Verdes Mares)	Carlos Moraes
	2º Prêmio de Desenho (TV Verdes Mares)	Gilberto Oliveira Cardoso
	3º Prêmio de Pintura (Fundação Filgueiras Lima)	José Guedes Martins Neto (CE)
	3º Prêmio de Desenho	Darlan Manuel Rosa

⁷⁷ As informações sobre as premiações do VII SNAPC foram encontradas no Relatório de atividades da Secretaria de Cultura, de 1980.

	(Fundação Filgueiras Lima)	
	4º Prêmio de Pintura (Jornal O Povo)	Nelson Maravalhas Júnior (RJ)
	4º Prêmio de Desenho (Jornal O Povo)	Luís Hermano Façanha Farias (CE)
	Prêmio Guaramiranga (concedido por Heloísa e Haroldo Juaçaba)	Ivan Pereira Cunha
	Prêmio Guaiúba	Valdenor Nogueira Lima
<u>8º edição (1982)</u>	Prêmio Referência especial do júri	José Tarcísio (CE)
	Prêmio Secretaria de Cultura e Desporto	Manfredo Souza Neto (RJ)
	Prêmio Banco do Nordeste do Brasil: 30 anos	José Carlos Viana (PE)
	Prêmio Banco do Ceará	Emmanuel Nassar (PA)
	Prêmio Banco do Estado do Ceará (BEC)	Hélio Rola (CE)
	Prêmio Pinacoteca do Estado	Henrique Luiz Vieira (MG)
	Prêmio J. Macedo S/A	Eduardo Eloy (CE)

	Prêmio Sistema Verdes Mares de Comunicação	Roberto Lúcio (PE)
	Prêmio Chaves Mineração e Indústria	Aderbal Moura (SP)
	Prêmio Requite	José de Moura (PE)
	Prêmio Banco Popular de Fortaleza (BANFORT)	Gilberto Cardoso (CE)
	Prêmio Casa da Madeira	Alex Cervený (SP)
	Prêmio Nordeste Magazine	Isis Braga (RJ)
	Prêmio Ari Tecidos	Anico (RS)
	Prêmio Construtora Raimundo Alves	Luiz Hermano (CE)
	Prêmio Gerardo Santos	Maurício Coutinho (CE)
<u>9ª edição (1984)</u>	Não foi uma mostra competitiva	Não foi uma mostra competitiva

As premiações nos Salões, de algum modo, suscitaram debates e embates, sendo a questão dos critérios, utilizados na escolha dos artistas premiados, um dos mais corriqueiros. Isso acontece nos Salões/exposições/editais de artes atuais e já acontecia outrora. Na última seção deste capítulo, analisamos algumas tensões surgidas no SNAPC, em razão das premiações. Contudo, neste momento é importante colocar que, pelo menos nas primeiras edições do SNAPC, não havia uma seleção dos artistas participantes. Segundo os relatos de Tarcísio Félix, todos os

inscritos tinham seus trabalhos expostos, sendo a comissão de júri responsável pela seleção dos premiados⁷⁸.

As premiações seguiam um formato semelhante aos de outros Salões de Arte: por categoria. Havia os premiados em *Desenho, Pintura, Gravura, Escultura, Talha*, além de outras categorias surgidas posteriormente. Entre os premiados, nas duas primeiras edições, nos chamou a atenção os nomes de algumas mulheres, como, por exemplo: Ruth Bessoudo⁷⁹ (1914-2015), Ruth Werneck⁸⁰ (1914-1995), Tereza Miranda Alves⁸¹ (1928-) e Maria Carmen⁸² (1935-2014). Estrigas teceu alguns comentários sobre a presença das mulheres no SNAPC.

⁷⁸ Informações concedidas em entrevista com o artista Tarcísio Félix em 24 de maio de 2017. Em seu relato, Félix deixa claro que esse procedimento acontecia no tempo em que ele era funcionário da Casa Raimundo Cela, até meados dos anos 1970. Acreditamos que em algumas edições, especialmente nas últimas, houve seleção dos artistas participantes e não apenas dos premiados.

⁷⁹ “Ruth Bessoudo Courvoisier, Ruth Bess (1914-2015), com uma formação múltipla na conturbada Europa do entreguerras, veio para o Brasil em 1964. Frequentou o ateliê de Gravura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM – RJ), onde foi aluna de Roberto de Lamônica e Anna Letycia. Gravadora e desenhista, sua formação artística anterior se deu na Academia de Artes Artesanais de Copenhagen e Escola Paul Colin, em Paris. Desenvolveu em técnicas diferentes, comode água-forte, água tinta e relevo a temática de animais da fauna brasileira, como o tapires tatus e bichos-preguiças. Suas gravuras são encontradas em acervos de instituições internacionais, como no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA).” Informações encontradas em: <https://ruthbess.art/pt/biografia/>.

⁸⁰ “Pintora, desenhista, ilustradora e professora. Graduada pela Escola Guignard, em BH, premiada no III Salão da Cidade de Itaúna, MG (1963-64); I Salão de Arte de Sabará, MG (1968); II Salão de Artistas Plásticos do Estado do Ceará, Fortaleza (1969); Olimpíadas do Exército, BH (1971); Círculo Israelita Macabi, SP (1972). Participou dos seguintes Salões: II Salão da Cidade de Itaúna, MG (1963); I Salão de Artistas Plásticos Mineiros, ACM, BH (1968); I, II e III SNAU, UFMG, e Escola Guignard (1968/69/70); I e II Salão da Cultura Francesa, BH (1968-69); Salão Júlio Koder, Petrópolis, RJ (1970); I SNAPBH, MAP (1969); I Salão do Círculo Esportivo Israelita-Brasileiro, Círculo Macabi (1974); Salão Cristo Crucificado, Palácio das Artes, BH (1978); Salão Arte Boi, Montes Claros, MG (1982); Salão Pernambucano, Recife (1982)”. Informações encontradas em: <https://comartevirtual.com.br/ruth-armond-werneck-cortes->

⁸¹ “Thereza Miranda Alves (Rio de Janeiro RJ 1928). Gravadora, pintora e desenhista. Estuda filosofia na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ) em 1947. Nesse mesmo ano, inicia sua aprendizagem em artes nas aulas de pintura do ateliê de Carlos Chambelland (1884-1950), no Rio de Janeiro. Sua incursão no campo da gravura começa quando, a partir de 1963, frequenta o ateliê de gravura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), onde aprende as técnicas da gravura em metal com Walter Marques. No final da década de 1960, sua obra começa a figurar nas principais bienais e exposições internacionais, tais como: Bienal Pan-americana de Gravura, no Chile; Bienal de Gravura em Cracóvia, Polônia; Bienal de Gravura de Branford, Inglaterra.” Informações encontradas em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9991/thereza-miranda>

⁸² “Maria Carmen de Queirós Bastos (Recife PE 1935). Pintora, desenhista e escultora. Estudou escultura com Humberto Cozzo entre 1959 e 1961, no Rio de Janeiro. Nesse último ano, realiza sua primeira exposição individual em 1961, na Galeria de Arte do Recife. Em 1962, estuda desenho com Abelardo da Hora, José Cláudio da Silva e Wellington Virgulino. A partir de 1965, participa do movimento surrealista internacional *Phases*, em Paris (França), liderado por Edouard Jaguer. Em 1976, aluga um ateliê em Londres. Expõe individualmente no Museu de Arte de São Paulo, 1964; em Bruxelas (Bélgica), 1968; em Lille e Mont Maur (França), 1968 e 1970; em Lima (Peru), 1976”. Informações encontrada em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10313/maria-carmen>

Ruth Bessoudo usando de vários recursos no processo da aquatinta, nos apresenta (em relevo) composição com animais em repetição. Execução boa tecnicamente.

Em 67, Ruth Bessoudo já comparecera com anta e tatu. Multiplicaram-se e neste II veio a antada toda e mais um bocado de ovelhas com a negra para ver seus colegas que fizeram esta graça de Salão.

Outra gravadora (as mulheres dominaram no Salão de bom nível) com processos e resultados semelhantes aos de Bessoudo é Tereza Miranda.

Essas três gravadoras são do Rio de Janeiro. (...)

Na seção de desenho, o nível do Salão já foi decaindo. Salvam-se os trabalhos de Ruth Werneck (Minas Gerais), vejam as mulheres pela qualidade de sua execução (em nanquim), os de mestre Chabloz (lápiz) pelos mesmos motivos e os de Maria Carmen (Pernambuco), em nanquim, com melhor dose criativa (*Salão Nacional de Artes Plásticas*. Estrigas, 1969).⁸³

Estrigas procurou, na estrutura do campo das artes plásticas do Ceará, se estabelecer como uma pessoa que escrevia e registrava suas impressões sobre as exposições e Salões de arte em Fortaleza. Fez inúmeros registros, sendo alguns com elementos de crítica. Nesse texto, sobre a segunda edição do SNAPC, Estrigas fala, entre outras coisas, a respeito do nível artístico dos trabalhos expostos, apontando as forças e as fraquezas por ele notadas. Em alguns trechos foi apontado sobre a participação das mulheres como uma contribuição positiva para a qualidade artística do Salão. A carioca Ruth Bessoudo foi premiada com o primeiro lugar na categoria de gravura, tanto na primeira quanto na segunda edição. A também carioca Tereza Miranda – premiada com o 2º lugar de gravura na primeira edição – teve seu trabalho elogiado como um dos pontos fortes da segunda edição. Para Estrigas, a seção de desenho do 2º SNAPC foi muito insuficiente, porém, os trabalhos da mineira Ruth Werneck e da pernambucana Maria Carmen – premiadas na categoria de desenho em primeiro e segundo lugares, respectivamente – foi o que trouxe um bom nível aos desenhos expostos no Salão.

Notamos que houve uma considerável procura de artistas mulheres nas primeiras edições do SNAPC, sendo a participação de algumas considerada como pontos altos das mostras, tendo isso se demonstrado nas premiações. No entanto,

⁸³ Este trecho foi retirado de um texto, escrito por Estrigas, sobre o 2º SNAPC. É um material de duas páginas, cujo título é *Salão Nacional de Artes Plásticas*. Tive acesso a este texto através do artista Kleber Ventura que me concedeu alguns materiais impressos (jornais, currículo, entrevistas, depoimentos etc.) sobre as exposições em que tomou parte. No material não informa se era um texto de uma coluna de jornal (ou algo que o valha) ou um texto “independente” escrito por Estrigas.

percebemos certa diminuição da participação delas (das mulheres) nas edições seguintes, especialmente nas listas dos premiados (ver tabela dos artistas premiados). Ainda sobre as premiações, outro dado nos chamou a atenção: a concessão de prêmios por instituições e estabelecimentos comerciais. Diversos bancos e estabelecimentos privados patrocinaram prêmios nas 7º e 8º edições do SNAPC.

Figura 20 - Contracapa do Catálogo do 8º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará, 1982.



Fonte: Acervo Minimuseu Firmeza, Fortaleza, CE.

Como vemos na imagem, a última página do catálogo do 8º SNAPC (1982) divulga os nomes dos estabelecimentos como apoiadores da mostra. Convém frisar que essas empresas nomearam as premiações desta edição, conforme mostra a tabela dos artistas premiados. A prática dos patrocínios, concedidos por estabelecimentos privados aos eventos culturais, não era uma novidade. Em Fortaleza, no próprio Salão de Abril, já era algo comum. Muitas das suas edições contaram com patrocínios privados, desde a concessão dos espaços para a realização das exposições, até os custos com as premiações dos artistas (SILVA, 2015, p.64).

Importante situarmos essa questão, apresentada acima, como fazendo parte das práticas interdependentes próprias do campo da arte. Muitos dos patrocínios das empresas eram frutos das relações entre os sujeitos que transitavam no circuito de arte e no âmbito desses estabelecimentos. Temos o exemplo de José Julião, que trabalhava como advogado do Grupo J. Macedo, um dos apoiadores do 8º SNAPC, sendo este grupo também proprietário do jornal *Gazeta de Notícias*. Julião também escrevia numa coluna do supracitado jornal e fez parte do júri de algumas edições do SNAPC, sendo visto como um sujeito muito envolvido com o campo das artes plásticas.⁸⁴ Acreditamos que as aproximações dessas empresas privadas com os eventos artísticos eram atravessadas, além de outros interesses, por essas relações.

3. 2 OS JURADOS: SOCIABILIDADES INTELECTUAIS NO CAMPO DA ARTE

Da mesma forma como as participações e premiações nos Salões conferem aos artistas acúmulo de capital simbólico, os membros das comissões julgadoras também tomam parte desse processo. Essas mostras repercutem no campo da arte através dos materiais correlatos produzidos: textos – de divulgação e de crítica – nos jornais, palestras e cursos ministrados e o trabalho de outros sujeitos, para além dos artistas, é visto e reconhecido. Desse modo, a participação nas comissões julgadoras contribui para a trajetória intelectual dos críticos e/ou dos demais profissionais do campo da arte.

Quando tratamos de sociabilidade é importante entrecruzarmos os perfis de alguns indivíduos que compuseram as comissões julgadoras do SNAPC, levando em consideração algumas aproximações entre estes, o que não exclui, evidentemente, os possíveis distanciamentos e especificidades de cada um. A título de esclarecimento, analisamos parte da trajetória desses intelectuais – os que atuaram como jurados no SNAPC – a partir de alguns recortes estabelecidos. Não falaremos de todos os jurados, isto é, selecionamos alguns nomes. O critério desta seleção se deu pela quantidade de edições como júri e a produção de uma escrita sobre arte, em jornais ou periódicos que o valham, assim como as funções exercidas em instituições

⁸⁴ Informações concedidas por Gilmar de Carvalho, em entrevista ao autor deste trabalho no dia 06 de junho de 2018.

ligadas ao campo cultural. Optamos por utilizar, em alguns momentos, um método comparativo entre alguns jurados, justamente por considerarmos, como já mencionamos, algumas aproximações entre os seus perfis.

O exercício de cargos em órgãos do Estado é um elemento similar a alguns jurados do SNAPC. Na primeira edição, temos o exemplo de Clarival do Prado Valladares, vinculado ao Conselho Federal de Cultura, como já dissemos; Otacílio Colares era o então diretor do Departamento de Difusão Cultural do Estado; Antônio Girão Barroso – também jurado na primeira edição do SNAPC – era suplente de Heloísa Juaçaba no Conselho Estadual de Cultura. Na quinta edição do SNAPC (1976), a então professora da Escola de Belas Artes da UFRJ, Ecylla Castanheira Brandão, foi uma das juradas. Ao longo de sua trajetória, Ecylla Brandão tornou-se uma referência importante na área da museologia brasileira, tendo contribuído, entre as décadas de 1960 e 1980, para a valorização dos acervos do Museu Nacional de Belas Artes e do Museu da República, além de ter ficado à frente do Museu Histórico Nacional⁸⁵. Essas informações apontam para o empenho, por parte da organização do SNAPC, na participação de nomes atuantes no campo da gestão cultural do Ceará e do Brasil. De certo modo, esses dados evidenciam a rede de relações entre a gestão da Casa Raimundo Cella, enquanto organizadora do SNAPC, e gestores de instituições culturais de outras regiões do país.

Por conseguinte, alguns desses indivíduos exerciam outros papéis no campo cultural. Antônio Girão Barroso, Otacílio Colares e Braga Montenegro – este último jurado do 2º SNAPC – por exemplo, tinham forte relação com a literatura e escreviam, periodicamente, nos jornais de Fortaleza. Desde os anos 1940 figuravam como redatores da Revista Clã⁸⁶ – suplemento literário produzido entre as décadas de 1940 e 1980 – e escreviam sobre diversos assuntos: poesia, romances, peças teatrais, músicas, artes plásticas etc. Por isso, podemos chamá-los de *intelectuais polígrafos*, isto é, tratavam, em seus textos, de temáticas variadas. Além disso, o grupo Clã era conhecido pela proximidade com os artistas plásticos desde o período de funcionamento da SCAP.

⁸⁵ Ver: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/09/Boletim-Cenedom-4.pdf>

⁸⁶ Para mais informações sobre a Revista Clã, ver: MORAES. Vera Lúcia Albuquerque de. **CLÃ: Trajetórias do modernismo em revista**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004.

Nesse contexto, vale pontuar a presença de Geraldo Markan como jurado do SNAPC, da segunda, quarta e quinta edições para ser mais preciso. Markan foi um indivíduo que transitou entre os campos do poder – já que era membro da família Ferreira Gomes⁸⁷ – e o da cultura, pois “circulava com desenvoltura pelos meios literário, teatral e das artes plásticas” (CARVALHO, 2008, p.106). Formou-se em Direito no Rio de Janeiro e por lá envolveu-se com o meio artístico, especialmente o teatral. Enveredou-se no campo das ciências sociais, onde estudou no Departamento de Sociologia e Antropologia da Michigan State University. Já em meados dos anos 1960 voltou para Fortaleza e exerceu a função de professor de Antropologia, no curso de Ciências Sociais da UFC (CARVALHO, 2008, p.106-107). Assim como Antônio Girão Barroso, Otacílio Colares e Braga Montenegro, Geraldo Markan era um intelectual próximo dos artistas plásticos. Na década de 1950, escreveu contos, ilustrados por Zenon Barreto, na página literária do Jornal *Unitário*, assim como era próximo dos artistas da Geração Raimundo Cella (CARVALHO, 2008, p.107-108).

Mário Baratta foi outro nome recorrente entre os jurados do SNAPC. O artista teve considerável importância no campo das artes plásticas do Ceará, sendo um dos principais responsáveis pela iniciativa de criação do Centro Cultural de Belas Artes (CCBA), em 1941 (ESTRIGAS, 2004, p.21). Carioca e estudante de Direito, Mário Baratta mudou-se para Fortaleza, em 1932 (MONTEZUMA, 2003, p.71) e logo foi visto, pelos grupos de artistas, como um grande conhecedor de arte.

O livro *Arte Ceará: Mário Baratta: o líder da renovação*⁸⁸, trata-se de uma homenagem em que Baratta é nomeado como “uma espécie de ideólogo deste movimento, um teórico a seu modo” (ESTRIGAS, 2004, p.08). A criação do CCBA, da SCAP e do Salão de Abril, na década de 1940, ganhou a narrativa de um movimento de renovação e estruturação das artes plásticas do Ceará, sendo Mário Baratta considerado e lembrado como um dos líderes. Ademais, Baratta também figurou como crítico de arte, ao escrever diversas matérias nos jornais. *Carta a Mário de Andrade; Pintura regional; Antonio Bandeira e a pintura; Pintura para as massas; Salão de Recife; Pintura e pintores; A humanização da arte; A velha arte moderna* são alguns

⁸⁷ Família pertencente a uma elite econômica e política do Vale do Acaraú (região Norte do Ceará). Muitos membros da família Ferreira Gomes seguiram e seguem carreira no campo político do Ceará e do Brasil.

⁸⁸ ESTRIGAS, Nilo Firmeza. **Arte Ceará: Mário Baratta: o líder da renovação**. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2004.

dos títulos das suas matérias, escritas, em sua maioria, entre as décadas de 1940 e 1950, e publicadas pelos jornais *O Estado*, *Unitário* e *O Povo* (ESTRIGAS, 2004). Todos esses textos – e mais outros – estão compilados no livro acima mencionado.

É interessante entrecruzar os perfis de Mário Baratta, Antônio Girão Barroso, Otacílio Colares e Braga Montenegro, pois, apesar desses três últimos serem muito lembrados por suas produções literárias, também se dedicaram a escrever sobre arte nos diversos jornais da cidade. Foram intelectuais que, a seus modos, ocuparam e fomentaram o campo da crítica de arte em Fortaleza e suas participações, como jurados do SNAPC, era mais um indício de que suas histórias e trajetórias eram consideradas relevantes para o campo das artes plásticas do Ceará. Além disso, a Casa Raimundo Cela, desde o seu início, contou com o apoio desses nomes já prestigiados no circuito local, tanto que Mário Baratta, Antônio Girão Barroso e Otacílio Colares fizeram parte da comissão de seleção dos artistas da primeira exposição coletiva da instituição⁸⁹.

Entre os jurados do SNAPC, também houve os que se dedicaram e desenvolveram projetos mais especificamente relacionados às artes plásticas/visuais do período. Roberto Pontual – presidente da comissão de júri do 2º SNAPC – tinha o propósito de “mapear” a produção artística brasileira em sua diversidade. Para isso, pretendia “reescrever” a história da arte brasileira, formando um “panorama de abrangência nacional, que contemplava todas as regiões; a discussão de uma identidade da produção brasileira, marcada pela diversidade encontrada na ampliação simbólica do nosso território” (MEDEIROS, PUCU, 2013, 13).

Rio de Janeiro/27.4.1967

Prezada Senhora:

Em contato com Clarival do Prado Valladares, tratando de assunto que a Sra. melhor compreenderá através da carta-circular anexa, sugeriu-me ele que recorresse a sua boa vontade para obtenção de indicações e dados informativos sobre artistas plásticos atuantes no Ceará.

Assim sendo, muito lhe agradeceria não só a remessa de dados a respeito de sua própria atividade artística (de acordo com a mesma carta-circular), mas também que me fizesse sugestões de nomes de artistas plásticos desse Estado para possível inclusão na Enciclopédia. Nesse caso,

⁸⁹ Informação encontrada no Catálogo da primeira mostra coletiva da Casa Raimundo Cela, em 1967.

pediria que a êles acrescentasse os respectivos endereços, de modo a facilitar-me o contato direto por correspondência.

Gostaria também de conhecer os endereços das principais galerias e instituições artísticas do Ceará, bem como saber de que maneira seria possível a obtenção de catálogos de exposições individuais e coletivas por elas realizadas (inclusive o Museu de Arte da Universidade local)

Antecipadamente agradecido, subscreve-se

Atenciosamente

Roberto Pontual

A pretensão de Pontual, em conhecer a produção dos artistas de diferentes regiões do país, também fez parte do seu projeto curatorial para as exposições do ciclo *Arte Agora* (MEDEIROS, PUCU, 2013, p.13). A correspondência, acima transcrita, data do ano de 1967, ano de criação da Casa Raimundo Cela, e foi destinada à Heloísa Juaçaba, reforçando a ideia – já defendida neste trabalho – da formação de uma rede entre críticos, pesquisadores e gestores culturais. Clarival do Prado Valladares sugeriu a mediação de Heloísa para que Roberto Pontual tivesse acesso a informações de artistas cearenses, suas produções e as instituições de arte existentes, até mesmo as voltadas para o mercado – as galerias. A produção dessa enciclopédia, com referências de artistas e instituições das diversas localidades do Brasil, foi uma forma de (re)escrever uma história da arte brasileira, incluindo regiões historicamente excluídas. Devemos levar em consideração, obviamente, que essa(re) escrita/cartografia das artes e do sistema de arte no Brasil foi resultado de uma seleção, a partir dos critérios e do entendimento de arte dos pesquisadores envolvidos. A participação de Roberto Pontual, como júri da segunda edição do SNAPC, em 1969, o permitiu tomar conhecimento, *in locu*, de parte das questões relativas ao circuito artístico cearense, assim como do processo criativo dos artistas. Coincidentemente, em 1969, Pontual lança o seu *Dicionário de Artes Plásticas no Brasil*.

O crítico destaca, na introdução da obra, a questão da dispersão de informações como um dos percalços no processo da pesquisa e se refere ao dicionário como sendo um trabalho cujo intuito era a sistematização dos dados coletados. De fato, era uma tarefa um tanto árdua, mas que apresentou seus resultados, pois até

hoje o material é consultado para se saber mais sobre as biografias e trajetórias de artistas brasileiros.

A participação de Roberto Pontual como presidente da comissão de júri do 2º SNAPC, possivelmente, contribuiu para o desenvolvimento das suas pesquisas sobre o campo artístico brasileiro em sua pluralidade e múltiplas realidades. Em alguns dos seus textos, no *Jornal do Brasil*⁹⁰, escritos em 1975, encontramos uma crítica ao formato “Salão” e demais concursos de arte, principalmente devido à natureza competitiva das mostras. Através da escrita crítica e refletiva de Pontual, percebemos o propósito e a preocupação na construção de espaços que, de fato, fornecessem um panorama da arte produzida pelas novas gerações. Muitas das suas análises eram frutos das viagens internacionais, realizadas com o objetivo de conhecer outros métodos e formatos utilizados nas instituições de arte, especialmente nos Estados Unidos (MEDEIROS, PUCU, 2013, p.238). É interessante trazer o pensamento e parte da sua produção intelectual para a nossa análise, pois na condição de presidente de uma comissão julgadora, Roberto Pontual, talvez, estivesse mais interessado em conhecer e documentar os trabalhos das novas gerações de artistas locais e/ou de outras regiões do país do que julgá-los e/ou premiá-los.

A atuação na imprensa como crítico de arte, além do exercício de outras funções no campo cultural, tornou Pontual uma referência no país. Como crítico escreveu no jornal *Correio da Manhã*, nas revistas *GAM*, *Vozes*, *Ele Ela* e, entre 1974 e 1980, manteve regularmente uma coluna no *Jornal do Brasil*⁹¹. Apesar da sua relação com a literatura, não o consideramos um tipo clássico de intelectual polígrafo. Devido sua extensa produção crítica no campo das artes plásticas/visuais e os projetos curatoriais desenvolvidos na área, identificamos o desempenho de um trabalho mais especializado. Dentre seus projetos curatoriais, destacamos a mostra *Arte Agora I - Brasil 70/75*.

Uma das matérias do *Jornal do Brasil*, escrita por Pontual, versa sobre os preparativos da mostra *Arte Agora I*, do dia 22 de fevereiro de 1976. Apesar da grande maioria ser de artistas das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, identificamos

⁹⁰ As pesquisadoras Izabela Pucu e Jacqueline Medeiros organizaram uma coletânea de textos, escritos por Roberto Pontual, em diversos periódicos, inclusive no *Jornal do Brasil*. Ver: MEDEIROS, Jacqueline; PUCU, Izabela. **Roberto Pontual**: Obra crítica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

⁹¹ Informações encontradas na “orelha” do livro **Roberto Pontual**: obra crítica.

alguns nomes de outras regiões, entre estes os cearenses Aderson Medeiros e Sérgio Pinheiro; Bené Fonteles também figurou na exposição, mas seu nome é catalogado como sendo da Bahia (Apud MEDEIROS, PUCU, 2013, p.320), possivelmente por estar vivendo lá nesse período. Um dado interessante foi o patrocínio do *Jornal do Brasil*, periódico em que Roberto Pontual escrevia numa coluna. Não devemos esquecer que os projetos curatoriais de Pontual também apresentaram suas lacunas, seja pelas desistências de alguns artistas e/ou pela dificuldade em se abranger panoramicamente, em uma mostra, a diversificada produção artística contemporânea do país, já que a proposta foi evidenciar os nomes que se afirmaram na primeira metade dos anos 1970.

O formato da *Arte Agora I* contestou o “velho sistema de envio prévio das obras pelos artistas dispostos a se submeterem a um júri inevitavelmente apressado, dada a própria natureza de suas obrigações” (Apud MEDEIROS, PUCU, 2013, p.318). A organização da mostra convidou alguns nomes considerados representativos da arte contemporânea brasileira e recebeu uma espécie de dossiês – com informações biográficas, catálogos de exposições, críticas e fotografias – dos que tiveram interesse em participar, mas não haviam sido convidados. O critério de seleção dos enquadrados nesse segundo grupo – os que não foram convidados – se deu pela análise dessa documentação e não pelo envio das obras de arte (Apud MEDEIROS, PUCU, 2013, p.318).

Percebemos o engajamento de Roberto Pontual, tanto no que diz respeito a uma “catalogação”/apresentação das novas tendências e gerações de artistas como a uma reflexão do funcionamento do sistema de arte no Brasil. Entre outras coisas, Pontual era convidado a participar de seminários, onde se discutia as problemáticas da relação entre os museus, bienais, salões, galerias e os experimentalismos artísticos próprios da década de 1970 (MEDEIROS, PUCU, 2013, p.414). Foi, de fato, um intelectual que dedicou grande parte de sua produção a (re)pensar e (re)visitar o campo das artes plásticas/visuais do Brasil; não deixando de lado, obviamente, sua visão de mundo e seus interesses em construir o seu lugar de autoridade nessa área.

Salvo as devidas proporções, no Ceará houve um intelectual muito envolvido com o circuito de arte e que escrevia sobre artes plásticas numa coluna de cultura: José Julião. Este participou como jurado da terceira, quarta e quinta edições do

SNAPC. Julião vivia na zona sul do Rio de Janeiro e veio morar em Fortaleza com quase 50 anos para ser advogado do Grupo J. Macedo. Tinha muito contato com o cenário artístico carioca e essa sua familiaridade o aproximou de diversos artistas cearenses⁹². Escreveu, por vários anos, sobre artes plásticas na *Coluna Balaio*, do jornal *Gazeta de Notícias* – periódico do Grupo J. Macedo⁹³. Antes de voltarmos a falar sobre José Julião, abrimos um parêntese para situarmos a *Coluna Balaio*.

Eu digo sempre que o Balaio foi muito antecipador, antecipador de tendências que já tínhamos, que já estavam sendo desenvolvidas nos grandes centros. A gente tem sempre como referência do jornalismo cultural do Brasil, eu tenho pelo menos, o Caderno B do Jornal do Brasil. Ele foi todo redesenhado (...) Era o pessoal que tava rompendo com o concretismo. Era os neoconcretos, dentre os quais uma pessoa que era muito interessante na época, mas que quando morreu era um velho reacionário chamado Ferreira Gullar. Outros artistas plásticos que deram forma ao caderno, inclusive o Almícar de Castro, que foi quem desenhava o caderno. Então assim é como se a gente tivesse um material que tava todo espesso pelo jornal todo, ele se concentrasse em um caderno (...) Foi uma espécie de farol pra um jornalismo cultural que foi feito a partir daí. Então aqui no Ceará, hoje em dia, a gente já trabalha mais ou menos no mesmo ritmo, mas naquela época a gente tinha uma certa defasagem. Aqui a gente vai ter o Balaio em 1972, 12 anos de diferença mais ou menos (do Caderno B, do Jornal do Brasil). O Balaio foi essa tentativa também. Se for olhar, os jornais das décadas de 20,30,40, 50, você vai ver que era uma mistura muito grande. Esses editoriais, como a gente chama, não estavam definidas, não estavam delimitadas. Então, você tinha uma notícia de uma peça de teatro com uma notícia de um jogo de futebol, de uma notícia de política, sabe? Na mesma página, uma mistura total. Dá trabalho quando você vai fazer uma pesquisa nos jornais da época, por que tem que ler as páginas todas, por que às vezes o que você quer tá misturado com o que você menos espera. Você tem uma visão de hoje, que é tudo muito compartimentado: eu quero uma notícia de política, de polícia, de esporte e você sabe onde procurar e àquela época era tudo junto, né? Então, uma contribuição do Balaio foi ter juntado essas coisas todas. Agora antes do Balaio, claro, houve jornalismo cultural, mas não num assim tão bem definido, com as contribuições de música popular, de artes plásticas, de histórias em quadrinhos, de cinema (Gilmar de Carvalho, 2018).

A fala de Gilmar de Carvalho é permeada por diferentes temporalidades e circunstancialidades. Fala da importância da *Coluna Balaio*, para o jornalismo cultural cearense, recuando para o passado, ao comparar com o formato editorial dos jornais das décadas da primeira metade do século XX, onde não havia uma divisão dos periódicos em cadernos e/ou colunas temáticas. Em seu relato, Gilmar também avança para o tempo presente, enfatizando o processo editorial dos jornais atuais,

⁹² Informações coletadas através da entrevista, ao autor deste trabalho, concedida por Gilmar de Carvalho no dia 06 de junho de 2018.

⁹³ O Grupo J. Macedo também tinha uma coleção de obras de arte. O 20º Salão de Abril (1970) expôs algumas obras da coleção da empresa.

subdivididos em diferentes eixos temáticos, sendo assim mais fácil a procura do leitor e/ou pesquisador por seus assuntos de interesse.

Gilmar de Carvalho deixa transparecer os seus conhecimentos da época em que ministrava a disciplina de história do jornalismo brasileiro, no curso de Comunicação Social da UFC. O *Caderno B*, do *Jornal do Brasil*, foi apontado como um marco que, de algum modo, alcançou o jornalismo cultural cearense. Gilmar se apresentou como assíduo leitor do mencionado periódico, destacando, inclusive, as dificuldades que encontrava àquela época para acessá-lo, sendo necessário a realização de reservas nas bancas de revistas/jornais existentes no período. Mais uma vez, o *Jornal do Brasil* se evidencia como um importante periódico, especialmente no que se refere à construção de cadernos e/ou colunas sobre artes plásticas, haja vista que mais acima ressaltamos a contribuição de Roberto Pontual. O jornal também se configura como lugar de sociabilidades entre artistas e intelectuais, evidenciando, muitas vezes, as visões de mundo desses sujeitos.

A *Coluna Balaio*, do jornal *Gazeta de Notícias*, serviu como *locus* de aglutinação de intelectuais e marcou, segundo as palavras de Gilmar de Carvalho, um importante momento na história do jornalismo cultural do Ceará, justamente por sua estrutura editorial, onde reunia textos sobre as múltiplas áreas do campo da cultura: música popular, música erudita, televisão, teatro, livros, geografia, literatura e artes plásticas. Acreditamos que uma coluna, voltada para esses assuntos, possa ter sido reflexo da demanda de um público desejoso de consumir e de acompanhar uma agenda cultural/artística na cidade ou da tentativa de formar um público com esse perfil.

Gilmar era o redator da área de música popular. Por isso, suas memórias e relatos foram muito importantes para a nossa compreensão a respeito do trabalho realizado pelos redatores da *Balaio*. No entanto, neste trabalho, nos detivemos em José Julião, responsável por escrever na área de artes plásticas da supracitada coluna de cultura.

Salão Nacional de Artes Plásticas; Secretaria de Cultura entregou prêmios aos vencedores do Salão; Ainda o Salão dos Novos; Semana de Arte; Abertura das Portas; Pintores não premiados saem da exposição; Artistas retiram seus trabalhos do II Salão; II Salão Nacional de Artes Plásticas; Estrigas critica violentamente o Salão;

Sobre o II Salão; Ainda o II Salão; Mini-Museu Firmeza; Salão Porto-Alegrense; Panorama da Arte Atual Brasileira; 20 anos de Bienal; Recanto de Ouro Preto é o programa de hoje; Exposição dos artistas plásticos do Ceará; Artistas contemporâneos brasileiros; Mais um Salão; Empresários custeiam os prêmios da Bienal; Pintura Moderna; Salão Nacional-prêmios de aquisição; O III Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará; Dinâmica do Salão; Coisas do III Salão; Pintura-Sérvulo Esmeraldo.

As manchetes listadas acima dizem respeito a matérias escritas por José Julião na *Coluna Balaio*, entre o final dos anos 1960 e a primeira metade dos 1970. Percebemos sua atuação em divulgar o calendário artístico da cidade, informando aberturas de exposições em museus, centros culturais e galerias. Entretanto, é interessante evidenciar que Julião realizava um trabalho para além da divulgação das programações dos espaços expositivos, pois havia um acompanhamento da dinâmica das mostras, onde ele exercitava seu olhar crítico. Algumas edições do SNAPC, por exemplo, foram acompanhadas de perto. As manchetes *II Salão Nacional de Artes Plásticas; Sobre o II Salão; Ainda o II Salão*, documentam as observações do crítico sobre alguns artistas participantes, a comissão julgadora, a recepção do público, além dos conflitos gerados pelas premiações.

Além disso, havia um empenho em conectar sua produção escrita ao circuito de arte de outras regiões do país. Não era incomum matérias sobre Salões de artes, Bienais, especialmente a de São Paulo, e mostras da envergadura do Panorama da Arte Atual Brasileira. Esse dado demonstra que José Julião era um intelectual com um bom conhecimento em assuntos relativos ao campo artístico brasileiro. E, em alguns momentos, esse conhecimento era utilizado para angariar recursos para o circuito de arte do Ceará.

Em nossa crônica de domingo, insistimos na implantação do sistema de convidar aos nossos empresários, para patrocinarem os prêmios a serem atribuídos nos SALÕES NACIONAIS DE ARTES PLÁSTICAS DO CEARÁ. Agora acabamos de receber da FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO matéria redacional, onde relaciona as empresas que doaram os prêmios para a Bienal de São Paulo. O grande prêmio, no valor de dez mil dólares, é oferecido pelo Ministério das Relações Exteriores. Mas todos os outros por empresas particulares⁹⁴.

⁹⁴ *Gazeta de Notícias*, 01 de setembro de 1971.

O excerto acima demonstra o engajamento de José Julião por uma melhor estruturação do campo artístico cearense, através de parcerias com as empresas particulares, a exemplo do que já se fazia em circuitos vistos como referência no país. Alguns dias depois, no *Gazeta de Notícias* de 06 de setembro de 1971, Julião informa – em texto escrito para a *Coluna Balaio* – que empresas particulares patrocinarão prêmios especiais de aquisição do 3º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará. Isso aponta um elemento importante de ser analisado: a aproximação e o incentivo pessoal de Julião aos artistas. Assim como Geraldo Markan, Julião era próximo dos artistas da Geração Raimundo Cela, acompanhava os processos criativos de alguns e até comprava suas obras. Gilmar de Carvalho recorda as proximidades entre Julião e os artistas iniciantes:

Tenho alguns exemplares e poderia lhe dar um. Foi publicado sobre o Julião e fiz questão de mostrar uma parte da coleção do Julião. Então, o Julião acreditava nos artistas plásticos daqui e os trabalhos eram comprados por ele.

Quais eram os artistas da nova geração, na época dessa aproximação com o Julião, você lembra?

Roberto Galvão, Sérgio Pinheiro, Pascal, Marcus Francisco, Regina Célia Cavalcante, Rodolfo Marcan, Descartes Gadelha...

Boa parte deles começaram...

Começaram estimulados pelo Julião. O Aderson Medeiros... O Julião estimulava as pessoas, sabe? Ele também fazia críticas, dizia se tava bom, se esse caminho não tava correto e tudo. Por conta, assim, dessa familiaridade que ele tinha com a expressão artística brasileira.

Então, além dele escrever sobre as exposições e os trabalhos dos artistas já produzidos, ele também, de alguma forma, contribuiu para o processo criativo deles, digamos assim?

Contribuiu. Ele fazia isso, assim, porque o Julião já veio pro Ceará com quase 50 anos, vivia na zona sul do Rio de Janeiro, em contato com galerias, com artistas de Copacabana. E ele vindo pra cá trabalhando no grupo Jota Macedo, dono do jornal *Gazeta de Notícias*, teve esse espaço privilegiado por conta da competência dele. E ele tinha possibilidade de viajar muito pro Sudeste, por conta dos trabalhos dele como advogado do grupo J. Macedo.

Ah, certo. Então, além dele ser jornalista, exercia essa função de advogado do grupo. Nas minhas pesquisas, percebi que o José Julião também atuou muito como júri, membro das seleções de comissão dos salões. Você acha que teve esse movimento a partir disso, quando ele teve visibilidade, digamos, como crítico, ele passou a atuar nessas outras funções do campo da arte?

Sem dúvidas. O Julião foi uma pessoa assim... Primeiro, o Julião era uma pessoa muito honesta, muito correto. Então, a gente teve certeza de que estava tendo uma interlocução séria com ele. Ao contrário de outras pessoas que interferiram muito negativamente nas artes plásticas do Ceará, o Julião não elogiava artista em troca de quadro, ele não fazia esse tipo de barganha que outros jornalistas, não especializados como ele ou não tinham o perfil dele, faziam. Também, o que dá muita credibilidade a ele, é que nunca se envolveu com galerias de arte ou merchants. Ele apostava nas galerias, então ele não teve uma galeria dele, ele não era merchant, não ganhava dinheiro às custas dos artistas. Ele tinha o trabalho dele, era um executivo muito bem pago do grupo, então não precisava disso (Gilmar de Carvalho, 2018).

Uma parte da entrevista, realizada com Gilmar de Carvalho, foi dedicada a José Julião. Gilmar lembrou como Julião era envolvido no campo das artes plásticas do Ceará, sendo pertinente destacar os diferentes papéis desempenhados. Advogado do Grupo J. Macedo; redator de artes plásticas do *Gazeta de Notícias*; júri de algumas edições dos Salões; opinava sobre a produção dos artistas – especialmente os iniciantes da Geração Raimundo Cela – e colecionava obras de arte. Para cada um desses papéis foi preciso performances diferentes. Como redator de uma coluna de arte, Julião tinha mais liberdade em fazer suas observações – e até críticas – sobre alguns aspectos do circuito de arte; mas quando estava no lugar de membro de comissões julgadoras, sua postura, certamente, era outra, pois desempenhava uma função mais institucional.

Acreditamos, contudo, que esses papéis poderiam se confundir em alguns momentos. Afinal, o mesmo indivíduo que dava orientações, acerca da produção dos artistas, também comprava algumas das suas obras. Em outros momentos, no contexto do SNAPC, também julgava e premiava os artistas, além de escrever sobre alguns destes em sua coluna no jornal. Essa possível mistura de papéis não se configurava, necessariamente, em posturas antiéticas, pois, como frisou Gilmar de Carvalho, Julião se constituiu enquanto um sujeito que buscava por essa transparência em seus trabalhos. Gilmar, inclusive, destacou que esse aspecto o diferenciava de outros jornalistas – alguns não especialistas em artes plásticas.

Essa observação é importante de ser mencionada, pois é notório o empenho em manter uma memória, sobre José Julião, como um jornalista e intelectual especializado em artes plásticas, assim como engajado na estruturação e desenvolvimento dessa área, no Ceará. Durante a entrevista, Gilmar de Carvalho fala sobre o livro – produzido com a sua colaboração – sobre a trajetória de José Julião.

José Julião: a crônica das artes plásticas no Ceará (1969-1978) é o nome da obra, cujo prefácio é de autoria de Gilmar. No livro, contém uma seleção dos textos escritos por Julião, na *Coluna Balaio*, do *Gazeta de Notícias*. Aqui, vamos atentar para os elementos pré e pós textuais. Nos agradecimentos, constam os nomes de Gilmar de Carvalho, Aderson Medeiros, Tarcísio Félix, Roberto Galvão, Descartes Gadelha, evidenciando a relação de Julião com os artistas da Geração Raimundo Cela. Nos anexos, encontramos fotografias que testemunham a intensa participação de José Julião no circuito de arte do Ceará; imagens – também compreendidas como indícios do seu capital social –, pois documentam sua presença nas aberturas das exposições, nos variados espaços e instituições de arte, e o seu convívio com artistas e gestores culturais atuantes, principalmente nos anos 1970. Essa obra foi publicada no ano de 2015, sugerindo um comprometimento em manter José Julião na história e na memória das artes do Ceará.

Como já dissemos, muitas das informações, sobre a *Balaio* e a dedicação de José Julião, foram coletadas na entrevista com Gilmar de Carvalho. Mais uma vez identificamos a imbricação entre memória individual e memória coletiva. Gilmar foi próximo a José Julião e fez parte de um grupo de intelectuais desejosos por uma estruturação do jornalismo cultural no Ceará. Esses intelectuais, redatores da *Balaio*, costumavam se reunir em bares boêmios de Fortaleza, especialmente no *Marlogo Bar*, então localizado no bairro Jacarecanga, onde serviam “comidinhas e drinks criativos” – segundo as saudosas recordações de Gilmar de Carvalho. O dono do bar era Marciano Lopes, também colunista de cultura.

Ademais, na mesma entrevista, Gilmar relatou o fim da *Balaio*. O *Gazeta de Notícias*, na primeira metade dos anos 1970, foi comprado pelo jornal *O Povo* e este não contratou os redatores da *Balaio* por preconceito devido à orientação sexual de alguns jornalistas, pois “o editor do Jornal O Povo na época disse que não queria levar aquele bando de viado pra lá”, enfatizou Gilmar de Carvalho. Este ainda mencionou que a *Balaio* não era uma coluna conservadora, pois tocava em assuntos “polêmicos” do período, como religiões afro-brasileiras e artistas assumidamente homossexuais. Para Gilmar, a repressão da Ditadura Militar era sentida e introjetada pelos artistas e intelectuais, por isso havia o entendimento – implícito – de que o teor crítico dos textos deveria ser em tons suaves.

Em suma, nosso exercício de análise foi no sentido de situar alguns desses jurados no circuito. Em sua maioria, eram sujeitos que circulavam por instituições culturais, pela imprensa, além de nitidamente engajados no trabalho que exerciam. Notamos um esforço – tanto profissional como pessoal – no que diz respeito a uma melhor estruturação das instituições de arte e visibilidade dos artistas. Se usarmos os exemplos de Roberto Pontual e José Julião percebemos, cada qual em sua medida, que foram intelectuais desejosos e bastante envolvidos nos projetos que executavam. Projetos esses que conferiam, como dito no início deste tópico, um acúmulo de capital simbólico àqueles que os concebiam, mas que também se desdobravam na construção do conhecimento relativo ao campo das artes plásticas/visuais.

3.3 ENCONTROS GERACIONAIS: OS ESTABELECIDOS E OS RECÉM-CHEGADOS

Nós éramos um grupo. Se não possuíamos uma unidade técnica e ideológica, tínhamos de sobra uma unidade de sonhos e de caminhos por palmilhar. Dentre nós, o mais compenetrado era o Félix. Sergei era o de maior habilidade técnica e, sem dúvida, Kleber era o mais criativo e irreverente.⁹⁵

O dia 04 de julho de 2018 foi a data acordada para a realização de uma entrevista com o artista Kleber Ventura. Houve um imprevisto e Kleber chegou um pouco atrasado e não foi possível a realização da entrevista naquele dia. Contudo, o artista emprestou-me um vasto material de impressos: currículo, depoimentos de artistas e intelectuais sobre sua trajetória; lista das exposições em que participou (individuais e coletivas); relação das mostras em que foi premiado e recortes de jornais variados sobre exposições de artes.

Lendo o material de Kleber Ventura, me deparei com o depoimento de alguns artistas, entre estes o de Roberto Galvão, cujo trecho inicia este tópico. Me chamou a atenção por fazer menção a Kleber como integrante de um grupo. Este grupo poderia não ter semelhanças em seus modos de fazer arte, mas, como Galvão mesmo frisou, compartilharam suas trajetórias e horizontes de expectativas⁹⁶ também. A partir do

⁹⁵ Depoimento (impresso) de Roberto Galvão, localizado nos arquivos do artista Kleber Ventura.

⁹⁶ Reinhart Koselleck (2006, p.309-314) trata do horizonte de expectativa como a presença do futuro no presente. Nosso presente é atravessado por múltiplas temporalidades. Um grupo de artistas, que compartilharam um tempo em comum, possivelmente também dividiram esperanças e expectativas.

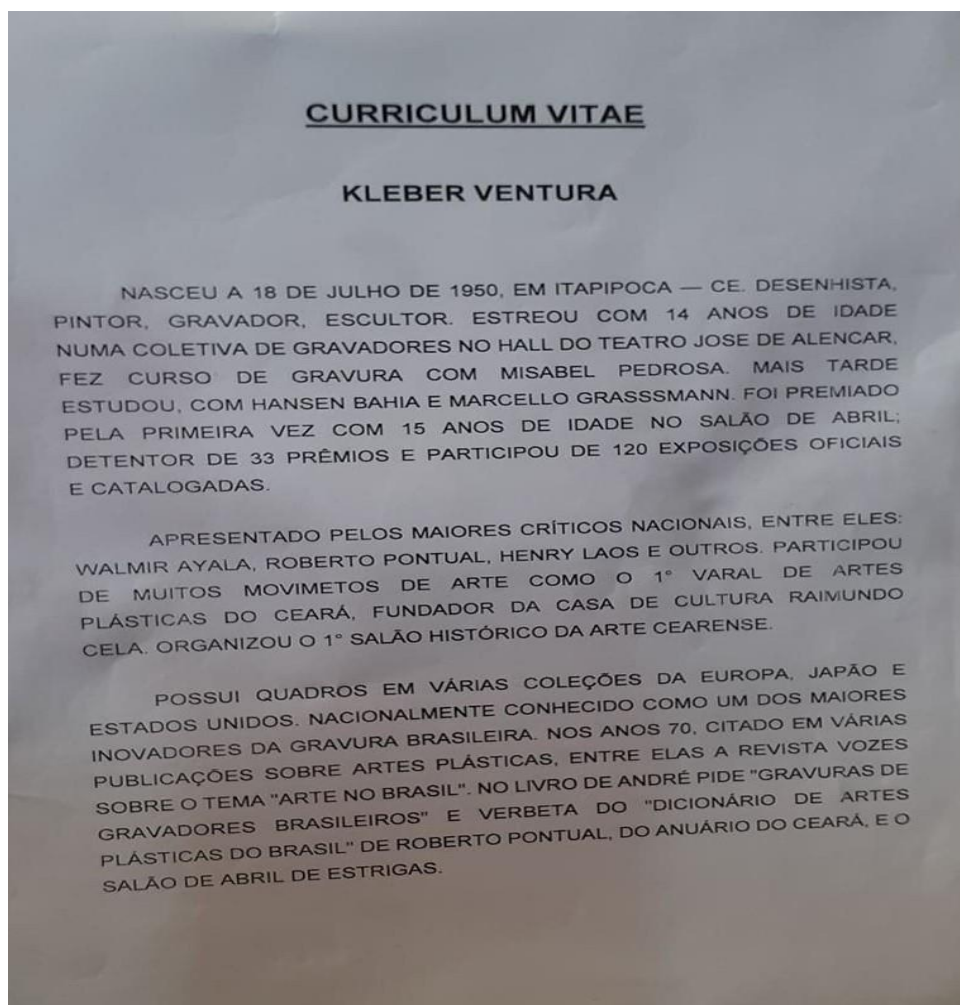
compartilhamento de experiências de um tempo vivido em comum, formaram uma nova geração de artistas e tiveram suas trajetórias entrecruzadas. O depoimento de Roberto Galvão, encontrado nos arquivos de Kleber Ventura, não está datado. Todavia, percebemos que o seu objetivo era falar do retorno do supracitado artista às exposições da cidade. Por isso, acreditamos que essa consciência geracional tenha sido construída ao longo dos anos e faz parte, no tempo presente, das memórias afetivas desses sujeitos.

A formação desse grupo começou antes mesmo da criação da Casa Raimundo Cela. Na entrevista concedida por Roberto Galvão, este menciona que conheceu Kleber Ventura, Tarcísio Félix, entre outros, em uma exposição de arte estudantil, organizada por Hilma Montenegro, que se tornara, posteriormente, a primeira diretora da Raimundo Cela.

(...) bom, eu participei em...nem sei em que ano foi, acho que foi em 64, de uma exposição de arte estudantil, que foi...era organizada por Ilma Montenegro. Meu primeiro contato com a Hilma Montenegro, ela era da Secretaria de Educação, ou do município ou do estado, e ela fez um Salão estudantil. (...) E foi nesse Salão que conheci Kleber Ventura, Joaquim Souza, Félix, basicamente esses, porque tinha outros, mas perderam-se nos cursos da vida [risos] (Roberto Galvão, 2017).

Bem-humorado, Roberto Galvão narrou seus primeiros passos como artista. Em uma mostra de estudantes conheceu outros artistas, também iniciantes, e que percorreram um caminho parecido com o seu. Buscamos mais informações a respeito do Salão estudantil, em 1964, e não encontramos. No entanto, no material cedido por Kleber Ventura, encontramos uma lista das exposições coletivas em que este participou. Vimos que no ano de 1966 Kleber expôs na *I Exposição de Estudantes Secundaristas do Ceará*, organizada por Hilma Montenegro, então professora da Secretaria de Educação do Ceará e, possivelmente, Roberto Galvão se referiu a esta mostra em seu depoimento. A partir de tais experiências, esses jovens artistas se constituíram enquanto grupo e marcaram o início da trajetória da Casa Raimundo Cela. Kleber Ventura, em seu currículo, é apresentado como um dos fundadores da instituição.

Figura 21 - Currículo do artista Kleber Ventura



Fonte: Arquivo pessoal do artista Kleber Ventura

O currículo de Kleber Ventura apresentado acima possui, ao todo, duas páginas, não está datado e foi assinado pelo escritor cearense Eduardo Campos. Como podemos ver, trata-se mais de um resumo biográfico do artista, no qual é destacado o início da sua trajetória, a circulação do seu trabalho em coleções espalhadas pelo mundo, além do seu nome ter se tornado verbete de dicionários de artes plásticas do Brasil.

Alguns elementos do mencionado currículo nos chamaram a atenção, entre estes o termo “fundador”, em se tratando da Casa Raimundo Cella, pois isso demonstra o quanto era e é importante demarcar este lugar. Kleber não foi lembrado como um artista que iniciou sua trajetória na Raimundo Cella, foi lembrado como um

dos seus fundadores, aumentando ainda mais o valor simbólico da experiência de ter feito parte de uma geração cujo início se confundiu com o também início da supracitada instituição. Outra questão a ser lembrada é que a própria estrutura do currículo aponta para alguns dados discutidos no capítulo anterior, quanto tratamos da relação entre a Geração Raimundo Cela e a profissionalização das artes plásticas. O fato de Kleber Ventura ter sido apresentado por críticos – reconhecidos nacionalmente – e suas obras pertencerem a coleções de diferentes regiões do mundo indica justamente uma busca por esse status de artista profissional, que igualmente consiste, entre outras coisas, na internacionalização das suas obras e na estruturação/divulgação de um currículo consistente.

Voltando ao depoimento de Roberto Galvão, interessa analisar a sua fala em nome de um grupo. Afinal, trabalhar com depoimentos orais trata-se de evocar memórias e lembranças, ora pessoais e ora coletivas. No movimento de revistar suas lembranças, os sujeitos geralmente mesclam as suas histórias individuais com as histórias coletivas. É o uso da memória como construção de um sentimento de pertencimento, de uma memória expandida, que não é apenas individual, mas também de um grupo/geração (HALBWACHS, 2003, p.29-30).

Lançando mão do conceito de *geração* como instrumento de análise, percebemos que os seus novos usos e interpretações, no campo historiográfico, têm ajudado na compreensão dos processos geracionais. O sociólogo Karl Mannheim, frisa que o problema das gerações “é um dos guias indispensáveis à compreensão da estrutura dos movimentos sociais e intelectuais” (MANNHEIM, 1982, p.71). O autor, porém, aponta alguns problemas com relação às gerações. Em primeiro lugar, é importante levar em consideração que nem sempre uma geração tem consciência de sua unidade, sendo que os vínculos existentes não resultam, necessariamente, na formação de um grupo com objetivos específicos claros. Nesse sentido, convém identificar as interações sociais e a participação comum em um dado processo histórico, no âmbito de uma geração – não, necessariamente, compreendida pelo critério de idade biológica – mas por sujeitos que pertenceram a um mesmo grupo social e compartilharam de experiências similares, manifestando, a partir disso, suas tomadas de posições.

Angela de Castro Gomes também nos dá alguns direcionamentos com relação às gerações. Para a autora “uma geração só ganha significado próprio quando remetida a relações com outras gerações” (GOMES, 1996, p.41). A partir do exposto, indagamos: como se configurou as relações entre as diferentes gerações no Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará e na Casa Raimundo Cela? De que forma cada geração ou grupo de artistas se percebeu e construiu sua identidade nesse cenário? E quais foram os meios utilizados por estes grupos para demarcar seus espaços já conquistados ou a serem conquistados? De um lado, uma geração mais experiente, vista por muitos como já consagrada e estabelecida; do outro, jovens artistas iniciantes que, em alguns momentos, tinham por referência e buscavam se espelhar na geração tida como estabelecida e, em outros momentos, vislumbravam algo novo, como formas de circulação e comercialização das suas obras, assim como novas concepções de arte.

No capítulo anterior, falamos sobre o início das atividades da Casa Raimundo e da formação de uma nova geração de artistas, a Geração Raimundo Cela. Foi destacado também a respeito da busca pela profissionalização como um elemento de diferenciação entre os jovens artistas e os já estabelecidos. Em entrevista com Tarcísio Félix⁹⁷, este menciona que o fato de Heloísa Juaçaba ter sido aluna dos cursos da SCAP e ter iniciado a sua trajetória como artista nos salões da SCAP, impulsionou certa aproximação entre os artistas ex-integrantes da SCAP (os ex-scapianos) com os jovens artistas da Casa Raimundo Cela. Artistas estabelecidos, como: Mário Baratta, Estrigas, Nice, Zenon Barreto, Floriano Teixeira e Barrica também frequentaram as atividades da Raimundo Cela. A primeira exposição coletiva, em 1967, foi bem elucidativa quanto a isso, pois reuniu obras de artistas já estabelecidos, no circuito de arte, como igualmente dos recém-chegados⁹⁸.

O texto de apresentação do catálogo da primeira mostra coletiva da Casa Raimundo Cela foi assinado por Gilberto de Paula Pessoa, sendo a mostra caracterizada como um momento inaugural e simbólico nas artes plásticas do Ceará. A comissão seletiva foi composta por indivíduos já legitimados no campo artístico e

⁹⁷ Realizada em 24 de maio de 2017.

⁹⁸ Tomamos de empréstimo o termo *recém-chegados* a partir das teorias, sobre o conceito de campo, de Pierre Bourdieu. Na obra *As Regras da arte*, o autor desenvolve análises e reflexões sobre as relações configuradas entre os recém-chegados e os estabelecidos, na estrutura do campo.

intelectual da cidade, sendo pelo menos dois deles ligados aos órgãos da Secretaria de Cultura: Antônio Girão Barroso e Otacílio Colares. Como já dito, a coletiva contou com obras de artistas de diferentes gerações. Os iniciantes Aderson Tavares Medeiros, Descartes Gadelha e Roberto Galvão expuseram ao lado dos já estabelecidos Zenon Barreto, Mário Baratta, Jean Pierre Chabloz, Nice, Estrigas, Heloísa Juaçaba, entre outros ex-integrantes da SCAP, os ex-scapianos.

A primeira edição do SNAPC também foi marcada pelo encontro entre gerações, sendo que os mesmos nomes que participaram da primeira coletiva da Raimundo Cela expuseram no primeiro SNAPC, claro que somados a outros artistas cearenses e de outros estados do país. Tarcísio Félix relata sobre a relação de diferentes grupos de artistas com a Casa Raimundo Cela.

(...) do tempo da SCAP era o Dr. Mário Barata, que era advogado, ele andava muito lá, velhinho, mas andava muito na Raimundo Cela, é... Quem mais que era da SCAP? (...) O Estrigas expôs lá, junto com a gente. E a Maria [a Nice]... Eu num sei se a Maria expôs mas a Maria fazia mais era roupa, camisa. O Estrigas expôs lá que era da SCAP. Eu não sei se Floriano expôs, mas acho que não, o Floriano era da Inês. Dona Heloísa expôs lá também. (...) Porque a dona Heloísa era da SCAP, aí eles iam, conversavam com a gente, tinham mais experiência. (...) Eu acho que o Floriano Teixeira também, Bandeira, o... Agora, quem não era da SCAP e que era de outro grupo, existia uma certa resistência. Mas eles começaram a ir, por exemplo, Sérgio Lima, era de um grupo da Reitoria, ele não frequentava (...). Sérgio Lima, Descartes Gadelha, Olavo Vasconcelos (...). O Zenon Barreto, briguento como o diabo, mas ia (...) (Tarcísio Félix, 2017).

As palavras de Félix falam sobre o encontro entre diferentes grupos no âmbito da Casa Raimundo Cela, desde os iniciantes – que eram frequentadores assíduos da instituição – aos que já possuíam uma trajetória consolidada no circuito de arte. Mário Baratta liderou alguns dos primeiros movimentos artísticos organizados de Fortaleza, especialmente entre o final dos anos 1930 e início dos 1940. Floriano Teixeira teve uma importante atuação nos Salões da década de 1940 e, no início da década de 1960, tornou-se diretor do Museu de Arte da UFC (MAUC). Zenon Barreto liderou movimentos artísticos contestatórios na década de 1950, entre estes as ações do Grupo dos Independentes, como já dito no capítulo anterior. Heloísa Juaçaba, Estrigas e Nice foram alunos da SCAP e participaram de diversas edições do Salão de Abril nos anos 1950, sendo que Estrigas também passou a exercer outra função: a de escrever e a de guardar diversos registros sobre as artes no Ceará.

Félix também fez menção a artistas que apresentaram certa resistência, pelo menos de início. Segundo seu relato, alguns artistas vinculados à Reitoria [da UFC], não frequentavam a Casa Raimundo Cela. Mas, certamente, se houve essa resistência, não durou muito tempo, pois os catálogos dos Salões e das exposições da instituição apontam para a participação de Descartes Gadelha, Sérgio Lima e Olavo Vasconcelos. Roberto Galvão, por sua vez, relata que os ex-scapiãos também ministravam cursos e palestras sobre artes na Raimundo Cela, o que proporcionava outro tipo de relação e de troca entre os artistas estabelecidos e os recém-chegados⁹⁹. Ao que parece, não havia uma disputa, propriamente dita e declarada, entre os diferentes grupos. Contudo, em momentos pontuais, alguns desentendimentos vieram à baila. Um desses momentos provocadores de conflitos foi devido às premiações do SNAPC.

Ah, o Roberto Pontual veio mesmo. Foi. E eu levei o primeiro prêmio. Eles tinham uma rixa comigo, porque eu trabalhava lá. Então, na cabeça de todo mundo, eles achavam que a dona Heloísa combinava com o crítico do Rio pra me premiar, mas não podia acontecer isso. Então eu era muito odiado por eles, eu era protegido da Dona Heloísa, mas num era. Na época da seleção, nos dias de seleção ela dizia: “Félix, você quer descer lá pra baixo, pra evitar confusão? Porque quem trazia...se eu ficasse lá em cima eu tinha que trazer os quadros e colocar aqui, os críticos tudo sentado aqui e eles (...) E como eu não podia levar os quadros, inclusive os meus pra botar pros críticos olhar, porque eles ficavam falando um pro outro e pra ela, ela dizia: “Félix, desça lá pra baixo pra onde estão os artistas. Porque todo mundo descia pra rua pra esperar o julgamento final (Tarcísio Félix, 2017).

Nas pesquisas realizadas em algumas fontes (jornais, catálogos, entrevistas, cartas), acessamos informações que indicaram alguns desentendimentos, na segunda edição do SNAPC, devido às premiações. Tarcísio Félix relatou que a comissão julgadora avaliava os trabalhos, enquanto os artistas esperavam do lado de fora. Quando a decisão era tomada, os artistas entravam para ouvir os nomes dos premiados. No 2º SNAPC (1969), Félix ganhou o principal prêmio, o *Prêmio Raimundo Cela*. Muitos artistas questionaram este resultado pelo fato dele [o Félix] ser, na época, um funcionário da Casa Raimundo Cela e ter uma relação muito próxima com Heloísa Juaçaba. Félix trabalhava na organização das exposições e Salões da Raimundo Cela, o que conferia a ele, de certo modo, uma relação diferenciada com a dinâmica da instituição.

⁹⁹ Entrevista realizada em 19 de junho de 2017.

Figura 22 - Correspondência de Hilma Montenegro à Heloísa Juaçaba, 1969.

ESTADO DO CEARÁ
SECRETARIA DE CULTURA
C. A. V.
CASA DE RAIMUNDO CELA

Fortaleza, 30 de Outubro de 1969

Querida Heloísa,

Respondi sua carta de Miami, mas estou desconfiando que ela não a encontraria mais em New York. Sua carta de 4 chegou a 22 e estou pensando que você estará me acusando de falta de cortezia.

Fizemos Julgamento de Seleção, com Henrique, A. Girão, Braga, Markan. Foram muito severos e houve a grita costumeira. Para a premiação, além dos citados, veio o Roberto Pontual. Fiquei encantada com os conhecimentos artísticos e a fabulosa memória que possui. É um cavalheiro, como a maioria dos sulistas ou daqueles que se mudam para lá, muito cedo.

Se estiver em pé, sente para não cair, pois, vou lhe dar a nova. O Tarcísio ganhou o Prêmio Raimundo Cela. Estou bastante apreensiva, pois, acho que a Casa deve mandar uma coroa para o enterro dele e já não temos dinheiro. Vou pagá-la do meu bolso. Que acha da novidade? Prêmio, sem a sua interferência direta, mas e vite ficar eufórica pela ausência porque já foi dito que "certa senhora" exerce ditadura na R. Cela. Como sou senhorita espero que a carapuça lhe sirva, com os meus cumprimentos.

Basta de fofocas. Entreguei o cartão do Tarcísio, mas o Estrigas tem estado desaparecido. A Casa tem permanecido fechada durante estes dias e vai continuar. Estamos de mudança para Palácio, onde espero permanecer durante um mês como Primeira Dama, sem Cavalheiro, com a graça de Deus. A propósito, o Dr. Girão adiou a Abertura, alegando a ausência do Governador no dia 30. A Abertura será a 6 do próximo. E a sua? O Luizinho fez a boa comigo. Só me deixou 12 catálogos seus. Traga alguns, inclusive um para o arquivo da Casa.

E agora? Como se foi States? O Dr. Haroldo e as crianças? Desejo que tudo tenha sido azul e róseo e continue a ser durante sua permanência no Rio e pelo resto da vida, para ser inteiramente generosa. Um abraço para todos e para você, torno a dizer-lhe, estou sentindo uma falta imensa, sobretudo na hora de trabalhar.

Boa sorte na sua exposição, minha querida,

Hilma

Fonte: Arquivo de Ana Virgínia Juaçaba

Hilma Montenegro, no papel de diretora da Casa Raimundo Cela, enviou uma correspondência à Heloísa Juaçaba no intuito de, dentre outras coisas, falar sobre a premiação do 2º SNAPC. Através do conteúdo do documento, percebemos a demasiada valorização de Hilma, em relação à participação de Roberto Pontual na comissão julgadora, destacando sua "distinta" presença sulista. Além disso, manifestou sua surpresa pelo fato de Tarcísio Félix ter ganho o principal prêmio da mostra e sugeriu que tal acontecimento gerou um mal-estar entre os artistas, sendo que alguns chegaram a dizer que uma "certa senhora" – muito provavelmente se referiam à Heloísa Juaçaba – exercia uma ditadura na Casa Raimundo Cela. Ao que tudo indica, tal "ditadura" exercida por Heloísa tinha relação com as escolhas dos

premiados. Contudo, a premiação de Félix não foi o único elemento a ser criticado e questionado no 2º SNAPC.

Estrigas e Nice retiraram seus trabalhos do Salão como forma de protesto contra supostas irregularidades cometidas pelos organizadores. Conforme a tabela de premiados, exposta no primeiro tópico deste capítulo, os artistas contemplados foram: Tarcísio Félix (Prêmio Raimundo Cela), Marcus Francisco Cavalcante Alcântara (1º Prêmio de Pintura), Descartes Gadelha (2º Prêmio de Pintura), Ruth Bessoudo Courvoisier (1º Prêmio de Gravura), Kleber Ventura (2º Prêmio de Gravura), Ruth Werneck Cortês (1º Prêmio de Desenho), Maria Carmen (2º Prêmio de Desenho). Percebemos a ausência, nas premiações, de artistas que fizeram história na época da SCAP, os já estabelecidos no campo das artes plásticas do Ceará, como foi o caso de Estrigas e de Nice. Os artistas recém-chegados, entre estes Tarcísio Félix, Kleber Ventura e Descartes Gadelha, assim como alguns participantes de fora, foram os contemplados pelas premiações. Desse modo, Estrigas procurou a imprensa para expor sua insatisfação, criticando não o fato de não ter sido premiado, mas a escolha da comissão julgadora e alegou até possíveis fraudes. Otacílio Colares, na função de diretor do Departamento de Difusão Cultural, publicou sua resposta aos questionamentos.

O pintor Estrigas, que retirou seus trabalhos ontem à tarde, declarou a GN que “há possibilidade de se anular o regulamento do Salão não somente através da comprovação das denúncias sobre existência de fraude na escolha da comissão julgadora – denúncias que devem ser examinadas pelas autoridades culturais -, como também pelo desrespeito às normas do Regulamento”. (...) O Poeta Otacílio Colares, da Secretaria de Cultura do Estado, disse que os descontentes com a classificação dos premiados do II Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará, têm a disposição o livro de ata da Mostra, no qual os membros da Comissão Julgadora apresentam suas razões, pelos votos dados aos laureados. A inclusão de um ligeiro arrazoado dos membros da Comissão foi feita pela primeira vez num Salão de Arte de Fortaleza por exigência do crítico Roberto Pontual, que presidiu os trabalhos. O renomado crítico nacional explicou sua exigência pelo fato de no sul do país já vir ocorrendo aquela orientação nas exposições de arte. Frisou o poeta Otacílio Colares que o julgamento foi entregue a uma comissão em que figuravam dois críticos escolhidos pelos próprios expositores e intelectuais designados pelo Conselho Estadual de Cultura¹⁰⁰.

Nestas situações apresentadas, não ficou explícito a possível disputa entre a geração estabelecida e a iniciante. Contudo, a resposta de Otacílio Colares foi

¹⁰⁰ *Gazeta de Notícias*, 04 de novembro de 1969, p.04.

direcionada aos descontentes com a classificação dos premiados. Será que Estrigas esperava que o SNAPC tivesse concedido mais prestígio aos ex-scapiãos, através das premiações? A premiação, de algum modo, confere ao artista não somente o prêmio material, mas também um relevante capital simbólico na estrutura do campo da arte. Estrigas questionou, publicamente, a decisão do júri do Salão e, talvez, isso possa ser um indício de que ele esperava que os artistas da sua geração – que tanto foram premiados nos Salões das décadas anteriores – continuassem sendo reconhecidos por suas produções. Desse modo, “os salões se constituem, eles próprios, um campo de concorrência pela acumulação de capital social e de capital simbólico” (BOURDIEU, 1996, p.283).

No *Gazeta de Notícias*, de 07 de novembro de 1969, há uma matéria destacando mais uma vez as críticas de Estrigas ao 2º SNAPC. A própria manchete *Estrigas critica violentamente o II Salão* expôs a tensão entre o artista e os organizadores da mostra. Estrigas diz que se absteve de opinar sobre a primeira edição do SNAPC, em 1967, mas resolveu dar um voto de confiança na segunda edição, a de 1969, e sua impressão foi de que “o II Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará, com uma involução afetando-lhe a execução que, levada a efeito por gente inepta e não capaz, o torna um certame desacreditado”. A postura de Estrigas é de quem já possuía certo discurso de “autoridade” ao falar sobre determinado assunto. A sua trajetória não só como artista, mas como alguém que pensava, escrevia e arquivava materiais sobre artes plásticas lhe conferiu este lugar de autoridade no campo das artes plásticas do Ceará. Outrossim, outro membro da comissão de júri do 2º SNAPC, o escritor Braga Montenegro, também respondeu as críticas direcionadas ao Salão.

Para o escritor Braga Montenegro, que integrou a comissão julgadora, juntamente com Roberto Pontual, Antônio [Girão] Barroso, Geraldo Markan e Henrique Barroso, não houve na escolha dos premiados, preconceito de natureza alguma, tendo sido laureado “até um surrealista”. Ressaltou que o único critério adotado foi o da qualidade dos trabalhos, fossem eles de qualquer Escola – moderna, vanguardista ou clássica¹⁰¹.

Assim como Otacílio Colares, Braga Montenegro se posicionou em defesa da organização e da comissão julgadora do 2º SNAPC. Interessante frisar que o foco

¹⁰¹ *Gazeta de Notícias*, 04 de novembro de 1969, p.04.

desses pronunciamentos foram responder às críticas de Estrigas e publicizar esclarecimentos sobre as premiações. O empenho em argumentar a lisura da escolha dos premiados evidencia, de alguma forma, que houve desentendimentos por esse motivo, embora Estrigas tenha dito que suas insatisfações não eram por causa das premiações, mas com a organização da mostra e com as supostas irregularidades. O movimento realizado por Estrigas, na imprensa, de apontar as falhas do SNAPC e, segundo ele, a sua ineficiência para as artes plásticas no Ceará, ratifica o engajamento e a consciência de alguém desejoso de manter o seu lugar constituído.

Interessante abrir um parêntese, nesse momento, para ressaltar que outros artistas e gestores culturais do Ceará se manifestaram contra a prática de premiações dos Salões de arte. Dias depois das polêmicas causadas pelas premiações do 2º SNAPC, o artista Floriano Teixeira, à época também diretor do MAUC, fez críticas a permanência do formato dos Salões de arte. No *Gazeta de Notícias*, de 11 de novembro de 1969, Teixeira afirma que não devia haver prêmios nos Salões, pois os critérios e as razões da comissão julgadora nunca ficavam claras e nem devidamente registradas para consulta pública, especialmente para a comunidade artística.

O então diretor do MAUC compartilhava, até certo ponto, das mesmas ideias que Roberto Pontual publicou, anos depois, sobre a dinâmica dos Salões: a questão das premiações. Um dos principais elementos apontados, por Floriano Teixeira, era o trabalho da própria comissão julgadora, isto é, daqueles que tinham (e continuam a ter!) o poder de decidir quais artistas serão premiados. Teixeira ainda frisou que os critérios deveriam ser os mesmos para todos os lugares, seja no Brasil ou no exterior. No entanto, como estabelecer tais padrões de avaliação? Seria possível que todos os jurados de Salões e/ou mostras competitivas de arte tivessem os mesmos pensamentos e as mesmas referências estéticas em relação as obras? Um crítico como Roberto Pontual – cujas pesquisas giravam em torno da produção das novas gerações de artistas – não estaria inclinado a premiar novos artistas?

Não temos como responder tais questionamentos com precisão. Nosso interesse é trazer à baila os conflitos e os debates provocados pelos Salões, no caso pelo SNAPC, na estrutura do campo artístico. E as questões geracionais alcançam o formato dessas mostras, principalmente quando se trata das escolhas e/ou preferências das comissões julgadoras. Talvez, o fato de Floriano Teixeira – um artista

já estabelecido no circuito de arte – ter afirmado que os critérios para julgar obras de arte deveriam ser os mesmos, fosse uma reação ao estranhamento causado pela lista dos premiados do 2º SNAPC, justamente devido à ausência dos artistas já estabelecidos. Ou talvez – também no lugar de um artista estabelecido – não fizesse mais questão dessas premiações, por não mais precisar dessas instâncias de reconhecimento, diferentemente dos artistas recém-chegados.

Apesar de não terem sido contemplados com as premiações do 2º SNAPC, alguns artistas estabelecidos, entre estes: Zenon Barreto, Barrica e Sérulo Esmeraldo, foram prestigiados com uma sala especial. Inclusive estava se tornando uma prática comum a formação de salas especiais com a finalidade de homenagear artistas considerados importantes para a história das artes plásticas/visuais.

Os artistas Aldemir Martins, Chico da Silva, Estrigas e Zenon Barreto foram mencionados como referências especiais do 4º SNAPC (1973), por exemplo. Partindo da ideia de que o catálogo é um impresso que também pode ser visto como uma exposição portátil, a reprodução de obras de artistas já estabelecidos no circuito local e nacional, assim como textos sobre suas trajetórias, são elementos importantes para a legitimação de um Salão nacional de arte, fora dos eixos culturais privilegiados do país. Os textos de apresentação do 4º SNAPC, escritos por Ernando Uchoa e Otacílio Colares, também passam a ideia do empenho em manter o Salão como lugar de fomento e visibilidade da produção artística cearense diante da produção de outras regiões do Brasil. O historiador e sociólogo Delano Pessoa, considera “os catálogos de exposições e ou livros/catálogos como ‘lugares de memória’ de uma coleção ou de uma instituição. Neste tipo de impresso, há uma produção de conhecimento acerca das artes plásticas no Brasil” (BARBOSA, 2017, p.222). Isto posto, dedicar um espaço do Salão para artistas consagrados era uma forma de mostrar que o Ceará possuía uma história e uma memória das suas artes plásticas/visuais.

Nessa linha de raciocínio, o 23º Salão de Abril (1973) também contou com uma sala especial – em homenagem ao sesquicentenário de Fortaleza – onde obras de muitos artistas estabelecidos, especialmente ex-scapiãos, foram expostas, entre estes: José Fernandes, Hermógenes Gomes da Silva, Paulo Pamplona, Barrica e Heloísa Juaçaba¹⁰². Na edição seguinte do Salão de Abril (1974) houve uma

¹⁰² Ver catálogo: <http://www.salaodeabril.com.br/docs/catalogos/Catalogo+salao+de+abril+1973.pdf>

homenagem ao ex-scapiano Zenon Barreto, onde foram expostas 22 obras – cedidas de coleções particulares – do artista, segundo o catálogo da mostra. Em 1975, o Salão de Abril completou 25 edições e houve uma sala especial em homenagem aos artistas que fizeram parte da SCAP. Foram expostos diversos trabalhos dos ex-scapianos¹⁰³. Desse modo, o Salão de Abril, assim como os seus catálogos, também se constituiu como lugar de celebração e de memória das artes e dos artistas já consagrados do Ceará¹⁰⁴.

Apresentamos alguns exemplos para dimensionarmos a forma como essas diferentes gerações eram inseridas no contexto dos Salões de arte. Em paralelo a mostra competitiva, havia as salas especiais, as referências especiais, os artistas homenageados. Ao que parece e, principalmente, em se tratando das edições do Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará – que é o nosso foco – os artistas iniciantes participavam das mostras competitivas e eram os mais premiados pelas comissões julgadoras, enquanto a geração mais estabelecida era homenageada nas salas especiais.

Não é nossa intenção reduzir a relação entre estas gerações a um formato dicotômico, mas, talvez, Estrigas tenha se pronunciado contra as premiações do SNAPC por, além de questionar o regulamento do Salão e a decisão do júri, acreditar que os artistas já consagrados também mereciam ser reconhecidos por ainda estarem atuando, por ainda estarem produzindo arte naquele período e não somente pela importância histórica e simbólica que representavam. Afinal, receber um prêmio significa a valorização da obra do artista naquele momento, no tempo presente da sua trajetória.

A matéria do jornal supramencionada – do *Gazeta de Notícias*, de 07 de novembro de 1969 – apresentou outra tensão nos bastidores do 2º SNAPC: o desentendimento entre alguns artistas e os organizadores da mostra. Alguns artistas relataram “falta de cuidado com os trabalhos que estão sendo destruídos pelo cupim”.

¹⁰³ Para ver a lista dos artistas que compuseram a Sala especial, em homenagem a SCAP, ver: <http://www.salaodeabril.com.br/docs/catalogos/Catalogo+salao+de+abril+1975.pdf>

¹⁰⁴ A prática de homenagear artistas e a história das artes plásticas no Ceará continua fazendo parte das programações do Salão de Abril. Na década de 2010, por exemplo, foram homenageados os artistas Zé Tarcísio (edição 2011); Heloísa Juaçaba (edição 2012); Sérvulo Esmeraldo, Hélio Rola, Eduardo Eloy, Eduardo Frota, Jared Domício, Herbert Rolim e Francisco Zanananan (edição 2013) e Zenon Barreto (edição 2018) e Chico da Silva (edição 2020).

A mesma matéria diz que alguns artistas, como J. Figueiredo e Descartes Gadelha não retiraram seus trabalhos, pois a Casa Raimundo estava fechada, a cadeado, para que os artistas insatisfeitos não retirassem suas obras, assim como já tinham feito Estrigas e Nice. Nesse sentido, o Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará também serviu como palco de tensão entre a comunidade artística e os gestores culturais, que ocupavam cargos na Secretaria de Cultura. De algum modo, essas situações trazem à baila as relações de interdependências próprias do campo artístico. Os artistas visualizavam nesses Salões, realizados pelo Estado, uma oportunidade de visibilidade/prestígio/premiação. Já os organizadores/gestores, por sua vez, precisavam que os artistas se mantivessem produzindo e, na dinâmica dessa relação de interdependência, surgem os conflitos, onde cada lado tende a se manifestar em defesa dos seus interesses e do lugar que ocupa nesse jogo de relações.

Dialogando com uma das discussões do capítulo anterior, o Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará e a Casa Raimundo Cela potencializaram a formação de um novo pensamento a respeito da produção e da circulação das obras de artes: o mercado e a comercialização. Já mencionamos que uma das diferenças da geração Raimundo Cela para os ex-scapians era o interesse pela venda dos trabalhos. O artista Marcus Jussier¹⁰⁵ também apresenta o mesmo pensamento:

A geração Raimundo Cela, o que não ocorreu com a SCAP, era uma geração que tinha intenções de mercado, gostava de ver seu produto não só elogiado e discutido, mas também vendido, quer dizer, uma geração que encontrou uma cidade também em evolução, onde se procuravam ideias de modificações residenciais. O estilo Chippendale e o estilo bangalô estavam sendo substituídos por casas com mais vidros nas fachadas, de mais amplitude interna, mais paredes, mais espaço para a pintura; então as pessoas procuravam o lado da decoração, o que despertou a intenção de venda do produto artístico, principalmente da pintura. [...] A comercialização era feita não em termos de galeria de arte, porque a gente não tinha. Realmente, a Galeria Inês Fiúza, que tem mais de dezoito anos, se limitava a expor artistas de fora; quer dizer; não havia proposta dela em relação aos valores locais; existia a figura do decorador que começava a ser intermediário entre o pintor e o cliente. Então havia um mercado [...] as próprias pessoas estavam melhorando os aspectos de suas residências ou criando residências novas como o advento de uma nova arquitetura. A criação do mercado começou dessa maneira (MONTEZUMA apud MACHADO, 2008, p.71).

¹⁰⁵ Marcus Jussier (Juazeiro do Norte-CE, 1943). Foi desenhista, cenógrafo e pintor. Iniciou-se como artista plástico na Casa Raimundo Cela, onde participou de diversas mostras coletivas, dentre estas o Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará, Salão de Abril, Prêmio CDL de Artes Plásticas. (MONTEZUMA, 2003, p.70).

O relato de Marcus Jussier corresponde a um trecho, de uma entrevista concedida a pesquisadora Maria de Fátima Sales Montezuma, entre o final dos anos 1980 e início dos 1990¹⁰⁶. Assim como Roberto Galvão e Tarcísio Félix, Jussier enfatiza a fronteira entre a Geração Raimundo Cela e os ex-scapians, a partir de uma preocupação com o mercado de arte. Desse modo, os artistas recém-chegados trouxeram alterações ao campo. E, muitas vezes, a performance desenvolvida pelos estabelecidos foi na finalidade de defender a permanência do que já estava estabelecido no campo, tentar controlar as mudanças provocadas pelos recém-chegados (BOURDIEU, 1996, p.255).

Quando os estabelecidos criticam o empenho da Geração Raimundo Cela na comercialização das obras, estes estavam se posicionando em defesa de uma “ordem estabelecida” no campo das artes plásticas, pois, para os ex-scapians, os artistas não faziam arte para comercializar. Foi um choque entre dois pensamentos distintos sobre valores artísticos. A crítica demarca a identidade do grupo, assim como o desejo de longevidade das práticas artísticas dos ex-scapians revela uma postura de “superioridade” em relação aos recém-chegados.

Outro dado importante para o emergente mercado de arte em Fortaleza: a relação entre a crescente venda das obras com uma mudança na arquitetura das residências da cidade, especialmente as residências dos indivíduos pertencentes à classe média e à classe média alta, público que mais comprava os trabalhos dos artistas. O curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará, criado na década de 1960, também colaborou para as inovações na arquitetura de Fortaleza e, conseqüentemente, para as novas formas de pensar e fazer arte, haja vista que surgiram muitos artistas plásticos formados em Arquitetura. E o próprio curso propiciava uma formação em arte, pois em sua grade curricular havia espaço para disciplinas de História da Arte e da Pintura (MONTEZUMA apud MACHADO, 2008, p. 72).

Cabe ressaltar, entretanto, que muitas coleções particulares da cidade eram compostas por obras dos artistas já consagrados, em sua maioria os ex-scapians. O 20º Salão de Abril (1970), por exemplo, expôs nove coleções¹⁰⁷: Coleção Aderbal

¹⁰⁶ Ver: MONTEZUMA, M.F.S. **Pintura: traços históricos, vida e produção artística em Fortaleza**. Fortaleza: BNB, 1990.

¹⁰⁷ Ver: <http://www.salaodeabril.com.br/docs/catalogos/Catalogo+salao+de+abril+1970.pdf>

Freire, Coleção Fran Martins, Coleção Inácio Parente, Coleção Lúcio Brasileiro, Coleção Edson Queiroz, Coleção José Júlio Cavalcante, Coleção Haroldo Juaçaba, Coleção Sérvulo Barroso e Coleção Grupo Macedo. Estas coleções possuíam trabalhos dos artistas Aldemir Martins, Barrica, Raimundo Cella, Estrigas, Nice, Barboza Leite, Floriano Teixeira, Sérvulo Esmeraldo, Chico da Silva, entre outros. A maioria das obras adquiridas eram de autoria dos ex-scapians. Por isso, apesar das críticas destinadas aos artistas da Geração Raimundo Cella, devido a assumida prática de vender seus trabalhos, isso não significa que as obras dos ex-scapians não eram comercializadas. Até porque as obras dos artistas já estabelecidos eram bens culturais com uma maior acumulação de capital simbólico.

Talvez a diferença entre os dois grupos seja que os artistas iniciantes produziam suas obras já vislumbrando a comercialização e essa postura foi entendida como uma busca maior pela profissionalização do ofício do artista plástico. Esse modo de pensar e produzir arte – pensando ou não na sua venda – é um elemento que contribui para melhor visualizarmos uma ruptura entre os dois grupos. Trata-se, na verdade, da ruptura de uma convenção. Afinal, produzir uma obra de arte pensando – assumidamente – no mercado altera o valor estético da obra, em sua essência? Ao longo da História da Arte, muitos artistas produziram sob encomenda e no Ceará não foi diferente. Chico da Silva foi um artista que produziu em série, justamente pensando na comercialização dos seus trabalhos¹⁰⁸.

Para alguns artistas da Geração Raimundo Cella, a Casa Raimundo Cella e o SNAPC demarcaram um novo marco no campo das artes plásticas do Ceará. Mas, é importante lembrar que as continuidades também existiram. Muitas das práticas, em torno da Raimundo Cella e do SNAPC, já soavam familiares, entre estas os questionamentos e desentendimentos com os organizadores dos Salões, a imprensa como lugar de divulgação de tais questionamentos, os conflitos e rupturas devido os critérios das seleções e das premiações. Todos esses elementos não significavam uma novidade no circuito de arte de Fortaleza, pois antes do surgimento da Casa Raimundo Cella e do SNAPC, o Salão de Abril e a própria SCAP já proporcionavam

¹⁰⁸ Para entender mais sobre a relação da produção de Chico da Silva com o mercado de arte em Fortaleza, ver: OLIVEIRA, Gerciane Maria da Costa. **É ou não é um quadro Chico da Silva?** Estratégias de autenticação e singularização no mercado de pintura em Fortaleza. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2015.

uma dinâmica bastante parecida. Possivelmente, os artistas da Geração Raimundo Cela reivindicavam e reivindicam esse status de uma nova etapa na história das artes plásticas do Ceará como uma forma de firmarem e afirmarem o lugar que ocuparam. Na entrevista, realizada com Roberto Galvão, pedi para que ele falasse sobre a sua experiência como diretor da Raimundo Cela, no início da década de 1980:

Aí ele me chama [o governador do estado, Virgílio Távora] e pergunta se eu aceitaria a Casa de Cultura, dirigir a Casa de Cultura Raimundo Cela, porque ele disse que tava tendo uma pressão para que fosse indicado pessoas da SCAP e ele disse que não queria, né? Ele não queria que um scapiano assumisse a Casa. Aí ele me convidou para ir, em sem entender muito, aceitei, na época, talvez era jovem, né? Eu tinha uma visão muito proativa da vida mesmo, eu nunca fui muito de ter medo de enfrentamentos não (Roberto Galvão, 2017).

Não ficou explícito as razões do então governador, Virgílio Távora, rejeitar a ideia de um ex-scapiano ocupar o cargo de direção da Casa Raimundo Cela. No entanto, este é mais um indício de demarcação – ou fabricação – de uma imagem de diferença entre os grupos. É possível, para o governo do estado, que a imagem de Roberto Galvão – integrante da geração de jovens artistas que consolidaram suas trajetórias na Raimundo Cela – fosse mais coerente. Um ex-scapiano poderia, talvez, mudar o perfil da instituição e tentar trazer de volta um formato alusivo às décadas anteriores. Este convite a Roberto Galvão foi feito no início dos anos 1980 e ainda havia uma pressão para que artistas que eram vinculados à SCAP ocupassem algum cargo relevante na Secretaria de Cultura.

Por conseguinte, a Casa Raimundo Cela também oferecia cursos de artes. Muitos artistas iniciantes foram alunos e, na própria dinâmica do curso, era perceptível os diferentes pensamentos entre professores e alunos. O artista Bené Fonteles compartilha sua experiência como aluno de um dos cursos da Casa Raimundo Cela:

A iniciação foi mesmo em 1970 quando comecei a frequentar a Casa Raimundo Cela, na praça do Cristo Redentor, em Fortaleza, onde é hoje a Biblioteca Pública. Meu professor de pintura era o grande artista J. Figueiredo que anda muito esquecido, injustamente. Mas, não consegui ficar por muito tempo nas suas aulas, pois, na de desenho, pediu para desenhar uma quartinha de modelo e fiz a mesma com o gargalo virado. Era muito vanguarda demais e ele relutou para que fizesse normal e como eu já não era normal... Achei muito careta aquela imposição e vazei. Podia ter aprendido mais e virado pintor. Ainda bem que não era para ser (Bené Fonteles, 2018).

O depoimento de Bené Fonteles elucida bem determinadas divergências geracionais. Como já mencionado, a Casa Raimundo Cela proporcionava cursos de arte e, geralmente, os professores desses cursos eram artistas já estabelecidos e, em sua maioria, ex-scapiãos, como era o caso de J. Figueiredo. Bené Fonteles relatou que não conseguiu permanecer no curso, pois se achava “muito vanguarda”. Era orientado para pintar de uma determinada maneira, mas sua inspiração artística apresentava um “desvio” ao método utilizado por J. Figueiredo.

Partindo da premissa da performatividade dos sujeitos, percebemos dois gestos distintos na luta por seus espaços no campo: o de J. Figueiredo, defendendo a conservação de um modo de praticar pintura, se empenhando pela “ordem estabelecida” e o de Bené Fonteles, assumindo uma postura de vanguarda, típica dos recém-chegados, questionando e se desviando dos modelos estabelecidos no campo. No entanto, “cada recém-chegado deve contar com a ordem estabelecida no campo” (BOURDIEU, 1996, p.304). O campo também é esse lugar de coexistência de pensamentos e práticas diferentes e, algumas vezes, concorrentes (BOURDIEU, 1996, p.220).

Compreendemos que as relações geracionais são marcadas por disputas e solidariedades, rupturas e permanências. Afinal, havia uma rede de sociabilidade entre a geração estabelecida e os jovens recém-chegados. Não eram grupos segregados. Essa sociabilidade se apresentava nas exposições coletivas, nas instituições culturais, nas trocas de experiências, nos locais informais de encontros e trocas de ideias, nos Salões de arte, entre outros espaços. Apesar desses elementos diferenciadores, havia outros que os aproximavam. Todos desejavam produzir e ser reconhecidos por seus trabalhos. Embora houvesse as tensões e os desentendimentos, também havia uma política de amizade que atravessou essas gerações, política de amizade e de solidariedades que se manifestava, na maioria das vezes, em seus posicionamentos e visões de mundo.

4 OS SALÕES E AS NOVAS CONCEPÇÕES DE ARTE

“Um Salão requer sempre renovação artística”

(Henrique Barroso, 1982)

O V Salão de Artes do Ceará, realizar-se-á de 24 de setembro a 15 de outubro de 1976, e tem por finalidade considerar as variadas transformações da arte contemporânea (...) (Art. 1º do Regulamento do V Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará).

4.1 ARTE CONCEITUAL E EXPERIMENTALISMOS ESTÉTICOS

A ideia de analisar a respeito das produções experimentais, no campo das artes plásticas do Ceará, partiu de um mapeamento das novas categorias de arte – surgidas no Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará e no Salão de Abril – especialmente entre o final dos anos 1960 e no decorrer dos 1970. Na primeira edição do SNAPC (1967), houve a categoria de fotografia, algo que chamou a nossa atenção, pois a fotografia só voltaria a fazer parte das modalidades artísticas dos Salões de arte em Fortaleza, enquanto categoria autônoma, na década de 1980. A quarta edição do SNAPC (1974), contou com uma categoria denominada de *Pesquisas Artísticas* e na edição de 1976 *Outras técnicas*. Acreditamos que essas nomenclaturas fizeram parte do processo de inserção das novas concepções de arte e consideramos importante refletir sobre a utilização desses termos, até porque era uma forma de aglutinar trabalhos que não se enquadravam nas demais categorias já estabelecidas. Por se tratar de possíveis experimentações artísticas, talvez a natureza dos trabalhos ainda não estivesse bem definida ou então não tivesse uma categoria própria para eles.

É interessante destacar as proximidades entre os dois supracitados Salões, tendo em vista que ambos faziam parte de uma agenda de políticas públicas de cultura. Enquanto o SNAPC era organizado pela Casa Raimundo Cella – instituição mantida pelo Governo do Estado – o Salão de Abril era de responsabilidade da Prefeitura de Fortaleza, sendo que muitos artistas locais participavam de ambos os Salões. Vale ressaltar que entre o final dos anos 1970 e início dos 1980, a Raimundo Cella passou a colaborar com algumas edições do Salão de Abril, ao oferecer os espaços de suas dependências para abrigar as mostras, configurando uma ação conjunta entre os governos estadual e municipal. O Salão de Abril, por se tratar de uma mostra que acontecia (e ainda acontece) anualmente, oferece um material de

análise mais amplo, já que o SNAPC da Raimundo Cella era bianual e findou suas atividades em meados dos anos 1980. No Salão de Abril, percebemos um movimento semelhante ao que ocorreu com o SNAPC, em relação a maneira de nomear as categorias dos trabalhos relacionados à nova produção artística da década de 1970.

Realizando uma consulta aos catálogos do Salão de Abril, identificamos a presença de novas categorias durante os anos 1970. Foram elas: *Pesquisas artísticas*, *Objeto*, *Arte Decorativa*, *Arte Conceitual*, *Outras técnicas*, *Técnica Mista* e *Colagem*. Notamos que durante os anos 1980 essas categorias desdobraram-se em outras mais específicas da arte contemporânea, entre as quais: *Arte Livre (outras técnicas)*, *Fotografia*, *Performance*, *Instalação* e *Arte nos muros*. No entendimento de que os Salões de arte eram, institucionalmente, vitrines da produção artística do período, é pertinente evidenciar as inovações dos artistas, disseminadas no circuito de arte do Ceará e do Brasil que, posteriormente e/ou simultaneamente, foram “capturadas” pelos Salões e outros espaços institucionais das artes plásticas/visuais.

Nosso propósito é examinar o processo de institucionalização desses novos modos de pensar e fazer arte, a partir do momento em que ganharam maior espaço no campo artístico do Ceará. Desse modo, alguns questionamentos são válidos de serem feitos, tais como: quais foram os artistas e/ou grupos que estiveram mais à frente do movimento de legitimação da arte contemporânea? Será que houve reivindicações/movimentos mais pontuais – por parte dos artistas – para que essas novas categorias conquistassem maior espaço nos Salões de Fortaleza e no circuito de arte? Como se configurou as relações de solidariedades e conflitos para que o campo da arte se abrisse a essas novas produções? O depoimento do artista Roberto Galvão nos serviu como ponto de partida para algumas reflexões.

E no meu caso, o meu trabalho que foi pra Bienal de São Paulo, a base inicial foi colocar cinquenta crianças brincando de arraia na volta da Jurema, para colorir o céu. Infelizmente, essa obra era em slide, né? E slide apaga, né? Apagou, perdeu, perdeu-se tudo, joguei no lixo, né? E tinha algumas peças também que eram cubos de acrílico com as arraias dentro, trancadas. É um, digamos assim, a arraia que é a liberdade era trancada dentro de...desses cubos. Foi isso que eu expus na Bienal, porque na Bienal eu não ia levar cinquenta meninos pra brincar de arraia na Bienal, né? Então eu fiz uma instalação, eu...isso, foi um cara, eu acho que ele ficou com pena de mim, lá em São Paulo, um cara da Colômbia que me ajudou. O meu projeto era pra ser um chão de sinteco altamente brilhante, certo? Cheio de arraia pendurada e você via embaixo e em cima e é...muita luz, exatamente para ajudar a refletir, mas quando eu cheguei pra botar o meu trabalho em São Paulo, o Guimar, parece que era Guimar o nome dele, o encarregado da exposição disse: não tem refletor pra você, a delegação dos Estados Unidos pegou

todos os refletores que a Bienal dispunha. Aí o...esse cara da Colômbia, que eu não sei quem é, foi ele quem arranhou os refletores. Pra você como é que são as coisas, como o meu trabalho estava atrasado eu fiquei montando até a Bienal abrir e a comissão julgadora não passou no meu trabalho, não foi nem ver [risos] (Roberto Galvão, 2017).

O excerto transcrito refere-se à participação de Roberto Galvão na 12ª Bienal Internacional de São Paulo (1973). O artista narra sua experiência de expor, em slides, um trabalho cuja ideia era mostrar cinquenta crianças brincando de arraia¹⁰⁹, na Volta da Jurema – localidade de Fortaleza que corresponde a um trecho de praia entre o bairro Mucuripe e a Praia do Meireles. Na materialidade da obra também havia cubos acrílicos que abrigavam as arraias.

O texto, já citado nas considerações iniciais, *30 x Bienal: um processo transformador*, de Paulo Venancio Filho, destaca a Bienal de São Paulo como lugar, desde o seu início, “de se projetar à frente, apresentando a cada dois anos as direções contemporâneas da época, provocando e estimulando desenvolvimentos futuros” (FILHO, 2013, p.19). A partir dessa ótica, os artistas, possivelmente, sentiam-se incentivados a acompanhar as transformações artísticas expostas na Bienal. Isso pode ter sido um elemento importante para que Roberto Galvão propusesse uma obra dessa natureza, já que grande parte da sua produção, anteriormente, se dedicava ao campo da pintura. Vale lembrar o texto crítico de Olívio Tavares de Araújo, já mencionado no capítulo anterior, sobre a participação de um grupo de artistas cearenses na Bienal de São Paulo. Tavares de Araújo se refere a Galvão como o mais “contemporâneo” do grupo. Ademais, no 4º SNAPC (1973), Tavares de Araújo fez parte da comissão de júri e Roberto Galvão foi contemplado com o prêmio da categoria de Pesquisas Artísticas, pela obra *Arraias* – realizada em parceria com o artista Joaquim de Souza¹¹⁰. O título da obra é um indício de que houve uma continuidade do trabalho, exposto por Galvão, na Bienal de São Paulo e isso nos leva a pensar na maturação de um processo de pesquisa relacionado a sua produção artística.

Acreditamos que tais inovações, na produção de alguns artistas cearenses, dialogaram e se agenciaram com as transformações no campo da arte brasileira. Na

¹⁰⁹ Também chamada de pipa, papagaio de papel ou raia. É uma brincadeira tradicional de rua, que consiste em “soltar a arraia”, colocando o brinquedo para voar, na oposição entre a força do vento e da corda segurada pelo brincante.

¹¹⁰ Informações encontradas no catálogo do 4º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará.

mesma entrevista, Roberto Galvão menciona trabalhos de outros artistas, contemporâneos a ele, que expuseram obras inovadoras no circuito de arte cearense. Galvão pontuou o artista Hipólito Rocha Júnior cujo trabalho, em uma exposição na Casa Raimundo Cela, acendia e desligava luzes e emitia uma voz que pronunciava algumas coisas.

Hipólito Rocha Júnior, nascido em Fortaleza (1950), participou das primeiras edições do SNAPC (1967 e 1969), nas categorias de pintura e escultura, respectivamente. Em seu depoimento, Galvão não soube precisar a data em que Hipólito Rocha expôs o trabalho acima mencionado. Realizamos uma breve pesquisa sobre sua trajetória e vimos que o artista passou uma temporada no Rio de Janeiro, no início dos anos 1970, para fazer um curso sobre Comunicação Visual Contemporânea, no MAM – RJ¹¹¹ e esse dado nos leva a acreditar na sua possível inclinação para as pesquisas contemporâneas no campo da arte brasileira. Por conseguinte, na entrevista com Roberto Galvão, este frisou que os artistas se davam a liberdade de “inventar coisas”.

Esse A. Brasil, que eu disse que era meio pop, eu tô me lembrando de um trabalho dele que era uma corda pregada numa chapa branca, numa tela branca, dado um nó e escorrendo vermelho. Sangue, né? (...)

Marcus Francisco, da Galeria Gauguin, que ele chega pra exposição num caixão de defunto. A exposição tinha muito roxo, muita coisa assim, aí ele entra pela porta, o artista entra dentro de um caixão de defunto [risos] (Roberto Galvão, 2017).

Este fragmento é bastante elucidativo no que diz respeito a alguns exemplos de experimentalismos estéticos. O interessante é que algumas galerias já estavam absorvendo essas práticas, como foi o caso da Galeria Gauguin, que expôs o trabalho conceitual do artista Marcus Francisco. Importa salientar que essa obra ficou marcada nas memórias de Roberto Galvão, pois este tanto a referenciou na nossa entrevista (em 2017) como também em matérias de jornais. No *Diário do Nordeste*, de 17 de junho de 2008, Marcus Francisco foi lembrado, por outros artistas, devido a abertura de uma exposição, no Centro Cultural Banco do Nordeste, em sua homenagem. O

¹¹¹ <https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Hip%C3%B3lito%20Rocha%20J%C3%BAnior/>

título da mostra foi *Marcus Francisco, a Aventura do Traço* e teve a curadoria de Dodora Guimarães. Na matéria mencionada, Roberto Galvão relata:

Era uma pessoa sensível, na época em que ele surgia, imprimia um marco, pela ousadia, não só no desenho, onde é mais conhecido, mas também pelas instalações, uma pessoa ligada as últimas tendências artísticas. Em parceria com a Regina Célia, na Galeria Gauguin, aqui em Fortaleza, em meados de 70, fez uma exposição com temas poucos comuns uma coisa mórbida, em que os artistas chegaram em caixão de defunto. Também era um bom pintor, agora o desenho dele era personalíssimo. Aldemir, por exemplo, achava que era um desenhista de altíssima qualidade. De certo modo, abriu muitas portas para ele em São Paulo. Não sai da minha cabeça um trabalho a Marilyn Monroe. Era um artista pop, fantástico e ao mesmo tempo um pé na nossa tradição mais profunda, uma base forte no pontilhismo, herança da arte popular, indígena, como Batista Sena. No fim dos anos 60 e início dos 70, uma arte questionadora, típica da nossa geração¹¹².

De acordo com a matéria do jornal, Marcus Francisco Cavalcante nasceu em Fortaleza, no ano de 1950. Teve uma trajetória curta, devido seu falecimento precoce, em 1980. No circuito de arte do Ceará, figurou no 2º SNAPC (1969), onde foi contemplado com o Primeiro Prêmio de Pintura (ver tabela dos premiados). Expôs em algumas edições do Salão de Abril, na década de 1970, no 2º Salão Nacional de Arte Moderna (RJ – 1971). Na Casa Raimundo Cela, teve duas mostras individuais, também na década de 1970.

Marcus Francisco transitou entre diferentes linguagens artísticas, porém, foi sua “ousada” obra, na Galeria Gauguin, e sua expressividade pop que permaneceram nas lembranças de Roberto Galvão. O seu trabalho, em meados dos anos 1970, somava-se a um conjunto de pesquisas estéticas de outras localidades do Brasil. O que a entrada dos artistas em caixões de defunto – no interior de uma galeria comercial de arte – queria comunicar naquele momento? Foi uma espécie de crítica ao sistema de arte? Artistas simulando seus próprios funerais – seria uma criação político-poética afirmando que os artistas não são valorizados, nem devidamente reconhecidos enquanto vivos? Acreditamos que esta obra, em específico, dialoga com as características da arte conceitual, então em voga na produção artística brasileira. Roberto Galvão encerra seu depoimento frisando o caráter questionador da produção do artista, alegando ser algo típico da geração deles. Além desse dado, percebemos

¹¹² *Diário do Nordeste*, 17 de junho de 2008.

mais uma vez – através de relatos memorialísticos – o sentimento de pertença a um determinado grupo e geração.

Não temos imagens ou outro tipo de registro sobre a obra de Marcus Francisco, na Galeria Gauguin. No entanto, umas das características inovadoras da produção artística brasileira – já nos anos 1960 – é “(...) o caráter inorgânico da manifestação artística, fundada no alegórico, portanto, fragmentária, circunstancial, vivenciada como experiência coletiva” (SOARES apud LIMA, 2014, p.46). Outro elemento da obra de Marcus Francisco refere-se ao experimentalismo do espectador e sua relação com o espaço expositivo, levando em consideração que a concretização da ideia da obra, certamente, dependeu da presença do público, produzindo uma relação entre corpo, objeto e espaço expositivo (CASTILLO, 2008, p.186-187). Isso é algo que difere um trabalho dessa natureza de uma pintura ou de um desenho tradicionais, por exemplo, pois estes não dependem da presença do público para se concretizarem e existirem enquanto obras de arte. Por conseguinte, para a historiadora Joana D’arc de Sousa Lima, a arte conceitual:

Trabalha não com formas ou objetos, mas com ideias. Em suma, suas estratégias são a preponderância da ideia, a transitoriedade dos meios, a precariedade dos materiais, a atitude crítica às instituições (normalmente ao museu) e a forma alternativa de circulação dos trabalhos artísticos, sobretudo na década de 1970 (LIMA, 2014, p.56).

Não temos como afirmar as intenções de Marcus Francisco, ao expor essa obra na Galeria Gauguin. Todavia, tal manifestação artística se aproxima dos elementos constitutivos da arte conceitual: a predominância da ideia em relação à forma; a circunstancialidade e efemeridade; a possível crítica aos espaços institucionalizados e sacralizados da arte, por mais que algumas dessas manifestações ocorressem no âmbito das próprias instituições. Retomando a obra enviada, por Roberto Galvão à Bienal de São Paulo, em 1973, notamos algumas semelhanças com esta discussão: a questão da priorização da ideia e a efemeridade da obra. Galvão expôs o trabalho em slides, pois não era possível levar as 50 crianças para as dependências da Bienal, e os slides se apagaram e perderam-se, devido ao efeito do tempo. Em sua narrativa, Galvão relata que as arraias representavam a liberdade, que eram trancadas dentro dos cubos. No contexto político do Brasil e da América Latina, os anos 1970 foram marcados pelas opressões dos regimes ditatoriais. Por isso, parte da produção

artística do período sinalizou ideias de crítica aos mecanismos de cerceamento das liberdades. Nessa perspectiva, a crítica e historiadora da arte Sonia Salcedo del Castillo (2008, p.129-130) pontua que os processos artísticos conceituais tomaram parte na Bienal de São Paulo entre meados dos anos 1960 e início dos 1970, além de toda uma postura contrária, por parte da classe artística, as ideologias políticas e sociais até então dominantes.

Entrecruzando as trajetórias de Roberto Galvão, Hipólito Rocha Júnior e Marcus Francisco, notamos a inserção desses artistas no grupo dos recém-chegados. Os três iniciaram-se, no circuito de arte do Ceará, através dos Salões e mostras da Casa Raimundo Cela. Os três tiveram a experiência de se deslocarem para o eixo Rio-São Paulo, na primeira metade dos anos 1970. Hipólito Rocha Júnior passou uma temporada no Rio de Janeiro, onde estudou Comunicação Visual Contemporânea – no MAM-RJ; Marcus Francisco mudou-se para o Rio de Janeiro e por lá viveu na primeira metade dos 1970, onde fez um curso de metalgravura¹¹³ e aproximou-se de outros artistas; já Roberto Galvão não chegou a viver em outro estado, mas participou de importantes mostras nacionais e internacionais, também na década de 1970: Bienal de São Paulo (1973) e Panorama da Arte Atual Brasileira (1977) são alguns exemplos (MONTEZUMA, 2003, p.87).

A discussão teórica, em torno das gerações, nos alerta para o risco de afirmarmos que toda geração e/ou grupo são homogêneos. Uma mesma geração pode apresentar múltiplos posicionamentos em torno de uma mesma questão. Enquanto Roberto Galvão se mostrou favorável aos experimentalismos artísticos, sendo ele próprio um dos que “passeou” por esses caminhos, outros artistas, da própria Geração Raimundo Cela, posicionaram-se contra e até mesmo lançaram questionamentos e críticas a essas inovações.

Eu sei que uns rasgavam jornal e botava assim no canto, aí botava “viva o Brasil”, essas coisas de quem quer ser subversivo, outro pegava a bandeira do Brasil aí pintava de outra cor, e não sei o que mais. Era tanta besteira e que eu não dava valor. Olhe, as instalações, pra mim não é arte. Mas naquele tempo como tinha pesquisas artísticas, por exemplo, o Hélio Rola pegava jornal, ele dava um colorido às figuras do jornal e botava na tela, colava. Era engraçado, era uma pesquisa, né? (Tarcísio Félix, 2017).

¹¹³ *Diário do Nordeste*, 17 de junho de 2008.

É notório a convicção de Tarcísio Félix ao falar que não considerava arte alguns trabalhos que eram expostos, num claro gesto de pôr limites a definição de arte e, conseqüentemente, de artista. Félix também fez parte da geração que iniciou sua trajetória nos Salões e mostras da Casa Raimundo Cela. Contudo, apresentou um pensamento diferente em relação as pesquisas experimentais de alguns artistas. Convém abrir um parêntese para frisar que esperávamos essa postura de artistas já estabelecidos, no campo das artes plásticas do Ceará, e não de um iniciante que fazia parte do mesmo grupo que os artistas que trouxeram as novas poéticas em seus processos criativos. Esse fator evidencia as multiplicidades de pensamentos e tomadas de posição de uma mesma geração.

Pierre Bourdieu (1996, p.301) nos lembra sobre as aproximações e distanciamentos entre uma mesma geração e grupo de artistas. Num primeiro momento, especialmente na formação do grupo, existem interesses comuns próprios de uma acumulação inicial de capital simbólico. Entretanto, com o tempo, as divergentes tomadas de posições surgem como um efeito atinente aos próprios elementos do campo. A luta pela manutenção de uma tradição e/ou de uma “ordem estabelecida” nem sempre é proveniente apenas dos estabelecidos, pois um recém-chegado pode desempenhar esse mesmo papel, como foi o caso de Tarcísio Félix.

As críticas ao momento político do país estiveram nos trabalhos de alguns artistas – que almejavam ser subversivos – segundo o relato de Félix. Através das obras que faziam usos de frases como “Viva o Brasil” ou que tratavam de símbolos nacionais, como foi o caso do artista que pintou a bandeira do Brasil de outra cor, identificamos a imbricação entre experimentalismo artístico e posicionamento político. Inclusive essa questão foi debatida no primeiro capítulo, quando expomos alguns embates em torno dos que defendiam uma experimentação nas artes de forma “descomprometida” da realidade política e social e os que se posicionavam a favor das inovações estéticas sem renunciar a posicionamentos críticos, a exemplo do artista Hélio Oiticica. Em períodos de regimes ditatoriais, os signos nacionais são contestados e postos em xeque, notadamente pela produção artística, por meio da configuração de uma afinidade estrutural, vista em diferentes momentos da História, entre vanguardas artísticas e vanguardas políticas (BOURDIEU, 1996, p.284).

A fala de Félix nos conduz a pensar acerca da própria definição de obra de arte. Décio Pignatari, aborda o conceito de antiarte em um texto crítico sobre a 9ª Bienal de São Paulo (1967). Uma manifestação que ocorre dentro de um museu ou, em algum outro espaço institucionalizado de arte, a torna, de fato, uma obra de arte? Para Pignatari, naquele período, “a definição de arte é bastante simples e prática: arte é tudo o que figura em galerias, museus e bienais” (FILHO, 2013, p.112). Tarcísio Félix, por sua vez, não considerou algumas práticas, principalmente as que classificou como instalações, como arte. Convém lembrar que suas palavras foram ditas no tempo presente, como um exercício de memória. Por isso, mesmo depois de todo o percurso da arte contemporânea, dos anos 1960 aos anos atuais, ainda permanece, ao menos através do ponto de vista de Félix, o pensamento de negação do status de arte a determinadas manifestações/obras.

É importante a historicização dos conceitos de antiarte e de arte pós-moderna. Consoante as pesquisas de Joana D'arc de Sousa Lima (2014, p.45) estes conceitos foram lançados, na cena brasileira, pelo crítico Mário Pedrosa, justamente para fazer alusão as rupturas com os princípios da modernidade. A crítica de arte Ligia Canongia (2010, p.57) traz à baila reflexões de Jean François Lyotard, no qual este defende que o pós-modernismo foi uma reação as predisposições contrárias às experimentações artísticas. Assim, podemos conceber as noções de antiarte e de arte pós-moderna como contestações a determinados valores vistos como ortodoxos nas vanguardas modernistas. Interessa, nesse momento, trazer para a nossa discussão alguns relatos e estudos de Herbert Rolim, sobretudo no que diz respeito a diminuição da hegemonia de estilos artísticos consagrados nos Salões de arte de Fortaleza.

Nos últimos anos da década de 1960, emergiu uma geração de artistas (Descartes Gadelha, Sérgio Pinheiro, Aderson Medeiros, Kleber Ventura, Roberto Galvão, Tarcísio Félix, Bené Fonteles e outros) chamada “Geração Dourada”, formada por “um grupo de jovens que se situou na linha da superação e da ruptura com o que vinha antes” (CARVALHO, 2012, p.17), a SCAP, criando um movimento com reflexos no Salão de Abril, dividido entre o academicismo cristalizado, o modernismo oscilante e a necessidade de um espaço de experimentação, o que contribuiu para a criação institucional do Centro de Artes Visuais, com o nome de Casa Raimundo Cela, em 1967, graças as mediações da influente artista Heloísa Juaçaba junto ao governo do Estado. É desta data também o I Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará.

Nas relações de tensão, a partir do XXII Salão de Abril, em 1972, as obras de caráter modernista (pintura, desenho, escultura, gravura) começaram a perder sua hegemonia. Nesta edição, além do conjunto tradicional de pintura, desenho, gravura, escultura, pela primeira vez, surge a categoria “pesquisa

artística”, com prêmio para Aderson Medeiros. Chamam atenção o prêmio na categoria “montagem” dado a Bené Fonteles, na edição de 1975; a presença da arte conceitual no ano seguinte, no XXVI Salão de Abril; a penetração da fotografia, com Gentil Barreira, em 1978; o prêmio de arte conceitual, concedido a Moisés P. de Oliveira Filho, em 1979. Como se vê, no campo das relações estéticas, as fronteiras se expandem¹¹⁴.

Este fragmento faz parte de um texto, escrito (e ainda não publicado) por Herbert Rolim, sobre o *68º Salão de Abril Sequestrado*¹¹⁵(2017). Herbert se identifica como artografo (artista-pesquisador-professor de arte). Além de atuar como artista, pesquisador e curador de exposições, é professor do Curso de Licenciatura em Artes Visuais do Instituto Federal do Ceará (IFCE), sendo que uma das suas áreas de interesse é sobre a História das Artes Plásticas/Visuais do Ceará. É um artista-etc, pela ótica de Ricardo Basbaum¹¹⁶. Para falar da inserção do 68º Salão de Abril Sequestrado na história do Salão de Abril, Herbert pontua o surgimento de novas categorias, no Salão, durante a década de 1970. Entretanto, as novas categorias não excluíram as já estabelecidas e/ou consagradas, elas coexistiram numa dinâmica própria do campo: a produção de diferenças (BOURDIEU, 1996, p.220), sendo que, no caso do campo das artes plásticas do Ceará, as diferenças foram, além de outros aspectos, estéticas.

A Geração Dourada (também conhecida e por nós nomeada como Geração Raimundo Cela) foi apresentada como um grupo de iniciantes que propuseram inovações diante do que já estava estabelecido. Entendemos esse dado como mais um indício que reforça o empenho, na construção de uma memória, em torno da Casa Raimundo Cela, a partir da sua importância para uma nova geração de artistas, a elegendo como símbolo de uma nova etapa na História das Artes Plásticas/Visuais do Ceará. Por conseguinte, as pesquisas artísticas e a arte conceitual, expostas tanto no Salão de Abril quanto no SNAPC, nos anos 1970, indica que os espaços institucionalizados de arte estavam no processo de absorver os experimentalismos estéticos do período. Acreditamos que os Salões, de fato, funcionavam como vitrines

¹¹⁴ ROLIM, Herbert. *Salão Sequestrado na História do Salão de Abril* (no prelo).

¹¹⁵ O *68º Salão de Abril Sequestrado* consistiu num conjunto de ações colaborativas entre artistas, pesquisadores, curadores, críticos, galeristas e gestores para a realização do 68º Salão de Abril, em 2017. As ações foram realizadas em diferentes lugares de Fortaleza como resposta a omissão da Prefeitura de Fortaleza na realização do 68º Salão de Abril.

¹¹⁶ BASBAUSM, Ricardo. **Amo os artistas-etc** In: MOURA, Rodrigo (org.). *Políticas institucionais, práticas curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.

da produção artística, produção essa que já estava sendo exposta em outros espaços, entre estes as galerias de arte e a própria Casa Raimundo Cela, como foi o caso da exposição do artista Hipólito Brasil, lembrada através do depoimento de Roberto Galvão.

É pertinente relacionar a pesquisa de Herbert Rolim com a sua trajetória pessoal como artista e com o seu ofício de professor. Herbert foi um dos nossos entrevistados e relatou, em entrevista via e-mail, a importância da Casa Raimundo Cela para o início da sua carreira artística, entre o final dos anos 1970 e início dos 1980¹¹⁷. Esta informação nos faz entender que esta instituição foi formadora de outros artistas, além da (re)conhecida Geração Raimundo Cela/Geração Dourada. Nesse sentido, a memória também exerce a função de eleger marcos e símbolos, atribuindo significados valorativos a determinados acontecimentos, pessoas, lugares e instituições. A narrativa memorialística e a produção intelectual de Herbert Rolim é atravessada por diferentes papéis por ele desempenhados que, ao que tudo indica, estão conectados e entrecruzados: as memórias do artista cujo início da trajetória se deu em parte do período delimitado neste trabalho; os interesses de pesquisador em aprofundar-se nas questões históricas da época e os estudos do professor que leciona a disciplina de História da Arte Moderna e Contemporânea, no já mencionado curso de Artes Visuais. Percebemos, principalmente em seus textos, a preocupação do professor de História da Arte em estabelecer – e isso se estende também à História da Arte no Ceará – os marcos temporais indicadores da chegada de novas propostas estéticas.

Retomando para as novas categorias, surgidas nos Salões nos anos 1970, identificamos alguns trabalhos, referentes às edições do Salão de Abril dos anos 1975, 1977 e 1978, relacionados às questões trazidas por Herbert Rolim. Começamos pela premiação de Bené Fonteles, na categoria *Montagem* no 25º Salão de Abril (1975). Em uma de nossas entrevistas, Bené Fonteles relatou : “eu já não me lembro de nada deste Salão e se era uma montagem podia ser o que se poderia chamar de assemblagem ou as colagens que fazia com fotolito de jornal que concebia desde 74¹¹⁸”

¹¹⁷ Entrevista concedida, via e-mail, ao autor deste trabalho no dia 18 de junho de 2018.

¹¹⁸ Relato concedido, via e-mail, ao autor deste trabalho no dia 20 de março de 2019.

Apesar de não ter tantas recordações sobre os Salões dos anos 1970, Bené Fonteles lembra da sua produção a partir das colagens com fotolitos de jornais, o que passou a ser chamado de *assemblage* – trabalhos que justapõem objetos do cotidiano (COSTA, 2009, p.12). Consultado o catálogo do 25º Salão de Abril (1975), identificamos que o artista, de fato, fora premiado pelo trabalho nomeado de *Cartazes Conceituais*, na categoria *Montagens fotográficas e fotocópias*. A palavra “conceitual” no título da obra indica a conexão com os novos valores artísticos do período, especialmente os relacionados à arte conceitual. Dois anos depois, no 27º Salão de Abril (1977), a arte conceitual já era uma categoria estabelecida no Salão. Chamou a nossa atenção uma das obras inscritas: *Homens Trabalhando*, assinada pelo grupo *Pintores do Pirambu*.

Pintores do Pirambu – Homens trabalhando: proposta apresentada pelo artista Hélio Rola, consistindo na apresentação, ao vivo, de cinco pintores da chamada “Escola de Chico da Silva”. O trabalho, iniciado na abertura do Salão, prosseguiria durante a mostra, tendo painéis explicativos da proposta. Os artistas, antigos alunos de Chico da Silva, assinavam seus quadros com o nome do mestre, passando, posteriormente, a partir de uma mostra realizada na III EXANOR, a assinar seus próprios nomes: Sebastião Lima da Silva (Babá), Claudionor (José Cláudio Nogueira), Francisca Silva (Chica da Silva), José Garcia de Santos (Garcia) e Ivan José de Assis (Ivan) (Estrigas, 2009, p.172).

A obra foi proposta e pensada pelo artista Hélio Rola, mas executada por outros artistas, os Pintores do Pirambu, grupo proveniente da Escola do Pirambu¹¹⁹. Este trabalho colocou em xeque algumas questões caras ao campo da arte e da História da Arte, especialmente no tocante a sacralidade e a singularidade da obra. Afinal, a quem pertenceu a autoria? Aos Pintores do Pirambu que executaram a pintura ou a Hélio Rola que foi o mentor da proposta? Nesse caso, foi uma autoria coletiva e/ou compartilhada? Não é nosso objetivo responder a estas perguntas, mas refletir sobre como a obra fora idealizada e articulada. *Homens trabalhando* foi uma obra em consonância com os ideais da arte conceitual que, como já dito, prezava mais

¹¹⁹ A Escola do Pirambu tem este nome por seus integrantes terem sido moradores do bairro do Pirambu – comunidade pobre e próxima à orla de Fortaleza. Consistiu na formação de um grupo de artistas que, inicialmente, pintavam no mesmo estilo das obras do artista Chico da Silva, sendo que muitas vezes este assinou telas produzidas pelos jovens que faziam parte da Escola do Pirambu/Escola de Chico da Silva. Para uma maior compreensão da relação entre Chico da Silva, Escola do Pirambu e o circuito/mercado de arte, ler: OLIVEIRA, Gerciane Maria da Costa. **É ou não é um quadro Chico da Silva?** Estratégias de autenticação e singularização no mercado de pintura em Fortaleza. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

pela ideia do que pela materialidade/execução da obra. E foi uma obra desdobrada em outras, pois os painéis explicativos, expostos no Salão, também compuseram a ideia do trabalho.

No 28º Salão de Abril (1978), o casal de artistas paulistas, Ricardo Tilkman e Cecília Delaqua, passavam uma temporada morando em Fortaleza e participaram do Salão (ESTRIGAS, 2009, p.175), sendo que o trabalho inscrito pelos artistas chamou a atenção da imprensa local. O Jornal *O Povo*, de 23 de abril de 1978, noticiou a proposta artística do casal como algo bastante original. *Arte descartável* foi o título do trabalho e os artistas relataram, segundo a matéria, que a finalidade era praticar uma maior liberdade em relação à escultura tradicional, além da experiência de compartilhar com o público os seus processos criativos. Uma outra matéria, do mesmo jornal, enfatizou a participação do público na execução da obra.

ESCULTURA E PARTICIPAÇÃO

Ricardo Tilkman e Cecília Delaqua, um casal de artistas de São Paulo radicado em Fortaleza, montara semana passada um trabalho totalmente novo, em plena Praça do Ferreira. Utilizando uma banheira adquirida num ferro velho, esculpiram em argila comum a figura de um homem deitado, cabeça pendida sobre o peito transpassado por um pincel.

A escultura foi executada nos degraus da Galeria Antonio Bandeira, com os passantes opinando, ajudando, participando de todas as formas. Enquanto Ricardo se ocupava do trabalho, Cecília, em posição estratégica, fotografa as diferentes reações do público. Depois de tudo terminado, a escultura ainda permaneceu 24 horas sob o sol e a chuva, sofrendo os efeitos do tempo e as possíveis mutilações que pudessem ocorrer. Era assim que estava previsto. Mas aconteceu o inverso. Por ter caído uma chuva fina a escultura estragou um pouco. Logo alguém tratou de alisar o barro, recompondo-a. Um pivete colocou flores sobre ela. Aconteceram muitas coisas, antes e depois. A documentação fotográfica é parte importante do trabalho que é mais documental. É ela que será mostrada no Salão de Abril¹²⁰.

O próprio título da matéria sugeriu a importância da participação do público na concepção do trabalho proposto pelos artistas. *Arte descartável* consistiu na produção de uma escultura, na Praça do Ferreira, onde as reações e intervenções do público compuseram a obra. Era um trabalho que não se propunha a permanecer intacto, pelo contrário, a ideia era que o resultado refletisse os efeitos próprios de uma exposição no espaço público: efeitos climáticos e interferências do público espontâneo do lugar.

¹²⁰ *O Povo*, 09 de abril de 1978.

Foi uma obra pensada para tal finalidade, pois se tivesse sido realizada em outro lugar, num museu ou galeria, por exemplo, a proposta central não teria sido executada.

Mais uma vez percebemos uma aproximação com o debate e a produção em torno da arte conceitual. O título do trabalho questiona a aura sacralizada da obra de arte, pois o “descartável” insinua a efemeridade da arte, onde “a obra não é um fim em si: existe como um meio para a realização da arte como conceito” (COSTA, 2009, p.30). Outro elemento importante foi a ação de fotografar a reação do público diante da execução da escultura, sendo que a própria matéria enfatizou o caráter documental da obra. Foram as fotografias, revelando as diferentes reações e intervenções dos passantes, que foram expostas no Salão e esse dado evidencia que a ideia do trabalho era muito mais essa do que a escultura em si. O que chamou a nossa atenção é que apenas o nome de Ricardo Tilkman constou no catálogo, como autor da obra. O nome de Cecília Delaqua ficou de fora, embora sua ação – a de fotografar as reações do público – tenha sido de suma importância para o trabalho e foi esta documentação que foi exposta no Salão, como a própria matéria aponta.

Outro dado a ser evidenciado é que a obra *Arte descartável* não fez parte da categoria de Escultura, mas compôs, junto a outros trabalhos, a categoria de *Outras técnicas*. E esse aspecto relaciona-se às lutas em prol das definições e das classificações, numa tentativa de defender a permanência de uma tradição. Definir e controlar as fronteiras entre os diferentes estilos é uma ação própria do campo artístico (BOURDIEU, 1996, p.255). Afinal, *Arte descartável* não se tratava de um trabalho de escultura tradicional e foi preciso delimitar essa diferença, isto é, a obra foi apresentada em “outras técnicas” e não na categoria de “escultura” como uma forma, possivelmente, de “respeitar” uma hierarquia até então existente entre os gêneros artísticos. Esse fator impulsiona algumas reflexões, tais como: se que o que foi exposto foram as fotografias e não a escultura, não fez sentido, de fato, ser um trabalho alocado em outra categoria? Contudo, a obra foi a realização da escultura somada à interferência do público/espço urbano nesse processo. As fotografias foram apresentadas como registro/documentação da obra. E essa prática passou a se tornar cada vez mais comum em exposições de arte contemporânea: a visualização dos registros da obra/execução da proposta artística nos espaços expositivos.

A categoria *Outras técnicas*, de certa maneira, imprimia uma sensação de deslocamento em alguns trabalhos e/ou de não “enquadramento” e não definição enquanto estilo artístico específico e legitimado. Seriam propostas estéticas que representavam um devir obras de arte? Alguns artistas recorreram as “outras técnicas” para não serem impedidos de participar dos Salões.

Se eu não me engano em 1979 eu resolvi inscrever fotografias no Salão de Abril, que é pra mim um grande Salão que existia na cidade, na época. E um fato interessante é que eu cheguei pra fazer minha inscrição e a funcionária que estava fazendo a inscrição, porque se levava, na época levava as obras, não tinha essa coisa de mandar uma foto, você que levava as obras e deixava lá pra ser avaliada. Aí ela disse não, isso é fotografia e fotografia não pode participar do Salão. Aí eu achei por bem perguntar porque, comecei a conversar e ela disse que existe uma lista das categorias que podem participar. Eu posso ver? Pode. Eu fui ver e tinha pintura, desenho, escultura e tal e lá no final tinha outras técnicas. Aí eu disse: ah, então eu posso participar, ela disse: não, não pode. Eu disse: pode, é outras técnicas. Ela disse: mas é fotografia e eu: mas é outra técnica, se não tá descrito aqui é que é essas outras técnicas... E aí ela terminou aceitando que eu me inscrevesse e aí eu não tinha muita expectativa em relação a isso por que na recepção eu já não tinha sido bem recepcionado com o meu trabalho. Mas o fato é que acabei participando do Salão, foi aceito pela comissão três fotografias e participei do Salão de Abril daquele ano.

Aí foi a primeira vez que teve fotografia no Salão de Abril. Inclusive na época eu estava estudando na Universidade, um pouco antes na Universidade Federal (a UFC) e teve um Salão de artes da Universidade e eu não pude participar porque fui recusado. E na época não existia, no regulamento desse Salão, não tinha outras técnicas, aí eu não tive argumento e não foi aceito, mesmo eu sendo aluno e eu até achando que uma instituição como a Universidade seria uma instituição mais aberta do que um Salão que era promovido pelo município. Mas o fato é que o Salão de Abril aceitou e aí eu passei a participar eventualmente, sempre que eu podia eu participava do Salão de Abril com fotografias, principalmente no intuito de abrir essa brecha dentro das artes daqui para a fotografia (Gentil Barreira, 2019).

O depoimento de Gentil Barreira demonstra o seu empenho pela inserção da fotografia no campo da arte cearense. Num primeiro momento, suas obras não foram aceitas, pois no regulamento do Salão de Abril não havia a categoria de fotografia. As “outras técnicas” serviu como estratégia para que o artista inscrevesse seus trabalhos. Interessante a projeção que o Salão de Abril tinha no campo cultural da cidade, pois havia o entendimento de que o Salão seria a porta de entrada para o circuito de arte. Participar do Salão de Abril proporcionava acúmulo de capital simbólico e social para o artista e, conseqüentemente, para sua produção.

No mesmo fragmento, Gentil Barreira relata que o seu intuito era “abrir essa brecha dentro das artes daqui para a fotografia”. A determinação em inscrever suas

fotografias, mesmo com as resistências apresentadas, foi um exercício de tentar romper com as normas estabelecidas pelo campo (BOURDIEU, 1996, p.286). Na busca pela abertura, para a fotografia, no circuito de arte do Ceará, Barreira narra as vezes em que seus trabalhos foram recusados, como no Salão organizado pela Universidade, por exemplo, sendo que o entendimento da fotografia como arte era algo já sinalizado no período. De acordo com o catálogo do 1º SNAPC (1967), a Fotografia fez parte da mostra ao lado das categorias de Pintura, Desenho, Escultura, Gravura/Xilogravura e Tapeçaria. Dentre os participantes do Ceará e de outros estados, tivemos a presença dos irmãos José Albano e Maurício Albano – referências na história da arte fotográfica do estado. Algumas reflexões surgem diante dessas informações, entre as quais se já era “concedido” o status de arte aos trabalhos de fotografia e de artista aos autores dos respectivos trabalhos. Segundo algumas análises e teorias já elucidadas neste trabalho, compreendemos que um Salão e/ou uma instituição oficial de arte conferia tal reconhecimento aos que expusessem seus trabalhos. Desse modo, a busca por expor nos Salões, por parte de Gentil Barreira, foi no sentido de a fotografia passar a também ser reconhecida como obra de arte, principalmente as obras mais autorais. O *Gazeta de Notícias*, de 09 de dezembro de 1973, dá destaque ao percurso da fotografia no campo artístico do Ceará.

Em Fortaleza há três anos se realiza exposições de fotografia. A terceira, aberta ao público na Galeria Antônio Bandeira desde sexta-feira, 30 de novembro, apresenta 142 fotos de 55 participantes, devendo ficar exposto até quarta-feira próxima, 12 de dezembro. São 55 pessoas que se manifestaram através da fotografia e dão o seu recado aos milhares de visitantes que o subsolo da Praça do Ferreira propicia. Este ano o II Salão Experimental de Fotografia foi aberto apenas aos alunos do curso de fotografia, promovido pelo Cinema de Arte Universitário e ministrado por José Albano, com curso de Pós-graduação em fotografia nos Estados Unidos.

O primeiro Salão de fotografia em Fortaleza foi realizado como um setor da I Exposição Universitária de Arte, no ano de 1971. Apenas 15 fotógrafos concorreram num total de 40 fotos. O primeiro lugar ficou com Arnaldo Fonteles, ilustrador do GN e o segundo com o cineclubista José Gomes de Andrade. Em 1972, a fotografia assume identidade própria com o nome de I Salão Experimental de Fotografia, com um enorme incremento de fotos. São 46 participantes com 135 trabalhos. O primeiro lugar cabe a Braz Araújo Papaleo e o segundo fica com o professor da agronomia Erimá Cabral do Vale.

O II Salão Experimental de Fotografia, em que pese as dificuldades surgidas (a atitude incompreensível da diretora do Museu de Arte da Universidade em não ceder suas dependências e a impossibilidade de arranjar stands) aparece como o visivelmente mais significativo. Há de elogiar-se a uniformidade das cópias, todas irrepreensíveis e fruto de um trabalho estafante da comissão organizadora. E o que no início era dificuldade transformou-se em vitórias – a Galeria Antônio Bandeira é muito melhor que o MAUC e a falta de stands

possibilitou uma original distribuição de fotos pelas paredes do subsolo da Praça do Ferreira.

Uma inovação marca o II Salão de Fotografia. O 3º prêmio (10 rolos de filmes) será dado por voto popular. Embora este voto seja dado quase sempre de pessoas desinformadas de noções estéticas, permite, no entanto, que algumas centenas de visitantes expressem sua opinião e tenham uma participação menos contemplativa. Apenas no 1º dia cerca de 150 pessoas expressaram sua sensibilidade. O primeiro prêmio (Cr\$ 1.000,00) e o segundo (um fotômetro) serão conferidos no final da exposição por um júri especializado de três membros. Os fotógrafos cearenses, portanto, anualmente tem a certeza de uma exposição especializada, todas elas de promoção do Eusélio Oliveira, coordenador do C.A.U.¹²¹.

Um Salão de arte fotográfica é o título da matéria que narrou o movimento organizado para que a fotografia conquistasse o seu espaço na cena artística local. No início da década de 1970, o 1º Salão de Fotografia compôs a programação da 1ª Semana Universitária de Arte, no qual uma quantidade considerável de artistas-fotógrafos tomou parte da mostra. A segunda edição – nomeada de *II Salão Experimental de Fotografia* – marcou a luta por uma maior autonomia da fotografia através de uma exposição com identidade própria, como a matéria indicou.

Acreditamos não ter sido à toa o autor da matéria ter mencionado que o MAUC não abrigou o 2º Salão Experimental de Fotografia, mas sim a Galeria Antônio Bandeira. Esse dado evidencia a busca pela institucionalização/profissionalização da fotografia como linguagem artística. A conquista pela consolidação da fotografia, no circuito de arte do Ceará, não foi linear, pois apresentou avanços e recuos em seus percursos. Teve uma aceitação da fotografia no 1º SNAPC (1967), mas não houve uma continuidade nas demais edições; o Salão de Abril não apresentava, até então, uma abertura para a fotografia enquanto categoria autônoma; o Salão organizado pela Universidade recusou os trabalhos de Gentil Barreira por serem fotografias, apesar de no início dos anos 1970 ter acontecido os já mencionados Salões experimentais de fotografia.

O terceiro prêmio, concedido no 2º Salão Experimental de Fotografia, nos chamou a atenção: o premiado recebeu 10 rolos de filmes. Em sua entrevista, Gentil Barreira lembra que muitos materiais, principalmente os equipamentos, eram muito difíceis de serem adquiridos, pois muitos não eram fabricados no Brasil e o país era

¹²¹ *Gazeta de Notícias*, 09 de dezembro de 1973.

bastante fechado para as importações. Muitos pediam para os amigos viajantes trazerem esses equipamentos do exterior. Na mesma entrevista, Barreira relata que até as notícias e livros sobre os trabalhos de fotografia – no Brasil e no mundo – eram de difícil acesso. Em suas viagens para São Paulo, tinha acesso a livros sobre fotografia numa biblioteca especializada e era assinante de uma revista francesa chamada *Photo*.

Essas informações apontam que trabalhar com arte fotográfica naquele período custava caro. Ao que parece, foi uma área ocupada por indivíduos que tinham uma condição financeira minimamente razoável. A respeito da revista francesa *Photo*, Gentil Barreira destacou que a partir dela teve conhecimento dos trabalhos autorais/experimentais de alguns importantes nomes da fotografia do período. Esse dado é importante para a nossa discussão, pois havia uma reivindicação para que os espaços de arte acolhessem e reconhecessem o valor artístico das fotografias, especialmente as autorais e/ou experimentais. Barreira lembra das instituições que foram importantes nesse processo: a Casa Amarela da UFC, que promovia um curso de extensão de fotografia; as Casas de Cultura da UFC e o MAUC. Entrecruzando nossas fontes, acrescentamos alguns outros espaços: a Galeria Antônio Bandeira, a Casa Raimundo Cela e os eventos organizados pelo Centro de Arte da Universidade.

Voltando para a matéria do jornal, o nome de Eusélio de Oliveira é mencionado como responsável por uma estruturação inicial de um movimento organizado em torno da arte fotográfica. Em entrevista realizada com Guaraciara Barros Leal – Secretária de Educação e Cultura de Fortaleza entre o final dos anos 1970 e início dos 1980 – esta relatou que Eusélio de Oliveira compôs a equipe de organização do Salão de Abril durante sua gestão¹²² e isso, possivelmente, proporcionou uma maior abertura do Salão para a fotografia, sendo que em meados dos anos 1980 a fotografia passou a ser uma categoria consolidada no Salão de Abril. Contudo, a fotografia já se fazia presente no processo criativo de outros artistas, como, por exemplo, no já mencionado trabalho de Bené Fonteles com fotolitos de jornais, premiado no Salão de Abril de 1975. Os usos da fotografia, pela imprensa e pelos demais meios de comunicação

¹²² Entrevista, concedida por Guaraciara Barros Leal, ao autor deste trabalho no dia 27 de março de 2019.

audiovisuais, colaborou para que os próprios artistas plásticos/visuais inserissem elementos da fotografia em suas obras.

Nos anos 1960, as tendências da nova figuração tomavam seus temas de imagens já captadas pela fotografia, cinema, imprensa e publicidade. Foi um momento em que os artistas plásticos passaram a usar a fotografia mais intensamente, assim como seus subprodutos, a exemplo do material visual para a serigrafias, colagens e outras aplicações nas artes. Os fotógrafos, por sua vez, tiveram uma grande oportunidade de afirmação, principalmente via imprensa. Mas, nos anos 1970, os profissionais enfrentaram o desafio da televisão e das fotos coloridas, pois os documentários televisivos tiraram o espaço de revistas de imagens que até então veiculavam seus trabalhos (a revista *Life* foi fechada em 1972). Quem trabalhava unicamente com o preto e branco teve de enfrentar as fotos em cores, consideradas coisa de amador. Foi um momento de crise e transformação, em que também houve mais espaço para a experimentação e pesquisa de linguagem.

Para as artes plásticas, a importância da fotografia expandiu-se ainda mais, tornando-se suporte preferencial para movimentos como o conceitual (e o realismo radical norte-americano). Hoje, impõe-se cada mais como meio de arte (COSTA, 2009, p.54-55).

As experimentações artísticas – imbricadas com as transformações tecnológicas dos anos 1960 e 1970 – possibilitaram novos olhares e usos da fotografia. A crise, referente ao espaço no mercado, no qual muitos fotógrafos vivenciaram devido a popularização de outras tecnologias de comunicação, contribuiu para os processos de experimentação/pesquisa da linguagem fotográfica. Como a autora mesmo aponta, movimentos artísticos como a nova figuração e a arte conceitual apropriaram-se da linguagem fotográfica para compor suas pesquisas estéticas. Nos Salões de arte do Ceará, além do trabalho do Bené Fonteles, a já mencionada obra *Arte descartável*, exposta no 28º Salão de Abril (1978), contou com a fotografia para documentar as reações do público diante da escultura na Praça do Ferreira.

Na entrevista com Gentil Barreira, este relata que realizou alguns trabalhos experimentais de fotografia, expostos em Salões e mostras no início dos anos 1980, sendo que em anos depois observou alguns artistas realizarem trabalhos semelhantes, mas não classificados como fotografias e sim como instalações. Nesse sentido, a fotografia consolidou-se como manifestação artística e como linguagem-suporte para a produção de diversas obras de arte. Ademais, o Relatório de Atividades da Secretaria de Cultura do Ceará, de 1981, fez menção à arte fotográfica.

Artes plásticas

O Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Cultura e Desporto igualmente promoveu e realizou, durante 1981, exposições de artes plásticas, em quantidade considerável, nos limites extremos dos recursos disponíveis.

Predominaram as promoções evidentes aos diversos gêneros pictóricos e a artistas cearenses, não faltando estímulo a arte experimental, desenvolvida mais recentemente, a exemplo da colagem e da xerogravura.

A arte fotográfica, que conta com um número crescente de amadores e apreciadores, vulgarizando-se com uso de instrumental cada vez mais sofisticado e eficiente, constou da programação.

Esta foi cumprida, na maior parte na Casa de Cultura Raimundo Cela, devido à dificuldade, para descentralização, concernente à segurança dos objetos expostos (Relatório de atividades da Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará, 1981).

A estrutura dos relatórios da Secretaria de Cultura, em sua maioria, consistia em informar as atividades realizadas em cada uma das áreas contempladas pela pasta. Nas informações a respeito do setor de Artes Plásticas, nos chamou a atenção destacarem a predominância para os gêneros artísticos já estabelecidos, porém, “não faltando estímulo a arte experimental”, inclusive com uma programação relacionada à arte fotográfica. E, apesar da finalidade de descentralização das atividades, a Casa Raimundo Cela ainda continuava abrigando a maior parte da agenda referente às artes plásticas/visuais do estado. A coexistência entre gêneros estabelecidos e “experimentais” reforça o movimento de transformações e permanências no campo das artes plásticas/visuais do Ceará. No mesmo relatório, como uma programação de incentivo à arte experimental, foi mencionada a realização de exposições de colagens e de artexerox, além de três mostras de fotografia. Esses dados demonstram ações, por parte das políticas culturais, de institucionalização das experimentações estéticas do período.

Os anos 1980 também foram marcados por novas transformações no campo da arte do Ceará e do Brasil, onde notamos algumas permanências, entre estas a arte conceitual e o surgimento de outras inovações, especialmente por meio da formação de coletivos de arte. Uma questão importante de ser dita sobre a produção dos anos 1980 é que o se convencionou chamar de “Geração80”, para se referir às experimentações de jovens artistas. No entanto, este “rótulo” não diz respeito a um estilo de arte único e específico, mas sim a pluralidade de pesquisas estéticas e valores artísticos coexistentes nas diversas regiões do Brasil, no período (LIMA, 2014, p.61).

Nesse contexto, o 8º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará (1982) colocou em evidência a produção artística brasileira contemporânea. Os organizadores do 8º SNAPC mostraram empenho em, de fato, dar uma maior visibilidade para a mostra organizada pela Casa Raimundo Cella. O primeiro parágrafo do regulamento comunica que a finalidade do Salão foi “difundir o atual panorama das artes visuais brasileiras no Ceará”. Por conseguinte, o artigo terceiro do mesmo regulamento reforça:

Art. 3º - Com a finalidade de complementar a visão a que o Salão se propõe, poderão ser instaladas salas especiais como também ser especialmente convidados a concorrer artistas representativos da produção artística de determinados centros culturais brasileiros (Regulamento do 8º SNAPC, 1982).

De acordo com o catálogo do 8º SNAPC, a sala especial foi composta por obras dos artistas: Aprígio, Aloísio Magalhães, Delano, Eduardo Almeida, Francisco Neves, Frederico, Flávio Gadelha, Gil Vicente, Humberto Carneiro, Inalda Xavier, João Câmara, José Alves de Moura, José de Barros, José Carlos Viana, Liliane Dardot, Maria Tomaselli, Maurício Arraes, Nilsa Torres, Petrônio Cunha e Tereza Carmem. Já os nomes dos convidados – para concorrer às premiações ao lado dos artistas que inscreveram seus trabalhos – foram: Rejane Brock (SP), Maurício Sampaio (MG), Fernando Costa (PI), Nelson Maravilhas (DF), Carlos Zimmermann (PR), Alex Nocolaef (RJ) e Aprígio (PE).

O artista pernambucano Aprígio participou do 8º SNAPC na sala especial e entre os artistas convidados a concorrer. Aprígio fez parte de uma geração de pintores do final da década de 1970 e sua produção já mostrava um potencial de visibilidade no cenário nacional, tanto que no ano de 1983 participou do Panorama da Pintura Brasileira, organizada pelo MAM – SP (LIMA, 2014, p.110-111). Flávio Gadelha foi outro pernambucano a compor a sala especial do 8º SNAPC. Segundo o seu currículo¹²³, o artista já tinha uma expressiva atuação no circuito de arte de Pernambuco, tendo participado de diversas exposições coletivas e individuais.

Outro artista a figurar na sala especial do 8º SNAPC foi João Câmara, que por sua vez, também compôs a comissão julgadora da mostra. O artista pernambucano

¹²³ <https://www.escriitoriodearte.com/artista/flavio-gadelha>. Acesso em: 03/04/2019 às 22h20min.

já tinha uma consolidada trajetória, no circuito nacional, no início da década de 1980. Nos anos 1960, fora premiado na 3º Bienal Americana de Arte (Córdoba-Argentina), no 4º Salão de Arte Moderna do Distrito Federal. Também nos anos 1960, participou de diversas mostras coletivas e individuais, expondo em coletivas do MAC-USP e em individuais na Galeria de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba e nas galerias Rosenblit e Onix, do Recife (PONTUAL, 1969, p.100).

O paranaense Carlos Zimmermann também era um nome representativo para o circuito de arte do Paraná. Nos anos 1970 trabalhou sob a orientação de Carlos Scliar, além de ter feito um curso de Pós-Graduação em Desenho e Pintura, em Londres. Entre as décadas de 1970 e 1980, Zimmermann participou de diversas mostras no Paraná e no Brasil, entre estas: Salão Paranaense, Salão de Arte Contemporânea de Campinas, Bienal de São Paulo, Arte Agora I, Panorama de Arte Atual Brasileira, entre outras¹²⁴.

Outro nome de importante atuação no cenário artístico e cultural brasileiro, a participar do 8º SNAPC na sala especial, foi o pernambucano Aloísio Magalhães, já conhecido por suas inovações nas políticas de patrimônio no período em que foi diretor do Iphan e presidente da Fundação Nacional Pró-Memória. O artista participou da inauguração do ateliê experimental de tipografia (O gráfico Amador), no Recife; expôs trabalhos de pintura em renomados Salões e mostras nacionais e internacionais durante as décadas de 1950 e 1960, entre estas: o Salão Nacional de Arte Moderna, Bienal de Veneza, Mostra 50 Anos da Paisagem Brasileira (MAM-SP). Foi um importante colaborador na área do Designer e das artes gráficas no Brasil, tendo sido um dos organizadores da Escola de Desenho Industrial (RJ), no início dos anos 1960, onde também se tornou professor (PONTUAL, 1969, p.328).

Não é nossa intenção falar de cada um dos nomes listados na sala especial do 8º SNAPC. Contudo, consideramos pertinente o mapeamento de alguns deles para identificarmos suas representatividades no campo artístico brasileiro do início dos anos 1980. Outro dado, referente ao 8º SNAPC, que chamou a nossa atenção foi a

¹²⁴ ZIMMERMANN . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9589/zimmermann>>. Acesso em: 03 de Abril de 2019.

premiação do artista José Tarcísio¹²⁵ (mais conhecido e doravante chamado por Zé Tarcísio). O artista cearense foi contemplado com a *Referência Especial do Júri*, principal prêmio da mencionada edição do Salão. Os critérios estabelecidos, pela comissão julgadora para a seleção dos premiados, foi assunto de uma matéria de destaque do jornal *O Povo*.

O coordenador geral do Salão Nacional, Roberto Galvão, está muito satisfeito com o nível dos trabalhos selecionados. “Esta é a primeira vez que o País inteiro toma conhecimento do Salão Nacional do Ceará. Uma prova disto é que mesmo depois do corte, há trabalhos de 20 cidades brasileiras. A comissão conseguiu reunir realmente o que havia de melhor entre as 600 obras inscritas.

De acordo com o crítico de arte Olívio Tavares Araújo, a seleção foi muito rigorosa no sentido de premiar somente os trabalhos mais significativos. “Julgar um Salão é uma tarefa em que se impõe uma metodologia de trabalho. Neste, nós demos uma fisionomia do que pensam cinco cabeças. Outras pessoas poderiam talvez julgar de maneira diferente, mas trabalhamos com o único objetivo de expor as obras de melhor nível.

Henrique Barroso nunca esperava que este Salão pudesse ter tanta concorrência num nível tão elevado. Diz que se procedeu a um julgamento severo e vários artistas cearenses foram cortados. “Muitos ganharam prêmios anteriormente, agora decepcionaram, pois apresentaram trabalhos sem nenhuma renovação. Um Salão requer sempre renovação artística. Talvez isso contribua para mostrar que há necessidade de renovação a muita gente”.

Entre os cearenses vencedores do Salão Nacional está o artista José Tarcísio que após uma permanência de 21 anos no Rio de Janeiro está de volta a Fortaleza. Sempre participando de exposições no Brasil e no exterior, seu trabalho premiado se situa na área da arte conceitual. Uma denúncia contra as devastações nas dunas, a destruição da natureza. Ele apropriou-se do elemento plástico (estaca, arame farpado) que provoca a interferência na paisagem, fazendo uma transfiguração e criando uma linguagem mais direta com o público. Trouxe estes elementos para um recinto fechado e preparou um espaço cênico e silencioso. “É para pensar”¹²⁶.

Os premiados do Salão Nacional nomeia a matéria na qual é apresentada a visão da comissão julgadora sobre a seleção dos participantes e premiados do 8º SNAPC. A busca por maior visibilidade já se evidencia no perfil diversificado da comissão de júri, formada por: João Câmara (artista plástico de Pernambuco), Olívio Tavares de Araújo (crítico de arte da “Isto É”), Henrique Barroso (museólogo) e

¹²⁵ José Tarcísio Ramos (Fortaleza – CE/1941). É um artista que transita entre múltiplas linguagens: artes visuais, teatro e cinema. Nos anos 1960 muda-se para o Rio de Janeiro. Durante o final da década de 1960 e o início da de 1970 participa de diversas mostras: IX Bienal de São Paulo (1967), VII Bienal de Paris (1971) e Salão Nacional de Arte Moderna (1973). No início de 1980 retorna a Fortaleza, onde toma parte de diversas expostas coletivas e individuais (MONTEZUMA, 2003, p.63).

¹²⁶ *O Povo*, 25 de julho de 1982.

Roberto Galvão (artista plástico do Ceará). Roberto Galvão, que além de ter feito parte do júri foi o coordenador geral da mostra, frisou ter sido a primeira vez que o país inteiro tinha tomado conhecimento do SNAPC e, apesar da seleção criteriosa, nomes de 20 cidades brasileiras participaram do Salão.

Segundo o museólogo Henrique Barroso, muitos artistas cearenses, selecionados e/ou premiados anteriormente, foram cortados do 8º SNAPC, sendo a renovação estética um critério importante para a seleção e premiação dos trabalhos. Essa informação indica uma postura favorável, por parte da comissão julgadora, aos trabalhos que dialogavam com a produção artística contemporânea do período. Além disso, foi uma forma de conectar o campo das artes plásticas/visuais do Ceará ao cenário nacional. A matéria do jornal, em outro trecho não transcrito acima, reforçou a proposta do regulamento do Salão: “difundir o panorama atual das artes visuais brasileiras no Ceará”.

Joana D’arc de Sousa Lima (2014, p.48) ressalta que as narrativas, em torno de determinados acontecimentos, podem elucidar uma valorização da inserção de uma cidade do Nordeste no circuito de arte nacional. Isso nos fez lembrar da fala de Roberto Galvão, no jornal, sobre a participação de 20 cidades brasileiras, mesmo após o corte de muitos trabalhos inscritos. Nesse ínterim, cabe mencionar que o 8º SNAPC foi uma iniciativa de uma cidade da região do Nordeste de realizar uma mostra compatível com o formato de outras que traziam a mesma proposta: divulgar e fazer circular a produção artística brasileira, levando em consideração suas renovações estéticas. Exposições como *Panorama Atual da Arte Brasileira*, *Arte Agora* e *Panorama da Pintura Brasileira*, organizadas pelo MAM-SP, são alguns exemplos dos esforços panorâmicos que eram realizados para dar visibilidade as tendências vigentes do campo artístico brasileiro.

Voltando para a premiação de Zé Tarcísio, lembramos que o artista foi contemplado com o prêmio de referência do júri, sendo atribuído um lugar de reconhecimento ao seu trabalho diante de todos os outros expostos e premiados no Salão. De acordo com a matéria do jornal, Zé Tarcísio foi premiado com uma obra conceitual. Tratava-se de um trabalho que fazia uso de estacas e arames farpados, cuja ideia era de ser exposto nas dunas do litoral cearense. Era uma obra pensada, portanto, para provocar uma interferência na paisagem/natureza e sofrer o movimento

inverso: a paisagem/natureza intervindo/alterando a materialidade/visualidade da obra. É pertinente destacar a preparação de um ambiente cênico e a simulação de um espaço “adequado” para expor o trabalho, no sentido de a fruição com o público ser configurada de uma maneira mais satisfatória e coerente com a proposta da obra. Possivelmente, algumas experiências tenham contribuído para o cuidado com a ambientação da obra, no contexto do espaço expositivo, entre estas a trajetória do artista na área do teatro. Zé Tarcísio já era um nome reconhecido nacionalmente, fator que reforça a finalidade do 8º SNAPC em divulgar nomes representativos da arte brasileira do período. Investigando parte da sua produção, no início dos anos 1980, encontramos algumas aproximações com a obra premiada no Salão.

Figura 23 - Loteamento na paisagem cearense, 1980,



Fonte: Arquivo Zé Tarcísio, disponível em:
<http://www.zetarcisio.art.br/index.php/component/k2/itemlist/category/25-paisagem>

A obra *Loteamento da paisagem cearense* faz parte de uma série de desenhos, produzidos por Zé Tarcísio, no início da década de 1980. Como já dito, notamos elementos similares aos da obra apresentada no 8º SNAPC, entre os quais a presença de estacas e arames farpados no litoral cearense, assim como a ideia de se estabelecer uma relação entre arte e paisagem/natureza. Zé Tarcísio se reconhece como um artista-repórter, um narrador visual das questões do seu tempo. O crítico Walmir Ayala escreveu um texto chamado *José Tarcísio – Roteiro de Criação*¹²⁷, em 1979. Ayala usa o termo “reportagem plástica” como fio condutor para o entendimento

¹²⁷ Texto disponível na íntegra em: <http://www.mauc.ufc.br/exposicoes-realizadas/exposicao-1990-02-jose-tarcisio-30-anos-de-atividades-artisticas-07-11-1990/jose-tarcisio-roterio-de-criacao>

da obra do artista e dá destaque para as suas pesquisas estéticas tendo como ponto de partida a paisagem. “Avança pela concepção das paisagens que hoje expõe, mapas que o gesto revela em variada gama de pincelada, contracenando a crespia tinta primitiva do verde com a penteada orla de ouro das areias”, frisa o crítico de arte. Gilmar de Carvalho também escreveu um texto sobre Zé Tarcísio, no qual é mencionado, entre outras coisas, a preocupação do artista com questões atinentes ao Nordeste.

O Compromisso de José Tarcísio com um Nordeste de vivência que ele carrega consigo é muito forte. Mas o que lhe dá a dimensão maior do artista é a necessidade da contínua reciclagem. É esta marca da inquietude do artista.

Um mergulho em seu processo criativo nos coloca diante da questão social na arte. Em José Tarcísio tudo é feito com extrema consciência, nada é gratuito. Não que ele seja absolutamente previsível, mas um acompanhamento de seus passos além de mostrar uma coerência de trabalho, nos faz prever os próximos passos de um amadurecimento, sem a perda da contestação e do “Bouleversement” que constituem marcas de artistas que são homens de nosso tempo.

A paisagem retomada por Zé Tarcísio é natureza viva. E as dunas constituem a amostragem por excelência do desenvolvimento de sua proposta. Foi nelas – elemento móvel por excelência – que ele se fixou.

Quando ele subiu às dunas para uma individual no Sandra’s, em 1975, o loteamento era apenas uma expectativa. Mas foi um toque. Depois vieram as placas, arruamentos, lotes, a Vereda Atlântica era o “Portal do Mar, o Mirante da cidade”, nas peças da campanha publicitária.

O trabalho do José Tarcísio era o do observador apaixonado, que toma partido e denuncia, com o vigor de manifesto ecológico. Era a cidade que estava ameaçada no que ela tinha de reserva, as dunas/sentinelas, fortalezas. As dunas seus cajueiros atrofiados pelos ventos, muricis, gengibres, ubaias. As unas coitos de anuns, espetadas de cardeiros de onde se tiram os espinhos para o trabalho da renda.

Outros rumos tomou Zé Tarcísio: um prêmio de viagem à Europa que ele deixou caducar, uma incursão à “anima” da América Latina, a transferência para Fortaleza, definitiva.

Havia pouco a fazer em termos de resistência, a cidade capitulara diante da especulação imobiliária. Depois, de uma por uma, as praias caíram, inexoravelmente. O litoral cearense tinha nova feição. Do Icaraí à ameaça da Nova Atlântida (Itapipoca), do Porto das Dunas a Canoa Quebrada, um loteamento só.

Inútil usar a paisagem como suporte da denúncia?

Inútil a denúncia?

A arte se retempera nas explosões e manifestações da vida. Permeável ela assume contornos, formas como o vento que sopra transportando as dunas.

O artista viveu, sofreu, mas não chorou diante de uma cidade que se deixa invadir e desfigurar, antes buscou sua síntese. Nos marcos do loteamento ele

encontrou seu símbolo. A estaca no chão arenoso estava para Zé Tarcísio carregada de significados.

Ela quer dizer posse, nos ermos de uma solidão. É a presença agressiva do homem.

E é também totem, fetiche, signo, José Tarcísio não teme fazer da arma da agressão seu instrumento de trabalho, de interferência. Ele transmuta a estaca. Em suas mãos de sonhador e guerrilheiro ela incorpora e reflete as mil nuances e se torna objeto, sujeito a várias possíveis leituras, valendo mais que a todas as palavras e porventura recorramos na vã tentativa de defini-lo.

Ele assume (camaleão) sua textura própria de madeira, o caráter de baliza, o número do lote, a descendência da areia onde é fincado, a trama da renda, a coroa de espinhos de arame farpado. E muito mais que possível ver e sentir. E muitíssimo mais que ouse propor este artista que luta com suas armas eficazes e propõe, nacionalmente, esse jogo de discussão de nossa realidade e destino. Finca-se no centro da questão o mastro e a bandeira. É um discurso pós-apocalíptico porque trabalha, suicida, com a própria arma agressora que dá aqui e agora novas informações e respostas à questão sempre nova do homem diante dos enigmas.

José Tarcísio decifra-nos e devora-nos. Estamos todos nesta paisagem, diante da desolação e da luta, personagens que escapamos do sonho de um artista e nos faz homens. Cabe a nós decidir

Fortaleza, 10 de fevereiro de 1984.

A paisagem em José Tarcísio da observação à interferência deu nome ao texto escrito por Gilmar de Carvalho, que está compilado no *Almanaque do Zé*¹²⁸. Apesar de longo, decidimos transcrevê-lo, na íntegra, tanto por elucidar questões importantes sobre a obra e vida de Zé Tarcísio quanto por sua beleza poética. Analisando o próprio título, que trata da arte de Zé Tarcísio como observação e interferência na paisagem, é pertinente trazermos para a nossa discussão as propostas da *Land-arte*, no qual: “a natureza é o meio e o lugar em que se dá a experimentação artística. É a natureza o verdadeiro agente da obra de arte, pois o tempo (erosão, chuva, estações), ela acaba por modificar o caráter primeiro da proposta de trabalho” (COSTA, 2009, p.66).

O trabalho premiado de Zé Tarcísio, no 8º SNAPC, foi apresentado como arte conceitual e a *land-arte* se estabeleceu como um desdobramento das experimentações estéticas desse movimento artístico. Percebemos que a produção dos anos 1980 de Zé Tarcísio foi marcada por uma ideia e postura de pensar/executar sua obra dialogando e interferindo nas paisagens litorâneas do Ceará e Gilmar de

¹²⁸ AGUSTINHA, Núbia; ALBUQUERQUE, Aline. **Almanaque do Zé**. Fortaleza: Lumiar, 2011. Disponível em: <http://www.zetarcisio.art.br/index.php/almanaque>

Carvalho sinaliza esse processo como sendo um compromisso do artista com a realidade do Nordeste. Alguns elementos foram importantes para a execução das obras de Zé Tarcísio: a presença das estancas e dos arames farpados, tanto na sua série de desenhos como nos seus trabalhos conceituais. Como a ideia era mostrar a intervenção das estancas enfarpadas – que representavam os loteamentos nos litorais – o artista pensou numa ambientação apropriada para expor esses materiais no espaço expositivo do 8º SNAPC, como já dito anteriormente.

As estancas e os arames farpados de Zé Tarcísio também podem ser entendidas como uma instalação, embora seu trabalho não tenha sido classificado dessa forma. Segundo Sonia Salcedo del Castillo, as instalações surgiram como um legado dos experimentalismos artísticos dos anos 1960 e 1970. Para a autora algumas características são importantes para a realização de uma instalação: pensar a relação do objeto num determinado lugar e sua ambientação “(quando um conjunto de objetos forma um todo)” (CASTILLO, 2008, p.174-175).

O texto poético-crítico de Gilmar de Carvalho traz à baila, de certo modo, características formais, da obra de Zé Tarcísio, atreladas a alguns aspectos sociais/ambientais do período. No contexto das teorias do campo artístico, pode ser problemático estabelecermos uma leitura da obra de arte apenas por uma possível relação com os fatores externos e deixarmos de lado a análise das estruturas internas (BOURDIEU, 1996, p.222;230). O exercício crítico de Gilmar de Carvalho foi interessante, pois entrelaçou a investigação estética e político-poética de Zé Tarcísio com suas inquietações diante da problemática dos loteamentos das áreas litorâneas do Ceará, não reduzindo a atuação do artista a um porta-voz de uma determinada conjuntura.

A relação entre arte e posicionamento diante de questões políticas e sociais pode ser um caminho para entendermos parte da produção artística do Ceará nos anos 1980. Como já dito ao longo deste capítulo, os Salões de arte absorveram algumas experimentações estéticas e, conseqüentemente, inseriram, em seus regulamentos, novas categorias. As “Pesquisas artísticas” e as “Outras técnicas” dos anos 1970 deixaram um legado para a década seguinte, pois o Salão de Abril, por exemplo, passou a expor trabalhos nomeados de “instalação”, “performance” e “arte

nos muros”. Herbert Rolim aponta que a década de 1980 representou algumas rupturas com relação as décadas anteriores, no campo das artes plásticas.

Esses fatos, naturalmente, repercutiram no Brasil, o que contribuiu para imprimir à década de 80, no campo institucional, os sentidos de redemocratização e de luta pelas liberdades individuais, perdidos durante o regime militar (1964-1985) que por sua vez apoiava-se nas ideias imperialistas da “guerra fria”. Aos poucos, os movimentos da sociedade civil organizada ganharam as ruas em busca de seus direitos civis, num clima de esperança e otimismo, acabando por atingir também as artes de um modo geral.

Todo esse movimento, como não poderia deixar de ser, favoreceu uma ruptura no sistema de arte, agenciada tanto pelo processo de globalização (internet, antenas parabólicas, satélites) como pela necessidade, segundo o crítico Marcus Lontra Costa (2006, p.166) de “sonhar com a democracia, com uma terra morena e democrática, com eleições livres, sonhar com a ‘arte por toda parte’, pelas ruas e pelas praças, a criar com formas, cores, gestos e figuras esse novo e colorido país que emerge da escuridão.

Nesse sentido, a circulação de publicações internacionais, antes limitada pelo regime militar, nos aproximou dos neo-expressionistas alemães, da transvanguarda italiana, da arte povera e da “*bad painting*” (má pintura), estilos e movimentos caracterizados pela diversidade de materiais, retorno da figuração, obras de grandes dimensões, subjetividade e, principalmente, cores fartas e prazer de pintar. De tal forma que aqui, no Brasil, assumiu “alguns aspectos críticos e afetivos da arte pop dos anos 60 que a ditadura brasileira transformara em contundência e denúncia” (COSTA, 2006, p.166), em oposição ao rigor da arte construtiva dos anos 50 e/ou ao intelectualismo, de tendência conceitual, da arte dos anos 70 (ROLIM, 2010, p.96).

O efervescente cenário político da década de 1980 e as novas tendências nas artes foram alguns pontos elucidados pelo texto *Anos 80: entre o sonho e a razão*. Herbert traz como referencial da sua discussão algumas questões apontadas por Marcus Lontra – um importante nome da crítica de arte desse período, principalmente no que se refere aos sonhos vividos e compartilhados – no processo de redemocratização do Brasil, depois de mais de duas décadas de Ditadura Militar.

As rupturas com as tendências das décadas anteriores como o construtivismo e a arte conceitual, por exemplo, é um ponto importante de ser analisado. Acreditamos que tal ruptura não representou o descarte dos movimentos de outrora, pois estes abriram caminhos para uma maior liberdade estética. O sentimento de liberdade e euforia impulsionaram diversas ações dos anos 1980, sendo que “a palavra ‘abertura’, tinha, portanto, para os artistas brasileiros, um significado mais amplo e libertário do que as próprias investidas estéticas que praticavam, alinhando-se a uma renovação ideológica, social e institucional” (CANONGIA, 2010, p.26). Herbert Rolim menciona

as escolas internacionais, entre estas a transvanguarda italiana, assim como o retorno da figuração e do prazer de pintar. Ligia Canongia (2010, p.12-14), por seu turno, analisa o pensamento de Achille Bonito Olive – um dos principais teóricos da transvanguarda italiana – onde este indica um movimento de retomada do trabalho artesanal, no processo de execução das obras em contraste com as propostas conceituais dos anos anteriores. Exemplo de desdobramento dos experimentalismos estéticos, provocados pela arte conceitual, foi a 1ª Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras (1986), em Fortaleza – no Parque Adahil Barreto.

Figura 24 - Cartaz de divulgação da 1ª Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras.



Fonte: Arquivo Pessoal do artista Sérgio Helle

Realizada pela Fundação Demócrito Rocha e sob o patrocínio da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e da Empresa Brasileira de Turismo (EMBRATUR), a mostra teve Sérvulo Esmeraldo como idealizador e curador¹²⁹. Não tivemos acesso a lista completa dos artistas participantes, mas destacamos os nomes: Amelia Toledo, Amilcar de Castro, Ascânio MMM, Carlos Fajardo, Dudi Maia Rosa, Frans Krajcberg, José Resende, Julio Plaza, Leonilson, Maurício Bentes, Nelson Leirner, Piza, Regina Silveira, Sérgio Camargo e Sérvulo Esmeraldo¹³⁰. Ao todo, participaram 81 artistas de 17 países¹³¹. Do ponto de vista das políticas culturais, a exposição de esculturas efêmeras aponta indícios de ações articuladas entre os órgãos federais da cultura e do turismo, haja vista os patrocínios da FUNARTE e da EMBRATUR.

Como já discutido, em outros momentos deste trabalho, essas articulações conjuntas geralmente são estratégias se inserir determinadas cidades e/ou regiões na rota do desenvolvimento, inclusive o econômico. Sedar uma mostra internacional proporcionou a Fortaleza uma repercussão interessante, no sentido de atrair a atenção e a visita de pessoas de outros estados e países. Ademais, a 1ª Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras contribuiu para uma maior atuação do Ceará no debate relacionado a então produção artística contemporânea.

¹²⁹ <https://pinacoteca.org.br/programacao/servulo-esmeraldo/>

¹³⁰ 1ª Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento238990/exposicao-internacional-de-esculturas-efemerar>>. Acesso em: 29 de Set. 2020. Verbete da Enciclopédia.

¹³¹ http://bancariosce.org.br/jornal_detalhes.php?cod_noticia=19994&cod_jornal=2427&cod_jornal_secao=1

Figura 25 - Obra do artista Frans Krajcberg



Fonte: Arquivo pessoal do artista Sérgio Helle

A imagem acima refere-se a obra, exposta na mostra de esculturas efêmeras, do artista Frans Krajcberg (1921 – 2017)¹³². Percebemos a escolha de um material não convencional para uma escultura – elemento que aproxima a concepção e a materialidade do trabalho com os valores da arte efêmera/arte conceitual. Fazendo uma breve pesquisa sobre a trajetória de Krajcberg, identificamos que suas pesquisas no campo da escultura “intervém em troncos e raízes, estendendo-se como desenhos no espaço. Essas esculturas fixam-se no solo ou buscam libertar-se, direcionando-se para o alto”¹³³. O artista também atuou como ecologista e fez uso das suas obras como instrumentos de denúncia.

¹³² Nascido na Polônia, em 1921. Mudou-se para o Brasil em 1948, fixando residência em São Paulo, Paraná e Rio de Janeiro. Em meados da década de 1950 é naturalizado cidadão brasileiro (PONTUAL, 1969, p.293).

¹³³ FRANS Krajcberg. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10730/frans-krajcberg>>. Acesso em: 29 de Set. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Por não ser o foco da nossa pesquisa, não vamos nos estender nas análises das obras expostas na 1ª Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras. No entanto, é importante sublinhar que o exemplo que tomamos (o trabalho de Frans Krajcberg) e a concepção da mostra em si, apresenta pontos de interseção com muito do que foi apresentado e discutido ao longo desta seção. As artes nos espaços públicos da cidade; a efemeridade das obras; o diálogo entre arte e meio ambiente – inclusive nos materiais utilizados na execução dos trabalhos – são umas das características recorrentes nos processos criativos do período. No mais, em 1991, Fortaleza sediou a 2ª Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras e cerca de duas décadas depois, em 2013, houve a terceira edição, com a curadoria de Sérvulo Esmeraldo, Dodora Guimarães e Ricardo Resende.¹³⁴

4.2 O PRAZER DE ESTAR JUNTO: OS COLETIVOS DE ARTE DOS ANOS 1980

Como já dito, a produção dos anos 1980 foi bastante plural nas diversas regiões do Brasil. A mostra *Como vai você, Geração 80?*, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, impulsionou o termo “Geração 80” e foi vista pela crítica como um evento emblemático no campo da arte (LIMA, 2014, p.71). Uma nova geração de artistas, com posturas poéticas e libertárias, assim como os ligados à Nova Pintura foram reconhecidos como fazendo parte da Geração 80 (LIMA, 2014, p.70).

Isto posto, como pensar na produção artística do Ceará? A Geração 80 é mais lembrada pelas experiências vividas nas cidades de São Paulo e Rio Janeiro, mas também é possível identificar outros processos em cidades mais distantes desse eixo. O artista cearense Eduardo Eloy, por exemplo, teve experiências no Parque Lage e na década de 1980 retorna à Fortaleza, contribuindo para a oxigenação de novas experiências estéticas na cidade (ROLIM, 2010, p.100-101). O aspecto da produção coletiva e da execução da obra no espaço público; o uso de novos suportes e maiores proporções de escala, visando uma obra para o espaço da rua, são algumas das características importantes da chamada Nova Pintura (LIMA, 2014, p.56-57).

¹³⁴http://bancariosce.org.br/jornal_detalhes.php?cod_noticia=19994&cod_jornal=2427&cod_jornal_sec=1

Em Fortaleza, nos chamou a atenção a participação do Grupo Aranha, no 39º Salão de Abril (1989), na categoria de *Arte nos muros*, até então inédita na história do Salão. Como já afirmamos em outros momentos, os Salões de artes oficiais da cidade institucionalizaram produções artísticas emergentes no circuito de arte. Foram integrantes do Grupo Aranha os artistas: Hélio Rola, Eduardo Eloy, Maurício Cals, Sérgio Pinheiro, Alano de Freitas e Kazane. Em entrevista com Hélio Rola, este relatou ter começado a pintar nos muros da Praia de Iracema ainda nos anos 1970. Os muros escolhidos pelo artista eram aqueles onde os moradores do bairro despejavam o lixo e, segundo suas memórias, os seus trabalhos tinham por finalidade sensibilizar a vizinhança quanto a essa questão.

De 82 em diante, teve umas reuniões, eu não participei, aí resolveram fazer o Grupo Aranha. Eu estava no grupo e surgiu o Aranha lá. Eu não sei como é que surgiu, se foi o Eloy que sugeriu alguma coisa assim. Era eu [Hélio Rola], o Eloy, o Maurício Cals, Sérgio Pinheiro, Alano de Freitas e Kazane. (...) Cada um reservou seu espaço para fazer sua coisa. Aí a gente fez um muro do Passeio Público, da Coelce, enfim. Depois nós fizemos na Praia de Iracema, num canto lá vizinho ao Bicho Papão, aí foi um projeto do Kazane, que fez um desenho do que seria tudo. Faz aqui, faz acolá, na época era carnaval e o Kazane é um expert desenhista e a gente o acompanhava pra pintar. Mas era um desafio, uma mão de obra do projeto. Era isso, todo mundo pintando sobre um projeto de um. Foi legal, uma farra boa. (...) Depois veio a ideia de pintar num fluxo, em que podia mexer na pintura do outro e tal, aí começamos a fazer assim. Nisso, eu me dava muito bem com o Eloy, porque fizemos algumas coisas inclusive fora daqui. Isso de eu estar fazendo um negócio e ele vem e interfere aqui, pega aqui, eu saio daqui, vou lá. A gente começou a fazer, mas com tremendas reações, porque ninguém queria deixar sua maneira certa de se expressar, de fazer aquele desenho (Hélio Rola, 2019).

No excerto acima, Hélio Rola compartilha suas memórias a respeito da formação e da proposta estética do Grupo Aranha. Reforçando o que já dissemos, o trabalho coletivo, o prazer de pintar, de estar em grupo e os novos suportes são alguns dos elementos relacionados à Nova Pintura nos anos 1980. A arte exposta na rua, fora dos espaços institucionais, também marcou esse período num movimento de democratização das artes para que muitos públicos fossem alcançados.

Um dado importante de ser evidenciado sobre o Grupo Aranha é que a maioria dos seus integrantes eram jovens notadamente intelectuais e com formação universitária. Hélio Rola cursou medicina na UFC, fez doutorado em São Paulo e pós-doutorado nos Estados Unidos. No início da década de 1970, Sérgio Pinheiro cursou Comunicação Visual no MAM-RJ, tendo como um de seus mestres o crítico Frederico

Morais e, no início dos anos 1980, obtém o título de mestre em Artes Plásticas pela Universidade de Paris (MONTEZUMA, 2003, p.91). Eduardo Eloy viajou para o Rio de Janeiro, na década de 1970, para estudar na Escolas de Belas Artes da UFRJ. Por não se identificar com o formato tradicional da instituição desistiu da ideia e, em 1976, ingressou no Centro Educacional Municipal Calouste Gulbenkian, onde estudou Gravura, Metal, Pintura, Estamparia e Desenho, além das aulas práticas de Desenho Livre. As aulas no Parque Lage, entre os anos de 1977 e 1981, também foram lembradas como experiências potencializadoras do seu processo criativo, assim como a participação nos ateliês e oficinas do MAM-RJ¹³⁵.

Além da formação universitária, outra característica entrecruza a trajetória desses indivíduos: suas experiências fora do Ceará e seus retornos no início dos anos 1980. O Grupo Aranha, de alguma forma, celebrou um reencontro. É interessante destacar os novos rumos tomados por alguns artistas que fizeram parte da Geração Raimundo Cella, entre o final dos anos 1960 e início dos 1970. Sérgio Pinheiro é um exemplo, pois o início da sua trajetória artística também foi marcado pela Casa Raimundo Cella e, após algumas experiências fora do Ceará, volta e contribui para a formação de outros grupos.

O processo criativo do Grupo Aranha também foi outro ponto mencionado na entrevista com Hélio Rola. Num primeiro momento, o grupo se reunia para desenhar e pintar em espaços públicos da cidade, mas a partir de um projeto específico de um dos integrantes. Ao que parece, havia um acordo para que cada qual fizesse a sua parte na obra e não interferisse na parte do outro. Com o passar do tempo e pela experiência de produzirem juntos, o grupo experimentou a execução de obras onde um integrante poderia intervir na pintura do outro, sendo isso mais bem aceito por uns e mais difícil para outros. Nesse sentido, percebemos valores provenientes de um modo de fazer pintura tradicional – o apego à singularidade e a identidade estética do artista são alguns deles – coexistindo com as novas propostas do grupo.

¹³⁵ Eduardo Eloy me concedeu uma entrevista, via WhatsApp, no dia 04 de maio de 2020. Devido à pandemia do novo Coronavírus e, consequentemente, do isolamento social, não foi possível a realização de uma entrevista presencial.

Figura 26 - Eduardo Eloy e Hélio Rola em atividade de pintura mural na Praia de Iracema, anos 1980.



Fonte: Arquivo pessoal do artista Eduardo Eloy

Como a legenda indica, a imagem se refere a um dos trabalhos de pintura mural do Grupo Aranha, na Praia de Iracema. Passa a ideia de despojamento dos artistas, de liberdade criativa, diálogo com a cidade, pintura mural em grande escala – uma forte característica da Nova Pintura. A ideia de obra de arte que não apenas se vê, mas se sente, num exercício de experienciar o seu conceito. O *Diário do Nordeste*, de 08 de março de 2015, homenageia o Grupo Aranha com a matéria *Pintura sensorial, pintura conceitual*. O autor da matéria, Herbert Rolim, escreve que a atuação do Grupo foi um marco na História das Artes Plásticas do Ceará e estabelece uma relação com a Geração 80. O interessante é que mais uma vez percebemos uma narrativa que aproxima o que estava sendo experimentado no campo das artes plásticas/visuais do Ceará com os cenários artístico, político e social do Brasil.

Nos anos 80, em Fortaleza, na falta de escolas de arte, os artistas plásticos trocaram ideias em torno do Salão de Abril, do Salão do BNB e da Unifor

Plástica, das galerias Ignez Fiúza e Arte Galeria, do MAUC-UFC, da Sala Interarte do Centro de Cultura Germânica e da Casa de Cultura Raimundo Cela. É dessa trama de teias que vai emergir o Grupo Aranha, formado por Hélio Rola, Sérgio Pinheiro, Eduardo Eloy, Kazane, Alano de Freitas e Maurício Cals, com a participação de Kátia, Efímia Rola e outros artistas que se sentiam atraídos pelas ideias do grupo.

(...) Em 1975, Hélio Rola passa a morar no então tranquilo bairro da Praia de Iracema, onde pinta pedras e muros. Em 1978, ao lado de Sérgio Pinheiro, pinta o muro Modigliani. A parceria com o companheiro de pincel, que vinha do movimento hippie dos anos 60 (“proibido proibir”), cujas trilhas da América Latina já havia percorrido, foi provisoriamente interrompida em 1979 quando Sérgio Pinheiro ganha uma bolsa do governo francês para estudar na Universidade de Paris, sob a orientação do teórico de arte pública Frank Popper.

No entanto, a presença de Eduardo Eloy, de volta a Fortaleza em 1981, depois de frequentar a efervescente Escola de Artes Visuais do Parque Laje, no Rio de Janeiro, campo minado do que se convencionou chamar de “Geração 80”, aqui em sintonia com as ideias de Hélio Rola, contribuiu para lançar as bases do Grupo Aranha, ao lado de Alano de Freitas, Maurício Cals e do pintor e músico Kazane, recém-chegado do Rio Grande do Sul. Juntando-se a eles Pinheiro, ao retornar de Paris.

Havia uma atmosfera favorável em Fortaleza à época. Vivia-se o clima nacional de uma sociedade que ia as ruas exigir seus direitos civis, que se mobilizava para participar da constituinte, que conclamava por eleições diretas. Os artistas sentiam a necessidade de validar suas imagens à festa da democracia, de ampliar o circuito de arte, socializá-la, de buscar alternativas de mercado, de exercer o prazer da pintura.

Nesse clima, os muros da Praia de Iracema, até então, habitat da saudável boemia, tornaram-se suportes, a céu aberto, para o Grupo Aranha tecer sua pintura, alternando ações engajadas com experiências sensoriais de deleite (“Pintura, “Pintura”) com cores vigorosas e pinceladas gestuais.

A primeira ação de ressonância pública, assinada pelo Grupo Aranha, foi engendrada por motivações políticas, em 1987, quando um painel de 50 m de comprimento, intitulado Constituinte, despontou no muro da Companhia de Eletricidade do Ceará na Avenida Leste Oeste, chamando atenção da cidade. Diante da repercussão desse mural, que teve o apoio da Fundação de Cultura, a prefeita da cidade, Maria Luiza, promoveu uma série de projetos (“Ônibus da Cultura”, “Arte nos Muros”, “Fort-Amor” “Art-Urbano” de Sérvulo Esmeraldo), instaurando um olhar diferenciado no tecido urbano.

Outra “brigada de pintura”, esta de ordem ecológica, bateu de frente com a poluição sonora na Praia de Iracema, que, a partir da segunda metade da década dos anos 80, começou a sofrer invasão de empresários da noite, ao mesmo tempo em que a classe burguesa residente preferiu evadir para a Aldeota, permanecendo no bairro aqueles moradores mais resistentes. Desse quadro, em 1989, figurou o mural “SOS Praia de Iracema”, estruturado pelo Grupo Aranha, aberto a todos os artistas (e não artistas) que quisessem participar com a finalidade de mobilizar a comunidade, recolher assinaturas de protesto, chamar a atenção da mídia e sensibilizar a classe política¹³⁶.

¹³⁶ Diário do Nordeste, 08 de março de 2015.

Nos deparamos novamente com um texto de Herbert Rolim sobre a história das Artes Plásticas/Visuais do Ceará. Fazendo uma breve comparação entre o depoimento de Hélio Rola e a escrita de Herbert, é válido ressaltar que ambas foram construídas em datas relativamente próximas. São falas/textos produzidos no que convencionamos chamar de tempo presente. A matéria, de autoria de Herbert, data de 2015 e a entrevista com Hélio foi realizada em 2019, são quatro anos de diferença. Um concedeu uma entrevista por mim solicitada – para o desenvolvimento deste trabalho – e o outro escreveu um texto para um jornal de grande circulação na cidade. Hélio Rola fala em seu nome, sobre as suas experiências no campo da arte, mas também fala em nome do grupo do qual fez parte, contribuindo para a construção de uma memória coletiva. Herbert Rolim escreve como professor e pesquisador de arte. Desse modo, sua escrita mais uma vez trouxe uma carga de informações cuja finalidade foi estabelecer relações entre os processos de criação dos anos 1980, o diálogo entre o circuito de arte local e o nacional, a reação dos artistas ao então momento político e os espaços institucionais de arte, entre estes os Salões.

No início da matéria transcrita, são elencados os espaços institucionais de arte como lugares de sociabilidade entre os artistas. Essa dinâmica de trocas e de convivência contribuiu para a formação de um coletivo, o Grupo Aranha. Podemos pensar, nesse caso, no desdobramento de uma política da amizade. A narrativa do início do grupo recua para o período em que Hélio Rola foi morar na Praia de Iracema e começou a praticar pintura nos muros do bairro, sendo o encontro e o trabalho realizado com Sérgio Pinheiro um momento fortalecedor da prática artística nos espaços de rua. É interessante frisar o momento em que Herbert Rolim destaca o encontro e a sintonia de Hélio com Eduardo Eloy, no início dos anos 1980, no qual este retorna cheio de novas ideias para compartilhar devido os anos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

Hélio Rola, de fato, já havia proposto trabalhos coletivos ainda nos anos 1970, pois, como já dito neste capítulo, no 27º Salão de Abril (1977) Hélio foi o mentor da obra *Homens trabalhando*, executada pelo grupo Pintores do Pirambu. É importante trazermos esse dado para a nossa discussão no sentido de historicizarmos a questão da arte de rua no campo das artes plásticas do Ceará. Chico da Silva, por exemplo, pintava os muros na Praia Formosa (trecho onde hoje é situado o Marina Park Hotel), entre o final dos anos 1930 e início dos 1940 (ROLIM, 2010, p.101). O artista

cearense, e radicado em São Paulo, Leonilson, também costumava produzir pinturas, nas suas vindas à Fortaleza, na Praia de Iracema (ROLIM, 2010, p.101).

Figura 27 - Obra sem título, na Praia de Iracema, do artista José Leonilson, 1984.



Fonte: site <https://legislacaoufc20141.wordpress.com/>

A imagem acima é uma fotografia de uma das pinturas do artista Leonilson, na Praia de Iracema. A obra não tem título, mas ficou conhecida por *Caixa D'água dos Peixinhos* e data de 1984. A obra consiste num painel circular, em pedra portuguesa, nas cores preto, azul e branco¹³⁷. As pinturas de Leonilson, pelas calçadas da Praia de Iracema, somam-se a essa produção de arte na rua – elemento estético importante da Nova Pintura e da Geração 80 – no campo das artes do Ceará e do Brasil. O nome de Leonilson é emblemático quando o assunto é a Nova Pintura dos anos 1980, sendo visto pela crítica como “o artista errante entre São Paulo, Alemanha e França, eterno viajante a estabelecer contatos e a expor em nível de igualdade com os jovens artistas dos países que visitava” (AMARAL apud LIMA, 2014, p.62). Parte da produção crítica, em torno da vida e da obra de Leonilson, deixa de lado suas produções estéticas em

¹³⁷ <https://legislacaoufc20141.wordpress.com/2015/06/19/caixa-dagua-dos-peixinhos-leonilson/>

Fortaleza, talvez por ter se mudado ainda criança para São Paulo e por ter circulado em outros centros culturais do país e do mundo. Mas, sua trajetória e obra é muito lembrada no circuito de arte do Ceará, inclusive Herbert Rolim (2010, p.101) faz menção as memórias de alguns artistas sobre as vindas de Leonilson à Fortaleza.

Retomando a matéria do jornal, é pertinente destacar o cenário político e social do período como um componente da produção estética dos artistas. A população, especialmente a juventude, ocupavam às ruas pelas “Diretas já” e por uma nova Constituição para o Brasil, não sendo à toa a realização do painel *Constituinte*, pelo Grupo Aranha, em 1987, no muro da Companhia de Eletricidade do Ceará. A obra *SOS Praia de Iracema*, também proposta pelo Grupo Aranha, em 1989, possui elementos que a aproximam de algumas obras de Zé Tarcísio também na década de 1980. Como já mencionado, Zé Tarcísio produziu uma série de trabalhos cujos temas eram sobre a interferência humana nos litorais do Ceará, devido os loteamentos. O painel *SOS Praia de Iracema*, apontado como uma “brigada de pintura” por Herbert Rolim, abordou a questão das alterações sofridas pelo bairro por causa da proliferação dos estabelecimentos noturnos, o que provocou uma nova paisagem e dinâmica para o lugar e, conseqüentemente, muitos moradores – principalmente os pertencentes à elite burguesa – migraram para bairros mais distantes como, por exemplo, a Aldeota.

Outra informação pertinente foi o apoio da Fundação de Cultura, vinculada à Prefeitura de Fortaleza, ao painel *Constituinte* do Grupo Aranha. Esse dado demonstra a relação configurada entre os artistas e as políticas públicas de cultura do período, pois dois anos depois o grupo participa, na categoria *Arte nos muros*, do 39º Salão de Abril. O trabalho do Grupo Aranha gerou muitas outras ações da Prefeitura, tendo como foco a relação entre arte e cidade.

A gestão de Maria Luiza Fontenele (1986-1989), primeira mulher eleita prefeita de Fortaleza, marcou o cenário político, social e cultural da cidade. Seu mandato fez parte do chamado “governo popular”, projeto vinculado ao Partido dos Trabalhadores (PT) no período da redemocratização do país (ROLIM, 2010, p.98). As políticas públicas de cultura da cidade, entre estas o “Ônibus da cultura”, “Arte nos Muros” e “Art-Urbano” estavam vinculadas a essa nova forma de fazer política em Fortaleza.

Nesse contexto, surgiu outro coletivo na cidade, o Fratura Exposta¹³⁸ (1985). Diferentemente do Grupo Aranha, o Fratura Exposta não participou dos Salões, talvez devido sua brevidade, pois durou apenas um ano. Seus integrantes, porém, participaram individualmente de algumas edições do Salão de Abril nos anos 1980 (ROLIM, 2010, p.100). O artista Mário Sanders rememora, em entrevista a mim concedida, o surgimento do grupo:

Quando o Fratura Exposta nasceu, a gente não foi um movimento pensado. Ele foi consequência de uma ideia de jovens que moravam na periferia, no José Walter, e a gente queria chegar na Aldeota sem ter como, porque a arte, até então, naquela época, naquele momento do começo dos anos 80, ela era muito monopolizada pelas pessoas que viviam na Aldeota. (...) É, assim, periferia era um negócio que até então não existia, entendeu? Pelo menos que eu lembro não tinha essa possibilidade. Porque assim, quem fugiu à regra um pouco antes da gente nessa história foi o Chico da Silva, que era um cara lá do Pirambu que criou uma escola. O cara criou um estilo e chegou a um ponto que nem precisava mais pintar. Aquilo já existia. No nosso caso, não. Eram jovens de 16 a 23 anos de idade que estavam na periferia e queriam aparecer. Então o que a gente fez? Eu já tinha participado do Salão dos Novos que existia na época. (...) Aí a gente teve o Salão de Abril, em que eu fui premiado, o Cardoso foi premiado, o Jorge foi premiado, tudo dentro dessa galera do José Walter. Quando a gente percebeu isso, pensou: opa, vamo lá pra fora! Aí foi nesse período quando a gente procurou alguns artistas, tipo Roberto Galvão, e aí surgiu a ideia de, a princípio, fazer uma exposição do grupo. Com a necessidade de ver a possibilidade de fazer uma exposição, a gente começou a pensar: porra, vamo pensar no grupo. Aí foi quando a gente começou a pensar em trabalhar a nossa história como grupo. A gente fez uma festa no Centro Comunitário do José Walter para arrecadar dinheiro. A gente fez a Festa das Cores. A gente gostava muito de rock, a galera toda, aí a gente fez uma festa pra arrecadar grana, ajudados pelo Dante também e a gente começou. Porque não tinha dinheiro nem pra comprar tinta. Aí a gente pensou na história do grupo e começou a pensar coletivamente: ah tá, e vai ser que nome? Teve vários nomes. Eu, como fui sempre muito bom de nome, trabalho muito com o lado visual, mas também trabalho com texto né, poesia. E na época, tava vendo uma reportagem, acho que tinha a assinatura da IstoÉ, vendo uma matéria política, onde tinha havido uma discussão da Câmara ou do Senado, não lembro, onde tinha havido, com um rompimento, uma fratura exposta. Aí eu vi essa expressão “fratura exposta” e disse: cara, é isso! O que é fratura exposta? É a gente expor uma necessidade que tem, é a gente sair da periferia, mostrar pra Fortaleza que eles estão precisando de uma quebra, porque a arte em Fortaleza tá tudo tranquilo, tudo bacana, todo mundo vai nas exposições e tal, então a gente precisa dessa quebra. E aí, assim, de cara o título foi aprovado por todo mundo. Nós éramos seis (Mário Sanders, 2019).

A narrativa de Mário Sanders traz um novo elemento para a nossa discussão: a questão dos artistas moradores das periferias da cidade e suas dificuldades para entrarem no circuito institucional de arte. Sanders menciona o desejo, que fora

¹³⁸ Foram integrantes do grupo Fratura Exposta os artistas: Mário Sanders, Jorge Luís, Kelson Teles, Sebastião de Paula, Assis Castelo Branco e Cardoso Júnior.

compartilhado com seus amigos, de ocuparem espaços da Aldeota, lugar onde a maioria das instituições e galerias de arte se encontravam. A formação e percurso realizado pelo Fratura Exposta foi diferente em comparação ao Grupo Aranha, pois enquanto este fora formado a partir do reencontro de amigos que haviam deixado a cidade para estudar fora, aquele nasceu como uma resposta de indivíduos que não acessavam os espaços frequentados pelas elites intelectuais/culturais de Fortaleza. O movimento realizado pelo coletivo expôs uma cidade “fraturada” e dividida, no qual a realidade da periferia era por muitas vezes desconhecida e/ou ignorada, sendo a escolha do nome sugestiva a um posicionamento político-poético, não sendo à toa a inspiração a partir do título de uma matéria sobre os conflitos e a polarização, vividos no campo político do Brasil, em meados dos anos 1980. Interessante que essa mesma “fratura” e polarização alcançam, veementemente, nossa história política e social do tempo presente.

Mais uma vez identificamos os Salões de arte como meio de entrada no circuito institucionalizado, pois o depoimento de Mário Sanders destacou as premiações no Salão de Abril como um despertar para a ideia da formação de um coletivo composto pelos artistas do José Walter. Pontuamos, igualmente, a forma como esses sujeitos se organizaram com a finalidade de angariarem recursos para a montagem de uma exposição coletiva. A realização de uma festa, no Centro Comunitário do José Walter, elucida as sociabilidades e os elementos comuns, entre estes o gosto musical, que entrecruzaram e aproximaram suas trajetórias de vida. Além disso, a procura pelo artista Roberto Galvão indica o objetivo e o desejo do grupo em se firmarem no campo das artes plásticas/visuais. Roberto Galvão, oriundo da Geração Raimundo Cela, já era um artista estabelecido na década de 1980 e, por isso, emprestou seu capital simbólico e social como incentivo para os recém-chegados trabalharem por suas entradas no circuito, algo que conferiu a Galvão mais um papel desempenhado na dinâmica do campo artístico: o de artista experiente e consagrado o suficiente para orientar e contribuir no processo de formação de novos artistas. Em outro momento da entrevista, Mário Sanders ressalta novamente o apoio de Galvão na realização da primeira exposição do Fratura Exposta e o desdobramento desta no campo das artes plásticas/visuais do Ceará.

Fui procurar Roberto Galvão, que conseguiu um catálogo. Nós mesmos fomos atrás de patrocinador para poder pagar, vou nem dizer moldura, mas a tinta mesmo. Aí foi quando a gente fez a nossa primeira exposição na Casa

de Cultura Raimundo Cela, que ficava ali no Centro, na Praça dos Leões. E aí, cara, foi um negócio impressionante, porque infelizmente a gente não tem registro nenhum. Muito louco, porque na exposição a gente deixou todo mundo do lado de fora, as portas fechadas, a gente colocou uma música do Pink Floyd, aquela lá, não sei se é Time, que é uma música muito forte e a gente botou a todo vapor. E dentro da exposição tinha performance, inclusive, tocando fogo em quadros. **Nos quadros de vocês?** É. Nos quadros, não os que estavam na parede. Quando a gente abriu a porta, tudo escuro, aí saíamos com os quadros pegando fogo. Então, isso foi fantástico. (...) E o Siegbert Franklin conheceu a gente, achou do caralho e convidou para fazer uma intervenção na galeria da Ignez Fiúza. E ele com a bandinha dele, tocando e a gente pintou toda a parte de vidro da galeria por dentro, na exposição individual dele. Ele tocando e a gente pintando. Isso também chamou muito a atenção. E depois da exposição lá na casa de cultura, a gente recebeu o convite da Dodora, que tava com um trabalho muito massa de arte contemporânea e era a única que tinha uma galeria de arte contemporânea, a Dodora. (...) Foi um sucesso fantástico na galeria dela. Então, toda semana a gente tinha um evento, uma performance. Tinha um poço lá no quintal, que o Cardoso ficava lá dentro com uma lanterna. Fizemos um trabalho, um happening, na época até da eleição que a Maria Luiza foi eleita a primeira prefeita mulher. E a gente cobriu todos os trabalhos da parede com fotos dos candidatos. Foi um negócio assim que também chamou muito a atenção. Então, assim, a gente ficou muito na mídia na época. Isso foi em 85. E em 86, a gente resolveu acabar com o grupo (Mário Sanders, 2019).

A entrevista com Mário Sanders foi realizada em sua casa, no bairro Cajazeiras. Era uma tarde chuvosa. Aos goles de cerveja e ao som das músicas de Pink Floyd, Sanders rememorou algumas experiências do Fratura Exposta. Talvez o fato de estar ouvindo Pink Floyd tenha o conectado mais sensivelmente com o dia da primeira exposição do grupo. A ação performática do Fratura foi também sonora e sensorial, além de visual. A música da supracitada banda, a instituição escura e fechada, os quadros sendo queimados diante do público, foram elementos importantes para a composição estética do trabalho.

É válido abrir um parêntese para lembrar que outras obras, com naturezas similares a do Fratura Exposta, já haviam sido apresentadas em Fortaleza, inclusive já pontuamos algumas delas anteriormente. Hipólito Rocha Júnior realizou um trabalho, também na Casa Raimundo Cela, onde o efeito provocado pelo ligar e desligar das luzes fazia parte da concretização da obra. Marcus Francisco chegou dentro de um caixão, na Galeria Gauguin. Ambos os trabalhos datam da década de 1970, como já mencionado.

A narrativa de Mário Sanders, sobre a formação do Fratura Exposta e a respeito da primeira exposição do coletivo, sugere questionamentos a respeito dos espaços

institucionais de arte. Apagar as luzes para que a instituição estivesse escura era uma forma do público, mesmo após as portas serem abertas, não visualizarem as obras expostas nas paredes. Os expectadores foram conduzidos a olharem para os quadros sendo consumidos pelo fogo. Podemos pensar numa ação-performance-manifesto, no qual um grupo de artistas – oriundos da periferia da cidade – que outrora não tinham acesso a ocupar os espaços institucionais de arte, nem recursos financeiros para montar suas próprias exposições, se apresentavam enquanto coletivo de arte numa instituição oficial do período, a Casa Raimundo Cela. Contudo, a obra do Fratura Exposta não evidenciou a “imponência” da instituição, mas sim a ação proposta pelo coletivo.

Percebemos aproximações com algumas propostas da arte conceitual, entre estas o questionamento do sistema de arte, assim como a efemeridade do trabalho. Talvez o fato de não haver registros reforce a circunstancialidade da obra apresentada. Apesar de ser uma característica comum, de grupos de artistas recém-chegados, a crítica ao circuito de arte vigente, esses sujeitos precisavam dessas instituições para se estabelecerem, não tendo sido diferente com o Fratura Exposta. Sanders relatou que a exposição na Casa Raimundo Cela chamou a atenção de outros artistas e de galeristas, algo que contribuiu para a permanência do grupo no campo da arte.

Através do convite do músico e artista visual Siegbert Franklin¹³⁹, o grupo Fratura Exposta realizou alguns trabalhos na Galeria de Ignez Fiúza. Na abertura da mostra individual de Siegbert, a banda musical da qual o artista era integrante se apresentava e os artistas do Fratura pintavam os vidros da galeria, numa ação que, certamente, resultou na construção de novos sentidos e visualidades para a exposição. Dodora Guimarães também convidou o coletivo para executarem trabalhos em sua galeria, já vista na época como um espaço difusor, no Ceará, da arte contemporânea brasileira. Além disso, o grupo manteve um ateliê, no bairro José

¹³⁹Siegbert Franklin (Fortaleza – CE/1957 – 2011). Nas artes plásticas, foi desenhista e pintor. No Ceará, participou de diversas mostras coletivas, entre estas o VII Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará (1980), diversas edições do Salão de Abril e em galerias comerciais, como a Galeria Ignez Fiúza e Escritório de Arte. A nível nacional, participou do XXXIV Salão de Artes Plásticas de Pernambuco (1981), IXL Salão Paranaense (1982), Bienal de São Paulo (1981), entre várias outras (MONTEZUMA, 2003, p.93).

Walter, que costumava ser frequentado por artistas e outros profissionais do campo da arte, inclusive estrangeiros que visitavam a cidade.

Figura 28 - Visita ao Ateliê do Coletivo Fratura Exposta, 1985



Fonte: Arquivo pessoal do artista Mário Sanders

Figura 29 - Visita ao Ateliê do Coletivo Fratura Exposta, 1985



Fonte: Arquivo pessoal do artista Mário Sanders

Estão presentes na primeira imagem (figura 28), da esquerda para a direita: Cardoso Júnior, Assis Castelo Branco, Dodora Guimarães, casal de artistas (não acessamos os nomes) representantes da Bienal de Cuba e Sebastião de Paula. Na segunda imagem (figura 29) não identificamos todos os presentes, mas segundo a descrição de Mário Sanders, constam, também da esquerda para a direita: a artista cubana (não acessamos o nome), Dodora Guimarães, Heloísa Juaçaba, José Guedes, Cardoso Júnior (de camiseta), Roberto Galvão (atrás de Cardoso Júnior), Sérgio Pinheiro (sentado no banco), Sebastião de Paula e Assis Castelo Branco.

As fotografias, pertencentes ao arquivo pessoal de Sanders, sugerem um movimento de sociabilidade em torno do Ateliê do Fratura Exposta. A proximidade com artistas já estabelecidos, artistas estrangeiros em estadia na cidade, gestores culturais e galeristas evidencia uma potente rede sendo configurada em torno da produção do coletivo. Como já mencionamos, o Fratura atuou por um ano (1985) e muito do que foi realizado pelo coletivo permanece nas lembranças e nas memórias, referentes ao circuito de arte no Ceará da década de 1980. A própria ação de guardar esses registros pode ser entendida como um gesto consciente da importância do grupo e do desejo de contar/preservar essa história/memória. Desse modo, não é incomum que os registros fotográficos sejam preservados por sujeitos conscientes das possibilidades dos seus usos (CARVALHO; LIMA, 2009); seja as suas reproduções em álbuns, revistas, jornais, livros ou outros meios e suportes que atribuam valor as narrativas contadas por essas imagens.

Por conseguinte, o fato dos trabalhos do Fratura Exposta ganharem repercussão, a partir dos espaços cedidos pelas instituições e galerias, traz à baila os interesses pela institucionalização e, também, pela comercialização de tais produções/propostas artísticas. Mesmo o grupo tendo encerrado em 1986, um ano após seu surgimento, ele deixou seu legado e marcou a trajetória de seus integrantes. O crítico paulista Cassimiro Xavier de Mendonça compôs a comissão de júri do 36º Salão de Abril (1986) e fez algumas ponderações a respeito dos trabalhos de Mário Sanders, Jorge Luiz e Cardoso Júnior.

Quase da mesma maneira como surgiu em São Paulo o Grupo Casa 7 ou no Rio o Atelier da Lapa, em Fortaleza um grupo de artistas começou a trabalhar em conjunto, dividiu por algum tempo o mesmo espaço e lançou como bandeira o nome do grupo – “Fratura Exposta”. [...] O caso desses três artistas é um bom exemplo para quem trabalha no circuito periférico do eixo Rio-São Paulo. Pois em vez de tentar atualizar uma linguagem em relação as capitais

conhecidas, preferiam trabalhar a partir das influências que tinham à mão. O resultado é uma curiosa dosagem de imagens que devem ter partido da cultura de massas, dos quadrinhos, de alguma informação de revistas de arte, mas ao mesmo tempo guarda uma ironia e uma referência de arte popular (MENDONÇA apud ROLIM, 2010, p.100).

Apesar dos três artistas terem participado do Salão individualmente, o crítico teceu uma análise levando em consideração as experiências do grupo Fratura Exposta e os comparou a outros coletivos de arte do eixo Rio-São Paulo. Interessa pontuar o fato de Cassimiro Xavier ter destacado que a produção dos artistas não representava uma tentativa de atualizar ou sobrepor uma produção estética já praticada nas capitais mais conhecidas do país. Nesse aspecto, ressaltamos uma das questões levantadas, na entrevista com Mário Sanders, sobre as possíveis influências que eles poderiam ter absorvido de artistas e/ou grupos de outros centros culturais do Brasil.

Assim, eu acho que a questão da referência artística veio depois, individualmente, principalmente pra mim. Numa época que não tinha internet, né? Tipo assim, eu tinha uma identificação mais forte com o Cardoso, com o Jorge e os outros nem tanto. Com o Cardoso, porque a gente gostava de revista em quadrinhos, literatura e rock and roll. Eu e Cardoso. Os outros já não era a mesma pegada (Mário Sanders, 2019).

O compartilhamento de um mesmo gosto por revistas em quadrinhos, literatura e rock and roll são apontados como aspectos importantes para a produção estética de alguns integrantes do Fratura Exposta. Isso, talvez, seja algo que os aproximavam da cultura de massa, levando em consideração as ponderações de Cassimiro Xavier de Mendonça. Além disso, na mesma entrevista, Sanders relatou que o grupo tinha conhecimento de outros coletivos de arte do Brasil, como o Casa 7 de São Paulo e as experiências coletivas do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Contudo, segundo sua narrativa, esses grupos externos não foram influências fortes no início da sua trajetória artística individual nem na do Fratura. A fala de Sanders é interessante pois evidencia as experiências plurais, nas diversas regiões do Brasil, relacionadas ao campo da arte. O próprio termo “Geração 80” – como já ratificado no decorrer deste capítulo – passou a ser um conceito abrangente às outras experiências/experimentações vivenciadas em cada região do país (LIMA, 2014, p.61). E isso não significa que a produção de um lugar tenha tido influência direta na de outros. Foram movimentos

espontâneos, talvez independentes uns dos outros, mas também próximos em suas poéticas.

O campo das artes plásticas/visuais do Ceará entre as décadas de 1960 e 1980 foi marcado por novos entendimentos de arte e, conseqüentemente, por novas formas de fazer arte. Os Salões de arte, entre estes o Salão de Abril e o Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará absorveram e institucionalizaram gradualmente os experimentalismos estéticos do período. Em alguns momentos mostraram resistência para em outros momentos darem maior abertura, como foi o caso da arte fotográfica. A partir do momento que os Salões oficiais da cidade reconheceram e até premiaram as novas concepções de arte era um sinal de que tais renovações estéticas já estavam no processo de se estabelecerem no campo. Isso não significa que apenas o “novo” passou a existir nos Salões e no circuito de arte. A perda da hegemonia dos estilos historicamente mais consagrados – o desenho e a pintura, por exemplo – não significou o fim destes, mas a coexistência – ora harmoniosa, ora conflituosa – entre o tradicional e o novo, na tessitura de uma trama permeada de transformações e permanências.

5 PARA ALÉM DOS SALÕES: OUTROS PROJETOS DA CASA RAIMUNDO CELA

Nos dois capítulos precedentes a este, demos ênfase no Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará e nas inovações estéticas incorporadas por este e outros Salões. No entanto, a Casa Raimundo Cella desenvolveu outras atividades ao longo da sua trajetória. Vale lembrar que, no seu Plano diretor, havia a proposta da criação de espaços para a formação em arte. Além disso, a Raimundo Cella deu uma significativa contribuição para uma política de visibilidade da arte popular, no Ceará. Essas questões são abordadas neste capítulo, pois também fizeram parte de uma política de cultura para às artes plásticas/visuais.

5.1 A CASA RAIMUNDO CELA E A FORMAÇÃO EM ARTE

Como já dito, no Ceará não havia uma escola formal de arte e era muito comum os artistas se declararem autodidatas. Todavia, isso não significa a inexistência de espaços de debate e de reflexões sobre a produção artística. Recuando algumas décadas – anteriores a criação da Raimundo Cella – os estúdios de fotografia e os ateliês eram vistos como espaços de aprendizado e de troca de experiências entre os artistas (AZEVEDO, 1996; MARQUES, 2007). Ademais, Roberto Galvão (2008) defende a ideia de que a SCAP foi uma escola invisível entre as décadas de 1940 e 1950, proporcionando o início de uma estruturação do campo das artes plásticas e a oportunidade de artistas iniciantes aprenderem sobre arte e, a partir disso, se inserirem no circuito. Nos estatutos da SCAP – publicados no Diário Oficial do Estado do Ceará – consta, como uma das finalidades da entidade, a criação de Escolas e cursos de artes (SILVA, 2015, p.54).

O jornal *Correio do Ceará*, de 29 de janeiro de 1955, fala a respeito do *Curso Livre de Desenho e Pintura da SCAP*, realizado no início da década de 1950. Esse curso revelou importantes nomes das artes plásticas cearenses, entre estes: Estrigas, Heloísa Juaçaba e Nice Firmeza (SILVA, 2015, p. 67). A mencionada matéria do jornal destacou que o Curso Livre de Desenho e Pintura da SCAP passou a ser chamado, anos depois, de *Curso de Desenho e Pintura Vicente Leite* e, sem seguida, de *Escola*

de Belas Artes do Ceará (EBAC). O Curso Livre da SCAP também funcionava como uma oportunidade de inserção no circuito de arte, especialmente no Salão de Abril. Em 1951, o Salão apresentou a categoria *Alunos do Curso Livre de Desenho e Pintura da SCAP*. Nos anos 1952 e 1953 foram realizadas as duas primeiras edições do *Salão dos Novos*¹⁴⁰, com a participação dos alunos da SCAP (SILVA, 2015, p.69-70).

O *Gazeta de Notícias*, de 6 de maio de 1956, divulgou que a EBAC ofertava um curso de arte com extensa grade curricular e nomeava seus professores: Francisco Matos (Desenho Artístico), Angélica Torres (Modelagem), Carlos Ribeiro Pamplona (Anatomia e Fisiologia Artística), José Eduardo Pamplona (Geometria Descritiva), Roberto Vilar (Arquitetura Analítica), J. Leopoldino (Perspectiva), Mário Baratta (Pintura), Honor Torres (Escultura). A EBAC tencionava ainda acrescentar História da Arte, que seria ministrada por Araken Carneiro; Estética, por Artur Eduardo Benevides; Psicologia aplicada, por João Vasconcelos César; Filosofia da Arte, por Lauro Oliveira, e Didática, por Hipólito Oliveira.

Além dos espaços e dos cursos da SCAP acima citados, era comum que os artistas – antes de ingressarem no circuito – tivessem tido aulas individuais de desenho e/ou pintura. Roberto Galvão relatou¹⁴¹ as aulas com um professor chamado Gilberto. “Ele me ensinou a preparar tela, a mandar fazer chassi, a fazer tinta”, recordou. Gilberto era seminarista e ambos se encontravam uma vez por semana no Seminário da Prainha. Segundo o depoimento de Galvão, essas aulas despertaram nele o interesse pelo fazer artístico.

Hélio Rola, segundo seu depoimento¹⁴², costumava desenhar, quando criança, através do incentivo de Dona Irene, mãe de alguns dos seus amigos de infância e proprietária de uma tipografia. Dona Irene disponibilizava para Hélio os materiais para que ele pudesse exercitar suas primeiras técnicas de desenho e pintura. O pai de Hélio, ao perceber o talento do filho, o levou para frequentar algumas reuniões da SCAP. Uma das atividades da SCAP era reunir, aos domingos, artistas e aspirantes

¹⁴⁰ No final da década de 1960, o Salão dos Novos ressurgiu sob a realização da Prefeitura de Fortaleza.

¹⁴¹ Em entrevista, ao autor deste trabalho, no dia 19 de junho de 2017.

¹⁴² Concedido, ao autor deste trabalho, no dia 21 de fevereiro de 2019.

para praticarem desenho e pintura em alguns lugares da cidade, como o Poço da Draga e outros trechos nas proximidades do mar.

Embora predominasse uma característica informal, esses professores e as atividades da SCAP exerceram um papel de suma importância no início da trajetória desses indivíduos e, por isso, consideramos pertinente trazer alguns desses relatos. Contudo, a partir da década de 1960 – devido ao surgimento de novas instituições – percebemos a construção de um novo cenário para os processos de formação/aprendizado em arte. O artista Sérgio Lima faz menção ao curso de Desenho e Pintura, ministrado por Zenon Barreto e com duração de dois anos, no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno (MACHADO, 2008, p.66). O MAUC, criado em 1961, também era visto como um espaço de comunicação e produção dos artistas e costumava oferecer cursos de arte, entre estes o de xilogravura, ministrados por Misabel Pedrosa (MACHADO, 2008, p.68). Era um desejo do reitor da UFC, à época Martins Filho, que o MAUC funcionasse como um Museu-escola (RUOSO, 2016, p.46).

Já o artista Descartes Gadelha destacou, em entrevista ao professor e pesquisador Gilberto Machado, a atuação da Casa Raimundo Cela para a difusão da formação e do conhecimento em arte.

Esse paraíso tinha um movimento que funcionava 24 horas direto, havia uma frequência de artistas músicos, poetas, intelectuais etc. A gente convidava pessoas como o Chablos para dar palestras e cursos de arte. Ele era um sábio e sempre atendia aos nossos pedidos, levando todo o seu equipamento didático para falar de arte e filosofia da arte. Tudo isso era gratuito. A gente também convidava outros artistas importantes para nos orientar e desejava que o local fosse um espaço para contaminar outras pessoas, artistas iniciantes. O Videla era um escultor italiano que estava de passagem por aqui, se instalou na casa e nos dava cursos de escultura. Era um Parque Lage multiplicado por mil, todo mundo ocupado, trabalhando. Era a época da talha, apareceu o Ataíde e havia uma sala só com entalhadores, outra com desenhistas, outra com pintores e escultores. Enfim, era uma coisa muito intensa, 24 horas no ar. Como não havia um zelador, a Dona Heloísa tirou um caseiro seu e colocou a nossa disposição, o Fransisquin. Ele fazia tudo pra gente, de café a confecção de molduras.

Era quase impossível haver uma disciplina formal num espaço como esse, então a Dona Heloísa trouxe a professora Hilma Montenegro que atendia de forma muito competente às nossas demandas, sobretudo quanto à questão dos livros, porque havia uma biblioteca lá. Nós éramos muito loucos, então a Dona Heloísa com a sua ponderação, e a Dona Hilma com sua mediação nos conflitos malucos que nós tínhamos, faziam o controle emocional do grupo.

Nós discutíamos as questões do surrealismo, Salvador Dali e alguns artistas privilegiavam essa ideologia estética. Mas, tudo isso acontecia sempre de forma muito empírica, os ensinamentos empíricos – o que foi uma coisa boa também. Não se criou uma escola ortodoxa, era uma escola que se permitia a aprender técnicas. Embora houvesse uma pedagogia meio maluca, mas que funcionava a contento, eu acho que o termo Centro de Artes Visuais [**a Casa Raimundo Cela**] estimulava psicologicamente as pessoas a conhecerem e se integrarem ao espaço. Era uma espécie de Meca, que todo mundo frequentava (DESCARTES GADELHA apud MACHADO, 2008, p.75-76, grifo meu.).

O relato de Descartes Gadelha traz alguns esclarecimentos sobre a “dinâmica formativa” da Casa Raimundo Cela, especialmente em seus anos iniciais. Era um espaço formal por se tratar de uma instituição do governo estadual, mas com atravessamentos da informalidade, haja vista a forma como a rotina era conduzida. Reiteramos o empenho pessoal de Heloísa Juaçaba – muito já comentado ao longo deste trabalho – ao ceder um funcionário particular para atender as demandas da Casa, assim como as relações de proximidades resultantes nos cursos ministrados por artistas estabelecidos, a exemplo de Jean Pierre Chablotz. Descartes ressaltou uma formação empírica, onde se debatia com certa liberdade sobre algumas escolas artísticas e se aprendia sobre técnicas de arte. A convivência, as trocas, o experimentalismo e a formação de novos artistas constituíram, de algum modo, uma escola informal de arte no âmbito da Casa Raimundo Cela.

Nesse contexto, Bené Fonteles lembra¹⁴³ da sua “iniciação” como artista, através das aulas com J. Figueiredo, na Raimundo Cela, no início dos anos 1970. Fonteles destacou que nesse mesmo período assistia palestras sobre História da Arte e Arte Pop Americana, na Galeria Gauguin. Esse relato nos remete a uma das discussões, desenvolvidas no primeiro capítulo, sobre a profissionalização do campo das artes plásticas, pois a oferta de cursos e palestras sinalizava o investimento na circulação do conhecimento em arte e na formação de públicos. Na tabela abaixo, listamos alguns cursos, palestras e programações afins organizadas na Casa Raimundo Cela.

¹⁴³ Em entrevista, concedida (por e-mail) ao autor deste trabalho, no dia 26 de dezembro de 2018.

Lista da programação formativa da Casa Raimundo Cela

1967	- Curso de Pintura e Escultura Professores: João Lázaro Figueiredo e Antônio Ricardo Videla; - Curso de Desenho e Pintura Professores: Therezita Kay Araújo e Tarcísio Félix; - Conferências sobre Fisionomia Ministrante: Jean Pierre Chabloz; - Exibição de filme sobre artes plásticas em cores.
1968	- Curso de Desenho e Pintura Professores: Therezita Kay Araújo e Tarcísio Félix; - Curso de Pintura Infantil Professores: Therezita Kay Araújo e Tarcísio Félix; - Curso Audio-Visual de Artes Plásticas Professor: Zenon Barreto; - Conferência sobre Vitrais Ministrante: Professora Ecyla Castanheiro Brandão
1969	- Conferência do artista Floriano Teixeira; - Conferência de Walter Zanini; - Projeção de slides com dissertação sobre arte Ministrante: Walter Zanini.
1970	- Curso de Gravura e Desenho Professores: Misabel Pedrosa e Chico Xavier.
1971	- Curso de Pintura do artista Aderson Medeiros; - Curso de Pintura do artista J. Figueiredo; - Curso de História da Arte Moderna Professor: Carlos Cavalcante; - Conferência “O artista brasileiro”

	Ministrante: Vergara - Inauguração da Biblioteca da Casa Raimundo Cela.
1972	- Curso de Pintura do artista Siqueira; - Curso do artista José Fernandes; - Curso de Mosaico e Vitrais em acrílico Professor: Angelo Shepis; - Exibição de filme sobre a vida de Farnese Filme de autoria de autoria de Olívio Tavares de Araújo; - Exibição de filme sobre Artes Plásticas para os alunos dos cursos da Casa Raimundo Cela. - Palestra sobre museus americanos Ministrante: Heloísa Juaçaba
1973	- Curso de Pintura do artista José Fernandes; - Curso “Ver e ouvir” Professora: Geny Marcondes; - Conferência sobre a vida e obra de Pablo Picasso Ministrante: Otacílio Colares;
1979	- Curso de Pintura e Desenho Professor: Gilberto Cardoso; - Curso sobre Dança Moderna e Balé Professor: Hugo Bianchi; - Palestra “O Espiritual na Arte” Ministrante: Rolf Galensk; - Palestra “A Organização das Entidades Artísticas nos EUA” Ministrante: Grace Case - Palestra sobre Ecologia Ministrante: Bené Fonteles.
1981	- Desenho e Pintura para criança Professor: não informado;

	- Curso sobre Arte Moderna Professor: Não informado.
1982	- Curso sobre Cultura Popular Professor: Rubens de Azevedo; - Curso sobre Cultura Brasileira Professor: Não informado.
1983	- Instalação da Oficina de Gravura; - Curso sobre Astronomia Prática Instrumental

Fonte: Catálogo do 4º SNAPC (1973) / Relatórios de Atividades da Secult – Ce (1979-1983)

A partir dos Relatórios de Atividades da Secretaria de Cultura do Ceará acessamos informações acerca de outros cursos e formações planejados e executados pela Secult-Ce, mas não realizadas pela Casa Raimundo Cela. Havia um empenho na manutenção de cursos introdutórios de Artes Plásticas para crianças. No início dos anos 1980, Roberto Galvão e Nice Firmeza ministravam esses cursos na Biblioteca Pública Menezes Pimentel. Nesse mesmo período, a artista Valéria de Albuquerque ministrava um curso de modelagem para crianças.

Por conseguinte, também havia projetos para que a produção artística cearense fosse até as instituições de ensino. O relatório da Secult-Ce de 1980, menciona uma exposição itinerante, do artista Bené Fonteles, nas escolas. O relatório de 1982 destaca o *Projeto Vicente Leite*, que consistia na exibição de slides e outras reproduções de obras de artistas cearenses nas instituições de ensino. É interessante sublinhar que os cursos e as outras atividades formativas, ofertados pela Casa Raimundo Cela e pela Secult-Ce, são indícios do processo de amadurecimento da Geração Raimundo Cela. Bené Fonteles, por exemplo, fez aulas na instituição – no início dos anos 1970 – e cerca de dez anos depois, enquanto artista já estabelecido, ocupava outro lugar: ministrava palestras e sua produção artística era utilizada para projetos de formação.

Muitos cursos e palestras, organizados pela Raimundo Cela, eram ministrados por críticos de arte, gestores culturais ou artistas que estavam de passagem por Fortaleza. Ecyla Castanheira Brandão, Carlos Cavalcante e Olívio Tavares de Araújo

foram jurados do SNAPC e aproveitados para contribuírem com a programação formativa da Casa. O mesmo ocorreu com Walter Zanini que ministrou uma palestra sobre arte, na ocasião em que organizou uma exposição do acervo do MAC-USP, em 1969. Misabel Pedrosa e Chico Xavier ministraram um curso de Gravura e Desenho no mesmo período em que realizaram uma exposição na instituição.

Esses dados apontam uma questão pertinente: a escassez de recursos repassados à Casa Raimundo Cella. Não era incomum o orçamento ser insuficiente para as despesas com as exposições, premiações dos artistas, passagens e estadia dos membros das comissões julgadoras, entre outros custos.

Figura 30 - Solicitação de custeio de passagens aéreas

Ilmo Sr. Olimpio Mateus Ribeiro
DD. Diretor Comercial
Serviços Aéreos Cruzeiro do Sul
São Paulo - São Paulo

Prezado Senhor:

A Casa de Raimundo Cella, entidade da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará promove frequentemente exposições individuais e coletiva de Artistas Plásticas de nossa terra, e de dois em dois anos Salão Nacional Cearense de Artes Plásticas ao qual concorrem artistas de todo o Brasil.

Este ano, além do Salão Nacional, a Casa de Raimundo Cella promoverá também, conferências e Cursos dados por artista de renome nacional para os artistas eo publico de Fortaleza. A Secretaria de Cultura, dentro de sua programação do Salão Nacional, usou toda a verba disponível para as despesas com aquela mostra e para um Curso.

A nossa programação terá então de ser reduzido, em virtude de não-se ser possível trazer uma artista e crítica de arte, do Rio, Dona Silva de Leon Chalreo, a quem já tínhamos convidado.

Solicitamos através de V. S. á Cruzeiro do Sul a gentileza de uma passagem Rio-Fortaleza-Rio para aquela artista que muito contribuirá com os seus ensinamentos, para o desenvolvimento das artes plásticas do Ceará. Aguardando a aquiescencia de V. S. á nossa solicitação, aproveito a oportunidade para convida-lo para em sua próxima vinda á Fortaleza, uma visita á Casa de Raimundo Cella.

Atenciosamente

Heloisa Juaçaba
Diretora

Fonte: Arquivo de Ana Virgínia Juaçaba

A solicitação de Heloísa Juaçaba, do custeio das passagens, para a artista e crítica Silva de Leon Chalreo sugere que os projetos de formação em arte eram tão

importantes quando a realização das exposições e Salões. O documento corrobora, igualmente, sobre os malabarismos dos gestores culturais devido ao baixo orçamento para a concretização de um plano de trabalho minimamente consistente, um fator permanente no tempo presente – apesar de alguns hiatos com períodos um pouco mais generosos.

Avançando para os anos 1980, acreditamos que a ausência de uma programação formativa mais efetiva esteja relacionada as fragilidades atinentes à política cultural vigente. No ano de 1983, segundo o relatório da Secult-Ce, houve apenas o curso de Astronomia Prática Instrumental. A escolha do tema se deu, possivelmente, por na época a Casa Raimundo Cela ter como diretor Rubens de Azevedo que, além de artística plástico, era um grande amante das ciências astronômicas¹⁴⁴. Também houve a instalação da Oficina de Gravura e, consoante o mesmo documento, não foi tão bem aproveitada devido as más condições físicas do prédio da instituição. A Oficina de Gravura foi montada com equipamentos pessoais do artista Eduardo Eloy, um dos responsáveis pela disseminação do Ensino de Gravura no Ceará. Esse dado é importante, pois o Relatório da Secult-Ce de 1983 silencia a respeito dos nomes dos responsáveis e idealizadores da Oficina.

Esse projeto já era minha intenção, aliás quando eu monto esse projeto na Casa de Cultura Raimundo Cela, no subsolo, essa ideia já era eu voltar para o Ceará e criar uma ambiência pedagógica e técnica, através da linguagem da gravura, que não existia nada. Há um pioneirismo não só na montagem dessa oficina, de trazer a prensa de gravura, mas como a cidade não havia cursos nenhum. Então, nesse período eu entro na Secretaria de Cultura, na Secult, em 1982, monto esse projeto; o Secretário de Cultura era o Eduardo Campos, teatrólogo, escritor, empresário (...). Prensa minha, mapoteca minha, ferramentas minhas, mas adiante eu faço um projeto na Funarte quando Paulo Herkenhoff era o presidente do Instituto Nacional de Artes Plásticas. Eu consigo trazer o material pra cá (...). Então lá, havia um projeto pedagógico e técnico, mas a minha intenção era tecnicamente introduzir as pessoas (Eduardo Eloy, 2020).

No capítulo anterior, vimos que Eduardo Eloy – um dos integrantes do Grupo Aranha – havia estudado por alguns anos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Um dos seus desejos era aproveitar a bagagem adquirida para a realização de um projeto mais contínuo de formação em arte, no Ceará. Nesse sentido, Eloy visualizava

¹⁴⁴ A escolha do nome Planetário Rubens de Azevedo, um dos equipamentos do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, foi em homenagem a ele.

a permanência do autodidatismo como uma problemática/deficiência no campo da arte cearense e o seu empenho para a inserção dos artistas, numa ambiência de formação pedagógica e técnica, demonstrava a defesa de uma maior sistematização/profissionalização da formação em arte. A forma como a Oficina de Gravura foi criada evidencia uma característica permanente na história da Casa Raimundo Cela: os esforços pessoais movimentando e pressionando a concretização de uma política pública de cultura.

Em nossa entrevista¹⁴⁵, Eloy menciona que conseguiu os exaustores para a Oficina na TV Ceará, por intermédio de Eduardo Campos, à época Secretário de Cultura. Todos os outros materiais eram seus. Além disso, havia uma intenção de melhorar a estrutura da Oficina, a partir de recursos da Funarte. A ideia era fazê-la crescer e mudá-la de lugar, dadas as condições inadequadas da Casa Raimundo Cela. Apesar dos percalços, Eloy lembra – fazendo uso consciente da memória como instrumento de demarcação de um lugar – da sua contribuição na formação de uma geração de artistas gravadores, entre estes Sebastião de Paula¹⁴⁶, que chegou a cursar Doutorado em Gravura. Devido a suspensão, anos depois, das atividades da Raimundo Cela, a Oficina de Gravura foi reinstalada no MAUC.

Após um período de instabilidade e com a saída de Rubens de Azevedo, Maria Quintela foi nomeada diretora da Casa Raimundo Cela, em 1985. Quintela já trabalhava na Secult-Ce e acumulava experiência como gestora cultural desde a época em que compôs a equipe da Secretaria de Educação e Cultura de Fortaleza,

¹⁴⁵ Realizada no dia 04 de maio de 2020, via WhatsApp. Devido a pandemia do novo Coronavírus e, consequentemente, do isolamento social, não foi possível a realização de uma entrevista pessoal.

¹⁴⁶ Formação acadêmica: Doutor em Artes - Universidade Federal de Minas Gerais, em 2014. Mestre em Educação pela Universidade Estadual do Ceará, em 2009. Especialista em Arte e Educação no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, em 2004. Licenciado em Música pela Universidade Estadual do Ceará, 1985/1988. Formação artística - estudou xilogravura e gravura em metal com Eduardo Eloy no Museu da Universidade Federal do Ceará em 1990/91. Workshops de gravura em metal com Artur Luiz Piza em 1991 e Carlos Martins em 1992 na Oficina do MAUC. Workshop de desenho com Carlos Fajardo na Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Atividades docentes: professor de educação artística em escolas públicas e particulares de ensino secundário e médio, de 1986 a 2001. Professor de Arte na Faculdade Gama Filho de Fortaleza, de 2000 a 2003 e no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) desde 2003. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Gravura, atuando principalmente nos seguintes temas: gravura, oficina, papel artesanal, pintura a óleo e abstrata, pintura.

então liderada pela professora Guaraciara Barros Leal¹⁴⁷, entre o final da década de 1970 e início da de 1980.

A gestão de Maria Quintela, na Raimundo Cela, também contou com a colaboração da professora e historiadora Adelaide Gonçalves, então responsável pelo setor financeiro, montagem e execução de projetos e Dami Damião na parte de organização dos eventos (MACHADO, 2008, p.83-84). Quintela implementou algumas inovações, entre as quais cursos sobre cultura negra e aulas de yorubá. Segundo seu depoimento, concedido a Gilberto Machado, algumas exposições tiveram temáticas relacionadas aos cursos ministrados (MACHADO, 2008, p.84). Em parceria com o então Secretário de Cultura, Augusto Pontes, foi elaborado o projeto da Escola de Comunicações, Ofícios e Arte (ECOIA). Além disso, na Casa Raimundo Cela costumavam se reunir grupos de intelectuais e políticos que debatiam sobre os rumos da política cultural do Ceará, sendo a criação da Fundação Cultural de Fortaleza um dos frutos dessas articulações. Contudo, os projetos de Maria Quintela não deram continuidade por questões político-partidárias, pois tanto ela como a sua equipe negou apoio a campanha do então candidato a governador Tasso Jereissati, o que resultou na sua exoneração (MACHADO, 2008, p.85).

Apesar da descontinuidade dos projetos formativos da Casa Raimundo Cela, percebemos a sua importância no que diz respeito a pensar a formação em arte no Ceará. Heloísa Juaçaba deu início a esse processo que foi entregue, posteriormente, a outros gestores. Alguns conseguiram resultados mais satisfatórios que outros, porém, é inegável que enxergavam o potencial formativo da instituição. Como dissemos, alguns desses projetos não foram executados pela Raimundo Cela – pelos motivos já expostos – mas por lá foram debatidos e concebidos, a exemplo do ECOIA – utilizado duas décadas depois pela Secretaria de Cultura de Sobral (MACHADO, 2008, p.88).

¹⁴⁷ Informações adquiridas em entrevista, concedida ao autor deste trabalho, por Guaraciara Barros Leal no dia 27 de março de 2019.

5.2 ARTE POPULAR E SUAS POLÍTICAS DE VISIBILIDADE

A análise da participação da Casa Raimundo Cela nas políticas de visibilidade da arte popular é uma questão importante no sentido de compreendermos as transformações, permanências e coexistências estéticas no campo da arte, pois ao mesmo tempo em que havia um propósito, de estímulo e de debate, sobre a produção artística contemporânea, as estéticas ditas populares também foram fomentadas. Nesse sentido, nos ocorreu o seguinte questionamento: qual o lugar das artes populares nas políticas culturais e nas instituições de arte do Ceará?

No MAUC houve uma política de aquisição de objetos de arte popular à época da sua fundação. Um dos envolvidos foi Sérvulo Esmeraldo que, além de ter adquirido obras de regiões da Europa, fez um levantamento de xilogravuras nos municípios do Crato e do Juazeiro do Norte, pois “en même temps qu’il se remémore son expérience et sa connaissance de la vie artistique en France, il cherche à affirmer une affinité continue avec les projets locaux, construisant les ponts entre le nouveau et l’ancien monde”¹⁴⁸ (RUOSO, 2016, p.47).

De acordo com Carolina Ruoso (2016, p.48), além de obras de artistas considerados renomados – entre brasileiros e estrangeiros – o MAUC, desde seu início, possuía um considerável acervo de arte popular, desde trabalhos voltados ao imaginário popular a matrizes xilográficas e peças de arte utilitária. Logo no seu primeiro ano de atividade, em 1961, foi realizada a exposição *Gravuras do Brasil na Europa*, apresentando gravuras populares do Nordeste anteriormente expostas em cidades europeias, como Paris e Lisboa¹⁴⁹. Em 1962, houve a mostra *Arte popular*, dividida em ex-votos, arte sacra popular, cerâmica popular decorativa e utilitária¹⁵⁰. Não vamos nos alongar listando outras exposições com essa temática, pois trouxemos esses exemplos para elucidar a construção de um lugar para a arte popular nas instituições de arte do Ceará.

¹⁴⁸ “ao mesmo tempo em que resgatou a sua experiência e o seu reconhecimento da vida artística na França, buscou afirmar uma contínua afinidade com os projetos locais, produzindo as pontes entre o novo e o velho mundo”.

¹⁴⁹ Informações encontradas no site do MAUC: <https://mauc.ufc.br/exposicoes-realizadas/exposicao-1961-04-gravures-populaires-bresiliennes-21-09-1961/>.

¹⁵⁰ Informações encontradas no site do MAUC: <https://mauc.ufc.br/exposicoes-realizadas/exposicao-1962-05-arte-popular-07-11-1962/>.

Avançando para a década de 1970, identificamos que ações voltadas para uma maior visibilidade da arte e da cultura populares já eram planejadas e executadas pelo governo estadual. No ano de 1973, durante a gestão do então governador César Cals, foi inaugurado o Museu de Artes e Culturas Populares, na Antiga Cadeia Pública de Fortaleza e o seu acervo foi organizado por Heloísa Juaçaba (CARVALHO, 2012, p.18; OLIVEIRA, 2015a, p.162). Segundo a historiadora Ana Amélia Oliveira (2015a, p.22-23), a maioria das instituições – sob a responsabilidade da Secretaria de Cultura – realizavam atividades relativas à arte e a cultura populares, sendo que a realização de tais atividades demonstravam o interesse do governo no destacamento dessa área.

Dois anos após a inauguração do Museu de Artes e Culturas Populares, foi criado o Centro de Turismo (CETUR), localizado também na Antiga Cadeia Pública. O Centro de Turismo estava ligado à Empresa Cearense de Turismo (EMCETUR), criada em 1971 (OLIVEIRA, 2015a, p.94). Esses órgãos tinham por finalidade planejar, coordenar e executar projetos e programas relacionados ao desenvolvimento do turismo no Ceará. A arte popular, especialmente o artesanato, passou a ser vista como produto em potencial para comercialização. Desse modo, as políticas de cultura voltadas para a arte popular tinham imbricação com o incremento do turismo e com a geração de renda para o estado.

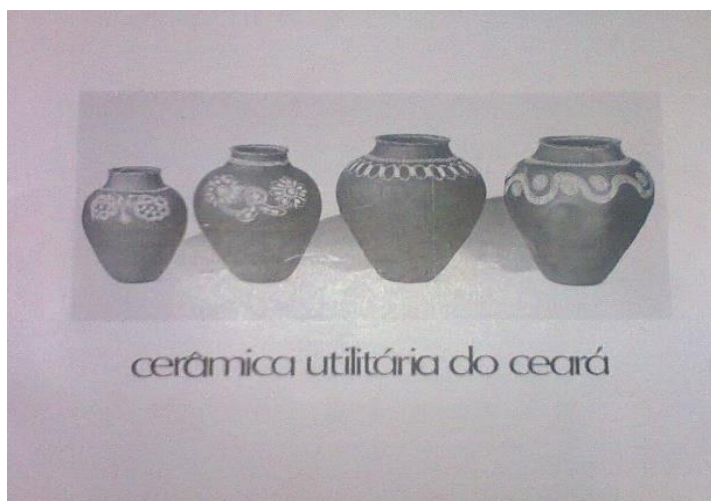
No relatório da Secult-Ce de 1979, consta o encaminhamento do projeto *Cadastramento, Pesquisa e Registro Audiovisual de Artesanato* e, em parceria com o governo federal, o projeto *Preservação do Folclore Cearense*, além da realização de conferências sobre festas juninas e tradições populares. Nesse contexto, notamos um crescente investimento do governo estadual na pesquisa, preservação e divulgação da arte e da cultura populares.

Visando à implantação do Museu de Artes e Tradições Populares, a Secretaria de Cultura e Desporto designou seu técnico Gilberto Brito para ir ao município de Caririáçu a fim de observar o funcionamento dos engenhos de fazer corda e adquirir um desses equipamentos para o Museu. Determinou, ainda, o deslocamento desse técnico até a zona do Jaguaribe para conhecer as características da produção oleira naquela região (Relatório de Atividades da Secretaria de Cultura e Desporto, 1980).

O fragmento do Relatório da Secult-Ce de 1980, menciona a implementação do Museu de Artes e Tradições Populares. Mais acima falamos sobre a criação do Museu de Artes e Culturas Populares, em 1973. Foram projetos distintos. A ideia

inicial era que o Museu de Artes e Tradições Populares fosse “uma instituição de grande porte que, além do museu, teria uma central de comercialização e vários núcleos de produção artesanal” (OLIVEIRA, 2015a, p. 172). O plano, porém, não foi executado, devido à falta de recursos da Secult-Ce e as peças adquiridas para o museu foram instaladas no térreo da Casa Raimundo Cela, que também já era responsável por um acervo – antes pertencente ao Museu do Ceará – sobre folclore (OLIVEIRA, 2015a, p. 171-173). Em 1983, Gilberto Brito – responsável pela pesquisa e aquisição de peças para a formação do acervo do Museu de Artes e Tradições Populares – organizou uma exposição sobre cerâmica utilitária, na Casa Raimundo Cela.

Figura 31 - Capa do Catálogo da exposição “Cerâmica utilitária do Ceará”, 1983



Fonte: Acervo Minimuseu Firmeza, Fortaleza, CE.

A mostra reuniu trabalhos de ceramistas dos municípios cearenses de: Limoeiro, Crateús, Canindé, Mucambo, Missão Velha e Missão. Os trabalhos expostos pertenciam ao acervo do Museu de Artes e Tradições Populares e, como já dito, foi incorporado à Casa Raimundo Cela. De acordo com as informações do catálogo, a exposição fez parte de uma ação maior intitulada *Série Patrimônio Popular*, no qual foram organizados os seguintes projetos: *Os pintores do Pirambu* (Escola Chico da Silva); *A cerâmica utilitária do Ceará*; *A tecelagem de redes*; *Brinquedos populares no Ceará*; *A carnaubeira e suas utilidades* e *O labirinto, o filé, a renda e os bordados*. É interessante frisar que a exposição *Cerâmica Utilitária do Ceará* também apresentou

uma função pedagógica, pois parte do seu público-alvo eram estudantes dos 1º e 2º graus – nomenclatura dos ensinos fundamental e médio no período. Além disso, o texto de apresentação teve um empenho em mostrar o quanto poderia ser vantajoso as pessoas comprarem produtos feitos de cerâmica ao invés dos industrializados.

Este catálogo apresenta a exposição Cerâmica Utilitária do Ceará, organizada com fins didáticos para transmitir aos alunos do 1º e 2º graus, a ao público em geral, o conhecimento técnico e o trabalho criador dos artesãos que utilizam o barro para o fabrico de utensílios domésticos comuns à vida diária das populações que ainda viviam no campo.

É objetivo primordial da mostra despertar a consciência crítica do observador, por meios comparativos, acerca do valor econômico e social dos objetos produzidos com finalidades unicamente utilitárias. Um exemplo: num pequeno estudo sobre o assunto, verificamos que o depósito industrial feito em cimento, com capacidade para 120 litros, custa no comércio Cr\$8.000,00, enquanto uma jarra de cerâmica, das muitas expostas, e com igual capacidade, chega a custar Cr\$2.000,00, sendo esta suficiente para alimentar de água potável, durante 15 dias, uma família média de cinco pessoas.

Constatamos ainda que essa mesma família, impossibilitada de contar com jarras ou potes de barro, teria como alternativa recipientes de cimento, de plástico ou de metal, custando até dez vezes mais caros e que deixam a água em péssimas condições de ser bebida. Esta mesma comparação pode ser feita em relação às panelas de barro, sempre mais baratas, que conferem aos alimentos, depois de cozidos, um sabor impossível de ser obtido quando preparados em recipientes metálicos.

Não abordaremos as relações econômicas de produção que envolvem toda a atividade dos ceramistas do Ceará, que contam com mercado certo, o que vem assegurando trabalho para significativo número de pessoas neste setor de ocupação informal. A nosso ver, merecem maior atenção aqueles artesãos da cerâmica utilitária, não só pela sua importância no contexto das artes populares, mas, especialmente, pelo aspecto da manutenção dos ecossistemas que integram, sempre ameaçados, por projetos especulativos, que visam exclusivamente produzir mais e mais, sem se importar, como – o mais das vezes, desvinculando o artesão de seu habitat natural.

Sobre isso, em outras oportunidades, já alertamos aos governos acerca do perigo de treinamentos para formar artesãos, e sobre a necessidade de serem esses treinamentos distanciados o quanto possível daqueles agrupamentos autóctones. Para ocupar a mão-de-obra barata existe a indústria (Texto de apresentação do Catálogo da exposição “Cerâmica Utilitária do Ceará”, 1983).

O texto do catálogo, assinado por Gilberto Brito, é bastante claro ao incentivar o consumo de produtos feitos de cerâmica, em detrimento dos produtos industrializados. Foi feito um prévio estudo de preços para que o público tomasse conhecimento que os recipientes para armazenar água, por exemplo, eram mais baratos e mais eficientes que os feitos de plástico, de metal ou de cimento, pois estes eram bem mais caros e deixavam a água e/ou outros alimentos em más condições

para o consumo. Por conseguinte, destacamos a relação estabelecida com o Estado. Gilberto Brito menciona que o governo já havia sido avisado sobre o risco que os artesãos sofriam devido os treinamentos que eram oferecidos e que poderiam prejudicar o resultado dos seus trabalhos. Quando foi mencionado a distância necessária dos povos autóctones desse tipo de ação, percebemos um discurso de exotismo em relação aos trabalhos dos ceramistas. É como se o valor desses produtos se perdesse, caso a forma de fabrico se mesclasse aos procedimentos industriais.

A exposição *Cerâmica Utilitária do Ceará* sugeriu uma forte relação da continuidade da produção da cerâmica utilitária com o desenvolvimento econômico do estado e com a geração de renda para os artesãos. O próprio termo artesanato foi incorporado a essas práticas populares quando um valor econômico a elas foi atribuído, justamente como uma forma de diferenciação de outras tradições, já que a cerâmica passou a figurar num circuito comercial nacional e internacional, assim como outras matérias primas ligadas ao popular, como a renda e o couro, por exemplo (OLIVEIRA, 2015a, p. 102). Um órgão, vinculado a Secult-Ce, muito atuante na pesquisa em artes e tradições populares foi o Centro de Referência Cultural (CERES)¹⁵¹. O trabalho do CERES estava alinhado a ideia dos usos das artes e tradições populares pelos setores da cultura, desenvolvimento econômico e turismo, sendo que muitas mostras, cursos e palestras sobre arte e cultura populares foram resultados das pesquisas realizadas pelo supracitado órgão.

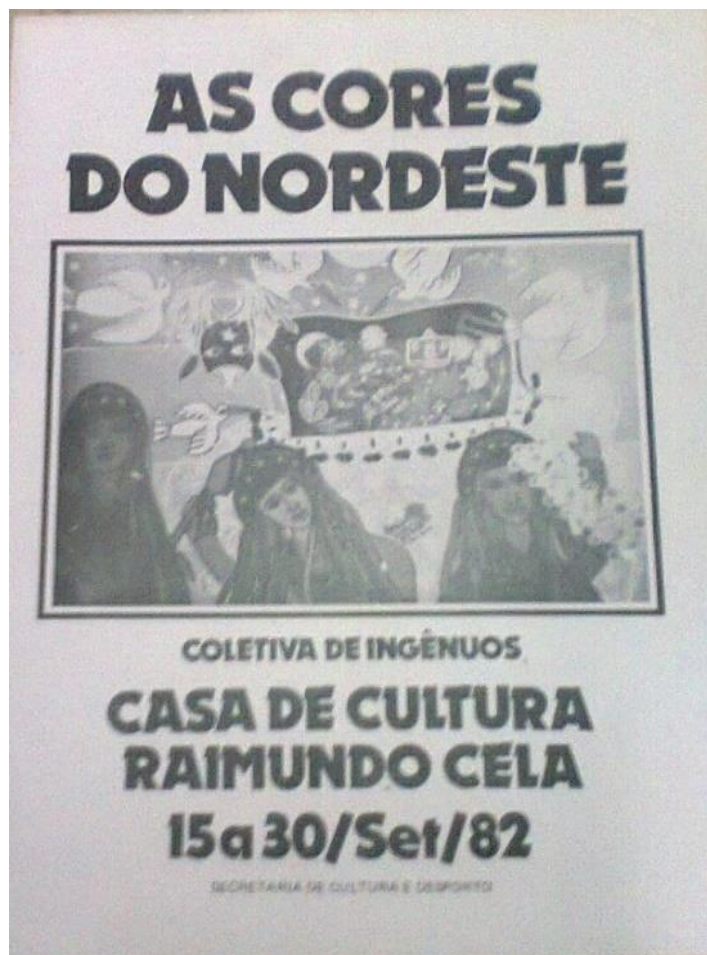
Nesse momento, cabe abrir um parêntese para destacarmos o lugar da temática popular e/ou regional no campo das artes plásticas/visuais do Ceará. Oswald Barroso frisou que as estéticas da cultura popular estavam sendo consumidas pela dita cultura erudita, inclusive através da inserção do cordel e outros elementos populares nos Salões de arte (OLIVEIRA, 2015a, p. 151). No início dos anos 1970, o governador do estado, à época Plácido Aderaldo Castelo, comprou cinco esculturas – que retratam mulheres nordestinas – do artista Zenon Barreto, a fim de expô-las nos jardins do Palácio do governo. Foram elas: *Mulher ao pilão*, *Rendeira*, *Cafuné*, *Mulher com pote* e *Louceira*, valendo acrescentar que o álbum de xilogravuras *Figuras do Nordeste*, também foi produzido por Zenon (OLIVEIRA, 2015a, p.193-195). Os títulos das esculturas relacionam-se aos saberes e ofícios tradicionais das mulheres

¹⁵¹ O Relatório da Secult-Ce de 1985 descreve o trabalho de pesquisa, documentação e divulgação das artes e tradições populares do Ceará, realizado pelo CERES.

cearenses e o fato de o governador tê-los adquiridos soma-se a todo um conjunto de ações, de valorização das temáticas e das artes populares, acima apresentados.

Voltando para a Casa Raimundo Cela, no ano de 1982 a instituição realizou a exposição *As Cores do Nordeste*. De acordo com o catálogo, a finalidade era reunir diversos nomes da arte ingênua cearense. Tomaram parte da mostra os artistas: Chico Ribeiro, Nogueira, Beth Queiroz, Ivany Gomes, Salet, Chico da Silva, Guiga, Joca, J. Arrais, Ivan César, Raimundo Félix, Isaías Silva e Mary Jane.

Figura 32 - Capa do Catálogo da exposição “As Cores do Nordeste”, 1982.



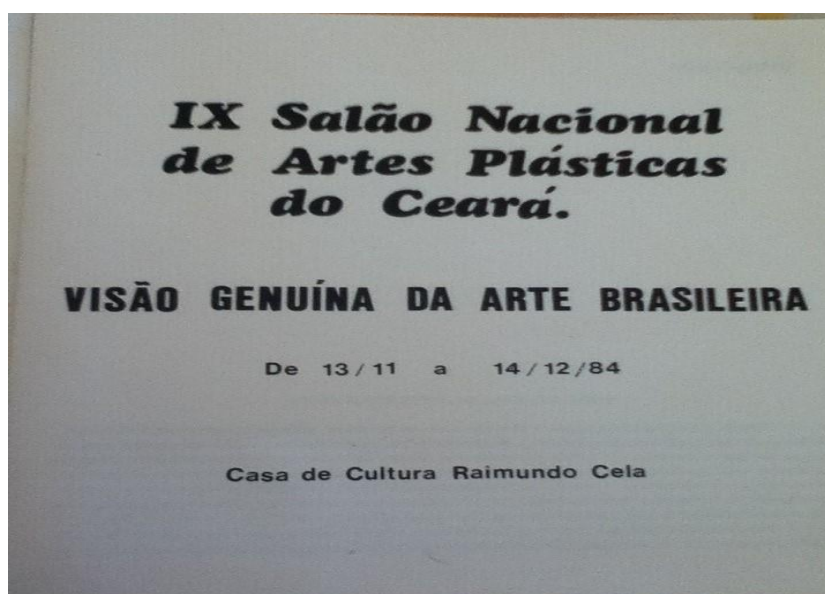
Fonte: Acervo Minimuseu Firmeza, Fortaleza, CE

Fazendo uma breve observação sobre a imagem da capa do catálogo, identificamos um discurso visual relacionando elementos regionais e o imaginário da

cultura popular à produção da arte ingênua. Entretanto, notamos uma diferença entre esta mostra e a mencionada anteriormente (Cerâmica Utilitária do Ceará). Em *As Cores do Nordeste* há um trabalho de inserção no circuito de arte propriamente dito. No catálogo, encontramos trechos de críticos e artistas estabelecidos comentando sobre a produção e a trajetória dos artistas expositores. Enquanto na exposição de cerâmica, a autoria das peças sequer era mencionada. Eram artesãos anônimos, pois a ideia não era retratar o valor artístico dos objetos em si, mas sim o valor de uso.

Em 1984, a Casa Raimundo Cela realizou a nona edição do Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará. Esta apresentou um formato diferente das precedentes, pois a proposta foi expor uma “visão genuína da arte brasileira”, excluindo obras de artistas que mostrassem influências de movimentos e vanguardas artísticas surgidos no exterior.

Figura 33 - Folha de rosto do Catálogo do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará.



Fonte: Acervo Minimuseu Firmeza, Fortaleza, CE.

Destacamos a consonância da proposta da nona edição do SNAPC com as questões até aqui discutidas, acerca das políticas de cultura em favor da visibilidade da arte popular. O Salão de 1984 não foi competitivo, assim como os das edições anteriores o foram. Os artistas Chico da Silva e Mestre Noza foram convidados para expor suas obras em salas especiais. E, segundo o texto de apresentação do catálogo, os outros artistas foram escolhidos, entre eruditos e populares, tendo como

critério a relação das suas produções com a proposta do Salão em apresentar uma “visão genuína da arte brasileira”, isto é, não possuir nenhuma filiação a escolas artísticas do exterior. Assim como *As Cores do Nordeste*, o 9º SNAPC se propôs a apresentar os valores artísticos das obras expostas e não o valor utilitário, como vimos em *Cerâmica Utilitária do Ceará*. Roberto Galvão, curador do 9º SNAPC, relata sobre a escolha do recorte temático.

Rapaz, o próprio Paulo Herkenhoff, que foi o crítico que veio, em conversa comigo, eu acho que publicamente ele nunca disse isso, né, ele é muito ligado às vanguardas, ele achou que isso era... não seria correto, ele achava que não era... o conceito não era por aí. A minha visão, como eu era o diretor, o curador, não é, eu... a ideia que me passou pela cabeça foi romper a barreira entre arte erudita e arte popular. (...) Eu, inclusive, eu sou apaixonado pela cultura popular. Antes mesmo da Sinval Arte, da galeria, ela vendia Volpi e Zezinho de Tracunhaém [risos]. A gente misturava as coisas, não tinha essa não. Então isso era uma visão que eu tinha e ainda tenho, certo? (Roberto Galvão, 2017).

No fragmento transcrito, Roberto Galvão discorre sobre sua escolha curatorial para o 9º SNAPC. O formato e a temática escolhida – especialmente a questão da exclusão das estéticas vindas de escolas do exterior – causaram certa tensão, pois se distanciava das edições anteriores e das tendências vigentes no campo da arte do Ceará e do Brasil. O crítico convidado, Paulo Herkenhoff, havia questionado – sutilmente – a escolha curatorial do Salão. A trajetória de Herkenhoff como artista já era marcada por diversas exposições de Arte Contemporânea, entre estas *7º Jovem Arte Contemporânea* (1973), *Perpectiva´74* (1974), *Poéticas Visuais* (1977), ambas no MAC-USP e o *1º Encontro Internacional de Vídeo-Arte de São Paulo* (1978), no MIS-SP¹⁵². Nesse sentido, as suas experiências no circuito de arte, especialmente no de Salão Paulo, colaboraram para o seu estranhamento no tocante à escolha curatorial do 9º SNAPC, que pareceu ser fruto de um entendimento e de um gosto pessoal de Roberto Galvão. Heloísa Juaçaba, integrante da comissão organizadora do 9º SNAPC, defende a proposta da exposição em carta destinada aos “amigos da cultura”.

Dentro da divisão das tarefas da organização deste Salão (Roberto Galvão, Miriam Souza, Marcus Jussier e nós) coube-nos a responsabilidade de

¹⁵² PAULO Herkenhoff. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa575/paulo-herkenhoff>>. Acesso em: 24 de Abr. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

organizar a lista dos expositores e confesso a dificuldade enfrentada pela Comissão, da escolha, tantos e tão bons os artistas existentes. Alguns de nome nacional, outros menos conhecidos, mas de igual valor, pois preservam em suas obras a integridade das expressões populares que registram as formas dinâmicas do estágio sócio-cultural da época. No Brasil podemos ainda discernir manifestações artesanais nitidamente qualificáveis como Arte Popular. A Arte deste Salão não tem nada de “rústico”, “pitoresco”, “tosco”, ou conceitos de atribuições similares. Constituem as obras, produtos de culturas com valores próprios, critérios de gosto e aperfeiçoamento que lhe são peculiares e que, demonstram terem sido elaborados por artistas dotados de invenção formal, maestria técnica e fruição estética¹⁵³.

A carta aos “amigos da cultura” narra algumas dificuldades da comissão organizadora do 9º SNAPC, entre as quais a de reunir informações sobre os diversos artistas expositores. O que nos chamou a atenção, contudo, foi os termos valorativos – utilizados por Heloísa Juaçaba – para legitimar o recorte da exposição. “Preservam em suas obras a integridade das expressões populares” é um trecho que dialoga com a ideia da “visão genuína da arte brasileira”. Heloísa estabelece uma relação entre artesanato e arte popular e acrescenta que os trabalhos expostos nada tem de rústico ou algo que o valha. Esse documento – que também pode ser compreendido como um manifesto em defesa da estética do 9º SNAPC – sugere a existência de questionamentos e críticas prévios. A quais “amigos da cultura” Heloísa estava enviando essa resposta? Apesar de não termos essa informação e, fazendo uso da imaginação histórica, pensamos em algumas possibilidades. No capítulo anterior abordamos as inovações artísticas incorporadas pelos Salões de arte do Ceará, inclusive pelo SNAPC; discorreremos acerca das novas propostas estéticas e do surgimento de coletivos de arte. Certamente esses artistas – alinhados às novas concepções e movimentos de arte – não se sentiram contemplados com o regulamento do 9º SNAPC e se posicionaram a esse respeito. A carta de Heloísa não foi escrita à toa. Foi uma réplica aos prováveis julgamentos direcionados à comissão organizadora e curadoria do Salão.

Ademais, é importante atentarmos para os rumos tomados pela Casa Raimundo Cella nos anos 1980, como a salvaguarda do acervo do Museu de Artes e Tradições Populares e a realização de mostras de arte popular. No tópico anterior, listamos alguns cursos realizados pela Raimundo Cella e, entre os ofertados em 1982, temos os de *Cultura Popular* e *Cultura Brasileira*. Esses temas sugerem uma

¹⁵³ Documento encontrado no Arquivo de Ana Virgínia Juaçaba.

aproximação com o formato e escolha curatorial de algumas exposições, inclusive o 9º SNAPC. Outro elemento interessante da fala de Roberto Galvão, é quando este comenta a ideia de romper uma barreira entre arte erudita e arte popular.

No campo da arte, existe um debate sobre a questão da arte popular e sua comparação com a arte dita erudita. No entanto, essa discussão não é homogênea e pode variar, a partir das especificidades de cada tempo e lugar. Howard Becker (2010, p.211) aponta algumas diferenças entre artistas profissionais e artistas populares e acreditamos que a própria divisão entre as duas categorias já seja algo a ser pensado. Para o autor, na grande maioria das vezes, os artistas populares não atribuem o status de arte as suas criações. É um indivíduo externo que exerce essa função de conferir valores artísticos a essas produções, diferente do artista profissional, já inserido no circuito de arte. Nesse contexto, os artistas populares “realizam suas obras enquanto membros de uma família, de um bairro ou de uma localidade. O seu trabalho reflete os constrangimentos e as possibilidades inerentes a essa comunidade e não a um mundo da arte” (BECKER, 2010, p.212).

Através dessa perspectiva, identificamos, pela documentação pesquisada, que as obras expostas na exposição *Cerâmica Utilitária do Ceará*, de fato, passaram a ter outros sentidos, a partir do momento em que sujeitos externos a essas comunidades – principalmente os vinculados ao Estado – abraçaram essas práticas e as inseriram num circuito de arte e num circuito comercial, embora de uma forma diferente. É nítida a distinção entre os artesãos da exposição de cerâmica e os artistas do 9º SNAPC. Os artistas do Salão, apesar de parte deles também terem sido classificados como populares, já tinham consciência do lugar que ocupavam no campo da arte. O tratamento dado a esses indivíduos era outro e a relação com suas obras também fruída de outra forma. Os trabalhos expostos no 9º SNAPC eram, especialmente os das salas especiais (Chico da Silva e Mestre Noza) de arte popular, mas não possuíam um caráter utilitário. Desse modo, o juízo de valor diferia da mostra de cerâmica utilitária.

No entanto, também há alguns pontos de entrecruzamento. As obras do artista Chico da Silva – participante do 9º SNAPC – passaram a ter outros valores e sentidos, a partir do momento em que o já consolidado artista Jean Pierre Chabloz o descobriu, isto é, assim como os trabalhos de grande parte dos “artistas populares”, foi

necessário a intervenção de alguém externo e vinculado ao circuito de arte. A produção de Chico da Silva ganhou tanto destaque e valor, que suas obras foram comercializadas não só no emergente mercado de arte cearense, mas também nos mercados de arte nacional e internacional. Esse movimento atribuiu a Chico da Silva e a sua produção considerável valor simbólico, valor esse reverberado também na sua cotação no mercado de arte, muito devido ao caráter “popular” e “exótico” das suas obras¹⁵⁴.

O catálogo do 9º SNAPC menciona a distinção entre artistas populares e eruditos. A esse respeito, o crítico de arte Mário Pedrosa (1995, p.321) historiciza a diferença entre arte culta e arte popular, a partir do surgimento da sociedade burguesa e capitalista que tende a dividir a sociedade em classes distintas. Para Pedrosa a “inferiorização” do artista popular deu início na época do Renascimento, onde houve a separação entre as “belas-artes” e as “artes menores”, em sua maioria, voltadas para os ofícios (PEDROSA, 1995, p.326). A sociedade burguesa, contudo, passou a ser a principal compradora e apreciadora de arte, sendo que as novas formas de fazer arte passaram a ser produtos de consumo, como vimos pelo exemplo da comercialização das obras de Chico da Silva. Essa dinâmica atribuiu novos sentidos e valores a dita arte popular. Percebemos isso através da crescente visibilidade dos artistas populares e da inserção e circulação destes no circuito/mercado profissional de arte.

Consideramos relevante o debate sobre como o campo da arte e as políticas de cultura são atravessados pela arte e cultura populares. E a forma como os discursos, inclusive os curatoriais, dividem a arte dita popular das outras produções. No Ceará, como vimos, esse cenário foi muito marcado pela intensificação de uma política de turismo que visava relacionar as artes, os ofícios, os sujeitos e os imaginários populares à projetos de desenvolvimento econômico. E essa política se reverberou nas instituições de arte e nos seus modos de pensar e de expor as obras dos artistas, a exemplo da Casa Raimundo Cela.

¹⁵⁴ Para entender mais a respeito da trajetória do artista Chico da Silva e a relação da sua produção com o mercado de arte, ver: OLIVEIRA, Gerciane Maria da Costa. **É ou não é um quadro Chico da Silva?** Estratégias de autenticação e singularização no mercado de pintura em Fortaleza. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

5.3 AS LUTAS PELA PERMANÊNCIA

Ao longo desse trabalho analisamos a criação e a trajetória da Casa Raimundo Cella, do Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará e suas inserções no campo das artes plásticas/visuais. Assim como muitas instituições e museus de arte, a Raimundo Cella se dedicou a projetos de valorização e circulação da produção dos artistas. Essa caminhada, iniciada em 1967, foi repleta de sonhos, expectativas, relações de amizades e de afeto, mas também foi atravessada por percalços, conflitos e jogos políticos. Muitos gestores¹⁵⁵ tiveram, cada qual na sua medida, dificuldades em manter o funcionamento da instituição. Nesse sentido, a história da Casa Raimundo Cella não deixa de ser uma história de luta, no contexto das políticas culturais do Ceará e do Brasil.

Era comum nos relatórios da Secult-Ce, trechos destacando as dificuldades enfrentadas. “Aberto à visitação pública, na Casa de Cultura Raimundo Cella, de 26 de julho a 20 de agosto, o Salão registrou movimento intenso de visitantes, que somente não foi maior devido à inadequação do local” (Relatório de Atividades da Secretaria de Cultura, 1982). Um ano depois, ao que parece, o problema ainda não havia sido solucionado, pois “até junho, ainda foi possível programar vários eventos, passando-se a aguardar, no mês seguinte, a liberação de recursos para consertos, como precaução para a ameaça de fatos lastimáveis” (Relatório de Atividades da Secretaria de Cultura, 1983).

Os Relatórios da Secretaria de Cultura são documentos de natureza burocrática, onde a pasta descreve todas as atividades realizadas durante o ano. São registros objetivos e valorativos, porém, em alguns fragmentos identificamos espaço para outras narrativas: a dos percalços enfrentados pelas instituições culturais do Ceará. E esse elemento não era acrescentado por acaso ou apenas por questão de protocolo. Era mais uma forma dos gestores e dos demais trabalhadores da cultura solicitarem auxílios e recursos do governo estadual. Em relação a Casa Raimundo Cella, percebemos um acúmulo de responsabilidades direcionados à instituição. Como já dito, no tópico anterior, o acervo do Museu de Artes e Tradições Populares foi

¹⁵⁵ De acordo com a documentação consultada, os gestores da Casa Raimundo Cella, até o final dos anos 1980, foram: Hilma Montenegro, Heloísa Juaçaba, João Maria Siqueira, Laura Heloísa Moraes da Silva, Roberto Galvão, Rubens de Azevedo, Maria Quintela e José Guedes.

instalado na Raimundo Cella, assim como muitas exposições e ações pensadas para o museu. Além disso, o acervo da Pinacoteca do Estado também era abrigado pela Casa. Esses dados evidenciam um problema estrutural da Secretaria de Cultura e uma das consequências foi a sobrecarga de algumas instituições.

A Casa de Cultura Raimundo Cella foi criada em 1967 num esforço conjunto da Secretaria de Cultura e Desporto e Conselho Estadual de Cultura, com o objetivo de agregar todos os artistas plásticos do Ceará. O prédio, antigo Palácio da Luz, com o passar dos tempos foi sofrendo danos físicos sem que as autoridades tomassem uma medida mais enérgica. Os artistas plásticos do Ceará, vendo o prédio em abandono, sujo e sem a proteção necessária à guarda de peças que compõem seu acervo, tomaram a iniciativa de com as próprias mãos, consertar o que podiam. (...)

Quando assumiu a direção da Casa, há três anos, o professor Rubens de Azevedo mostrou-se bastante preocupado com a situação de decadência. Apesar dos seus esforços, a Casa continuava sem receber as verbas necessárias sequer para a limpeza. Mas, continuou pedindo, alertando e, trabalhando para mudar a imagem da Casa de Cultura, abrindo promoções das mais variadas formas, como exposições de pintura, desenho, escultura, artes gráficas, fotografia, livros, artesanato, ciência, promoção e demonstrações científicas para o grande público¹⁵⁶.

O excerto apresentado faz coro aos relatórios da Secult-Ce, a respeito da fragilidade e da necessidade de reformas do prédio da Casa Raimundo Cella. É importante trazer à baila o esforço pessoal dos artistas, sugerindo o envolvimento afetivo com a instituição e o receio da suspensão das suas atividades. Rubens de Azevedo, no papel de diretor, articulava uma programação variada, certamente na intenção de demonstrar a seriedade da instituição e da sua gestão no campo cultural do Ceará. Outros trechos, do mesmo recorte de jornal, comunicam que o repasse de verba para a reforma da Raimundo Cella estava atrasado e Azevedo alertava que o cruzeiro – moeda vigente na época – já havia sido desvalorizado, o que o impossibilitaria de, ao receber o recurso, arcar com as despesas previstas.

Conforme vimos no primeiro tópico deste capítulo, Maria Quintela assumiu a direção da Casa Raimundo Cella em meados de 1980, substituindo Rubens de Azevedo. Quintela assumiu cheia de novos planos para a Casa, entre estes a ampliação das suas atividades.

¹⁵⁶ Recorte, do Jornal O Povo, sobre o restauro do prédio da Casa Raimundo Cella. Documento encontrado no Arquivo de Ana Virgínia Juaçaba.

Figura 34 - Recorte de jornal sobre a posse de Maria Quintela como diretora da Casa Raimundo Cela.



Fonte: Arquivo de Ana Virgínia Juaçaba

O recorte acima trata da posse de Maria Quintela como gestora da Casa Raimundo Cela, assim como dos novos projetos pensados. Além das artes plásticas, a instituição se propôs a realizar atividades voltadas para "todas as artes" e, para isso, Quintela se mostrou disposta a buscar financiamento de "porta em porta". É interessante atentarmos para o momento em que a matéria ressalta a surpresa da nova diretora com a desorganização da Casa, indicando certo desencontro na transição entre uma gestão e outra – algo muito ordinário nas instituições culturais. Na intenção de "moralizar" a Casa Raimundo Cela, Maria Quintela pensou na sua reestruturação. Apenas duas salas seriam reservadas às exposições de arte, pois o restante do espaço seria dedicado a outras atividades, inclusive oficinas de produção de suportes para obras de arte.

Quintela vislumbrava um projeto de gestão cultural em rede, em cooperação com outras instituições, haja vista as intenções de firmar parcerias com a Casa

Amarela da UFC, Embrafilme, Associação dos Escritores e Federação do Teatro Amador. A esse respeito, a Raimundo Cella é também lembrada como importante espaço de formação de novos atores, principalmente durante a gestão de Maria Quintela (MACHADO, 2008, p.85).

Foi notório a diminuição de uma programação relativa às artes plásticas/visuais, sendo que o próprio Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará – um dos principais produtos da Casa – teve sua última edição em 1984, um ano antes de Maria Quintela assumir a direção. Em entrevista a Gilberto Machado (2008, p.85), Quintela ressalta os entraves para a concretização dos seus projetos, entre os quais as disputas políticas. Como já dito, o seu não apoio à candidatura de Tasso Jereissati a governador do estado, em 1986, teve por consequência a sua exoneração em 1987, ano em que Jereissati iniciou o seu mandato. Esse dado aponta que as lutas pela permanência das instituições de arte/culturais são permeadas por jogos e interesses políticos, sendo que a história da Raimundo Cella ilustra bem essa questão. Heloísa Juaçaba, no período em que esteve à frente da Casa, tinha uma boa relação com o governo do estado e, conseqüentemente, obteve maior apoio. Os gestores futuros, muitas vezes, recorriam a Heloísa quando precisavam de alguém que os mediassem nas buscas por mais recursos da Secretaria de Cultura. Isso significa que não bastava competência na gestão das instituições em si, pois era necessário tomar parte de uma rede de relações para permanecer nos cargos e para que os projetos fossem concretizados com êxito. Maria Quintela não fazia parte da rede de relações de Tasso Jereissati e, por isso, foi impedida de continuar na direção da Casa Raimundo Cella.

Assim que consultado o Relatório de Atividades da Secult-Ce de 1987, percebemos algumas mudanças, entre estas no nome da pasta que passara a ser chamada de Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto. O decreto nº 18.644, de 05 de junho de 1987, alterou toda a estrutura adotada pela gestão anterior. No supramencionado relatório, não encontramos nenhuma menção à Casa Raimundo Cella e, como ação de fomento às artes plásticas/visuais, foi listado a realização de quatro exposições ao longo do ano. Na intenção de saber se a Casa havia sido desativada ou não, buscamos outras fontes. Os catálogos do 37º e do 38º Salão de Abril, realizados em 1987 e 1988, respectivamente, divulgam em suas capas que as

mostras foram instaladas na Raimundo Cela¹⁵⁷, sendo um indício de que a Casa ainda se mantinha, apesar do seu “apagamento” no relatório – podendo ser também entendido como o não repasse de recursos à instituição. No Arquivo pessoal de Ana Virgínia Juaçaba, encontramos um documento – possivelmente elaborado por Heloísa Juaçaba – destinado à Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto:

2) Artes Plásticas

a) A Casa Raimundo Cela continuaria a ser a sede de Exposições. Ela tem perdido terreno para locais que oferecem boas condições, alguns públicos como o da Receita Federal e particulares, em diversas galerias. Melhores condições para os artistas, a cobertura da TVE e o incentivo da Secretaria de Cultura poderia trazer de volta os artistas, principalmente os consagrados, para a Casa Raimundo Cela, berço de muitos deles.

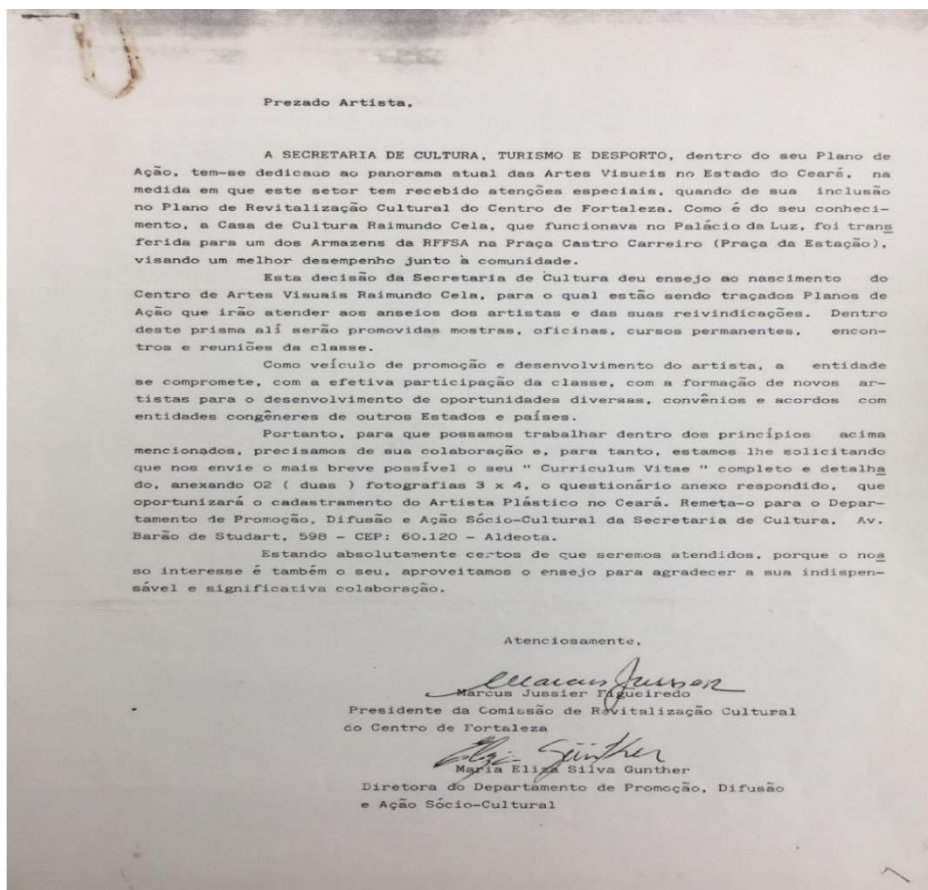
Este documento é uma espécie de rascunho de assuntos a serem tratados com a nova Secretária de Cultura, Violeta Arrais – que a assumiu a pasta durante o governo de Tasso Jereissati. Encontramos solicitações de melhorias para diversos setores da cultura: Bibliotecas, Arquivos, Museus etc. É pertinente sublinhar a permanência do engajamento de Heloísa Juaçaba nesse cenário, inclusive nas questões relativas ao campo das artes plásticas/visuais. Sobre essa questão, temos mais um indício da fragilidade em que a Casa Raimundo Cela se encontrava, devido à falta de recursos e de apoio e a exoneração de Maria Quintela agravou ainda mais a situação. Heloísa Juaçaba fez uso, mais uma vez, dos seus acessos ao campo do poder e solicitou a nova Secretária de Cultura melhorias para as instituições culturais.

O teor do documento é também de preocupação, apontando o afastamento dos artistas que já não visualizavam na Casa as mesmas oportunidades e efervescência de outrora. Por isso, a continuação da Raimundo Cela pareceu ameaçada e havia uma reivindicação para que o principal propósito da instituição permanecesse sendo às artes plásticas, indicando – implicitamente – o desejo de não continuidade do projeto de torná-la um espaço dedicado à “todas as artes”. Desse modo, havia um desejo da instituição retomar sua identidade e, com isso, atrair o retorno dos artistas já consagrados que por lá iniciaram suas trajetórias. Encontramos outro documento,

¹⁵⁷ <https://www.salaodeabril.com.br/docs/catalogos/Catalogo+salao+de+abril+1987.pdf>
<https://www.salaodeabril.com.br/docs/catalogos/Catalogo+salao+de+abril+1988.pdf>

no Arquivo de Ana Virgínia Juaçaba, sobre os planos do governo do estado para a Raimundo Cela.

Figura 35 - Comunicado sobre nova sede da Casa Raimundo Cela



Fonte: Arquivo de Ana Virgínia Juaçaba

O documento apresentado consiste numa espécie de comunicado aos artistas, informando a respeito da nova sede da Casa Raimundo Cela. O artista Marcos Jussier (1943 – 1997) – que já fora conselheiro de Artes Plásticas durante a década de 1980 – atuava como presidente da Comissão de Revitalização Cultural do Centro de Fortaleza. O início do comunicado destaca as intenções da Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto em prol das artes visuais no Ceará, sugerindo que havia um movimento prévio de reivindicação da classe artística a esse respeito.

Como vimos, esse mesmo comunicado menciona o projeto de nascimento do “Centro de Artes Visuais Raimundo Cela”, sendo que, na verdade, seria uma

reformulação da Casa Raimundo Cela ou um retorno ao seu projeto inicial – idealizado por Heloísa Juaçaba – de criar um Centro de Artes Visuais. A Raimundo Cela foi transferida do Palácio da Luz, na Praça dos Leões, para um dos armazéns da Rede Ferroviária Federal (RFFSA)¹⁵⁸, na Praça da Estação. O objetivo, segundo o documento, seria o de uma maior proximidade com o público em geral, já que a então gestão da Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto visava uma aproximação das suas instituições com projetos de difusão e ações socioculturais. Outro elemento que chamou a nossa atenção foi o pedido, feito aos artistas, para que estes enviassem currículos, fotos e outras informações pessoais para o “Cadastramento do Artista Plástico no Ceará”. Esse dado evidencia um trabalho de formalização e de mapeamento das artes plásticas/visuais, além de reforçar uma pressão feita, pelos próprios artistas, para que a Casa Raimundo Cela voltasse ao seu formato anterior, um espaço dedicado às artes e aos artistas plásticos/visuais do Ceará. Ao que tudo indica, contudo, houve uma grande demora para que o projeto fosse concretizado.

O jornal *O Povo*, de 15 de março de 1990 divulga – em matéria do *Caderno Vida e Arte* – que apenas um dos galpões da RFFSA foram disponibilizados para a Secretaria de Cultura e não os sete, como desejado e planejado pelos artistas e gestores culturais. Além disso, o contrato deixava claro que a qualquer momento a RFFSA poderia requerer o imóvel de volta. Mais uma vez nos deparamos com um cenário de jogos políticos permeando e fragilizando às políticas de cultura e a permanência das instituições de arte. A mesma matéria aponta que não havia sido definido o uso que a Secretaria de Cultura faria do galpão. Roberto Galvão, de pronto, sugeriu a instalação da Casa Raimundo Cela, à época sem sede, justificando que seria uma homenagem ao patrono da Casa, tenho em vista os trabalhos de Raimundo Cela ligados à Antiga Rede Ferroviária.

Uma notícia de jornal, encontrada no Arquivo de Ana Virgínia Juaçaba, destaca a *Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento de Raimundo Cela*, realizada no MAUC¹⁵⁹. A matéria também divulga José Guedes como organizador de uma exposição em homenagem a Cela, no Palácio da Abolição, acrescentando que Guedes exercia o cargo de diretor da “(desativada)” Casa Raimundo Cela. O

¹⁵⁸ Conhecida popularmente como REFESA.

¹⁵⁹ Levando em consideração que Raimundo Cela nasceu em 1890 e por se tratar do centenário do seu nascimento, supomos ser uma matéria de 1990.

cruzamento das fontes apresentadas narra uma luta – sem grandes sucessos – pela permanência e/ou reestruturação da Raimundo Cela, sendo que a imprensa parece ter acompanhado esse processo, assim como as suas respectivas negociações e polêmicas. Finalmente, outro recorte de jornal de 1990, catalogado no Arquivo de Ana Virgínia Juaçaba, divulga que a Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto devolveu “à comunidade artística local a Casa Raimundo Cela, que terá como sede o galpão central da RFFSA”.

É interessante observar alguns argumentos escolhidos, à época, para o não desativamento da instituição. Um dos mais utilizados foi o nome da Casa, tanto que foi uma das justificativas para que a Secretaria de Cultura cedesse o galpão da RFFSA para reativar a sua reinauguração. O nome do artista homenageado trazia em si um considerável acúmulo de capital simbólico e de memória das artes no Ceará. Conforme o recorte do jornal supramencionado, a reabertura da Raimundo Cela somou-se aos eventos celebrativos do centenário de aniversário do artista [Raimundo Cela], contando, inclusive, com a presença dos seus dois filhos.

O engajamento dos artistas no âmbito da gestão cultural é outro dado pertinente. A Raimundo Cela teve, além de outros nomes, os artistas Heloísa Juaçaba, João Maria Siqueira, Roberto Galvão e José Guedes como diretores. Artistas que também se dedicaram ao universo das burocracias e da gestão das instituições culturais. Além deles, Marcus Jussier assumiu, como já dito, a presidência da Comissão de Revitalização Cultural do Centro de Fortaleza. Jussier iniciou sua trajetória artística na Casa Raimundo Cela e, a partir disso, figurou em importantes exposições no Ceará e no Brasil, tanto em instituições públicas como em galerias particulares (MONTEZUMA, 2003, p.70-71). Geralmente esses convites, para cargos de gestão cultural, são feitos quando os artistas já estão estabelecidos no campo da arte, isto é, já possuem um razoável acúmulo de capital simbólico que os possibilitam a ocupar lugares mais estratégicos na estrutura do campo.

Entrementes, a história da Casa Raimundo Cela foi marcada por altos e baixos e por uma grande vontade e persistência, da parte dos artistas e dos gestores. Podemos afirmar que contamos uma história de persistências e de insistências. O Jornal *O Povo*, do dia 19 de fevereiro de 1994, divulga uma entrevista com Dodora Guimarães. Nessa entrevista, Dodora é apresentada como diretora “do Centro de

Artes Visuais Raimundo Cela, recém inaugurado pela Secretaria de Cultura do Estado” – agora instalado no Palácio da Abolição – e que tinha a intenção de “inserir Fortaleza no mapa (e rota) dos grandes eventos de arte”. Dodora, elegantemente, pontua que a instituição não fora recém inaugurada, pois já existia antes e tinha uma importante história no campo das artes plásticas/visuais cearenses. Os propósitos de Dodora Guimarães, de apresentar a produção artística cearense para o Brasil e vice-versa, nos lembram os de Heloísa Juaçaba, no final dos anos 1960, provocando um interessante entrecruzamento de temporalidades revelador de mulheres gestoras das artes.

Em 25 de março de 1996, Dodora Guimarães redige uma carta-convite¹⁶⁰ para a primeira reunião dos Amigos do Centro de Artes Visuais Raimundo Cela. No convite, Dodora adjetiva a Raimundo Cela como um patrimônio do estado do Ceará. Comunica, ainda, os projetos de exposições em andamento e que a instituição ganhará nova sede, assim que inaugurado o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Contudo, esse projeto não foi concretizado. Não vamos nos alongar nessa questão, pois já ultrapassamos os limites do nosso recorte temporal – final dos anos 1980. Contudo, trouxemos essas informações para que o/ leitor/a tenha uma noção dos desdobramentos da Casa Raimundo Cela, assim como das suas resistências no tempo e dos esforços realizados para a sua permanência; os seus recomeços, sempre tão cheios de novos ares e de esperanças. Encerramos a nossa narrativa no desejo de que a história da Casa Raimundo Cela não finalize aqui, mas continue inspirando e dando vida a novos projetos e pesquisas, suscitando novos debates e reflexões acerca das políticas culturais e do campo artístico do Ceará e do Brasil.

¹⁶⁰ Documento encontrado no Arquivo de Ana Virgínia Juaçaba.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: COMPARTILHANDO OUTROS POSSÍVEIS PERCURSOS?

Não sabemos como pensar sobre o tempo, por que ele não se entende como nós o entendemos (Me encontre, André Aciman).

Hoje é 1º de maio de 2020, Dia do Trabalhador. Começo a escrever estas páginas de considerações finais na consciência de que História é trabalho, é profissão. E o tempo e os rituais da vida, em seus diferentes nuances e mistérios, é nosso fio condutor. Lembro-me de quando escrevi as últimas linhas da minha dissertação de mestrado, em 2015, insinuando que aquela pesquisa ganharia uma continuação. E ganhou. Em 2016, ao ingressar no Doutorado, fiz todo aquele plano/cronograma – típico de inícios de novos ciclos – mas os anos de 2016 a 2020 se apresentaram difíceis e nebulosos. A política brasileira cada vez mais hostil aos estudantes, professores, pesquisadores, cientistas, artistas e trabalhadores da cultura. Em 2016 e no decorrer do Doutorado, não fazia ideia de que escreveria as últimas linhas da tese num contexto de pandemia devido à Covid 19, de isolamento, de profunda introspecção. Imaginava/desejava sair para beber em algum barzinho que gosto, provavelmente no Benfica, e olhar a circulação das pessoas, observando e lendo seus rostos e suas belezas. Outra possibilidade – e um desejo meu – era terminar de escrever em Recife, a cidade que me acolheu tão calorosamente e onde vivi – e ainda viverei! – momentos tão felizes. É como diz o trecho que inicia estas considerações finais: o tempo “não se entende como nós o entendemos”. Escrever sobre arte, nestes tempos de isolamento, é como escrever uma carta de amor e de gratidão à arte e aos artistas, pois sem a arte esses tempos seriam bem mais duros e indigestos.

Ao longo desse trabalho, analisamos a Casa Raimundo Cela e sua importância para o campo da arte e das políticas culturais do Ceará e do Brasil. As ações pensadas e executadas por Heloísa Juaçaba – nos primeiros anos da instituição – a partir da formação de uma rede entre artistas, gestores, pesquisadores e críticos de arte, indicaram um movimento de diálogo e trocas entre o Ceará e outras regiões do Brasil, ampliando o entendimento de campo artístico brasileiro para além das cidades e estados historicamente privilegiados. A trajetória da Raimundo Cela contribui no

sentido de olharmos a história da arte brasileira a partir de outros eixos e realidades, isto é, não falamos apenas de uma parte da história da arte cearense, mas sim de uma história da arte brasileira, tendo como foco uma instituição localizada no Ceará, mais precisamente na cidade de Fortaleza.

O Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará elucida bem esse trabalho em rede. A participação de artistas e jurados das mais diversas localidades do Brasil – além da pluralidade estética apresentada – possibilitou a demonstração do lugar ocupado pela Casa Raimundo Cela. Lembrando, mais uma vez, que a presença – no SNAPC – de críticos de arte e/ou gestores culturais já renomados não contribuíram apenas no sentido de atribuir maior credibilidade/prestígio ao Salão, pois o movimento contrário também aconteceu. Essas experiências acrescentavam na trajetória intelectual desses indivíduos e eram importantes para o desenvolvimento dos seus projetos enquanto críticos e pesquisadores de arte.

A estruturação de um mercado de arte no Ceará foi outro ponto destacado. A Casa Raimundo Cela se propôs, desde o seu início, a potencializar a comercialização das obras dos artistas. Muitos dos integrantes da Geração Raimundo Cela até hoje reivindicam esse lugar de distinção, no qual um grupo de artistas [a Geração Raimundo Cela] – assumidamente – se empenhava no trabalho de comercialização das suas produções. As galerias de arte, surgidas no período, somaram-se e deram maior consistência a esse processo. Nesse contexto, muitos artistas que iniciaram na Raimundo Cela também tomaram parte das galerias particulares de arte.

É interessante falar das galerias particulares, pois como o trabalho foi centrado na Casa Raimundo Cela – uma instituição pública – procuramos ter o cuidado para trazer para as discussões essa outra faceta do circuito/campo: os usos da arte como um negócio. Muitos artistas reconheciam a importância das políticas públicas de cultura, mas deixavam claro que também almejavam as parcerias com as galerias de arte. As instituições públicas e particulares coexistiam, cada qual a seu modo, nesse processo de legitimação dos artistas no campo da arte.

Ademais, os artistas transitaram para além das instituições. O surgimento dos coletivos, a arte produzida e exposta nos espaços de rua, sugerindo novos entendimentos de arte, principalmente em se tratando da década de 1980. Esses novos entendimentos não excluía os formatos anteriores, mas acrescentava novos

sentidos e posicionamentos, especialmente se levarmos em consideração os complexos e efervescentes cenários políticos e sociais do período. Embora, em alguns momentos houvesse certas resistências, as instituições e os Salões de arte absorviam esses experimentalismos, numa dinâmica cíclica e, por vezes, imbricada de autonomia e institucionalização das produções artísticas.

Compreendemos a formação dos coletivos como uma permanência no contexto das transformações. Ao analisarmos o campo da arte no Ceará, percebemos a dinâmica e os fluxos dos grupos: a SCAP nos anos 1940/50; a Geração Raimundo Cela a partir do final dos anos 1960; os grupos Aranha e Fratura Exposta nos 1980 e tantos outros surgidos posteriormente. Cada qual com seus propósitos, propostas estéticas e reivindicações, mas documentando – coletivamente – o fazer artístico.

Ainda sobre a Casa Raimundo Cela, pensamos sobre o seu legado. Vimos, no final do último tópico, que Dodora Guimarães falou sobre a sua transferência para o Dragão do Mar. Como sabemos, isso não aconteceu. Contudo, quais outras instituições de arte foram criadas? Em que elas lembram a Casa Raimundo Cela? O Dragão não sediou a Raimundo Cela, mas deu origem a dois novos museus: O Memorial da Cultura Cearense (hoje chamado Museu da Cultura Cearense) e o Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE), cuja ideia inicial era que se chamasse de “Museu de Arte do Ceará”, o que poderia ser confundido com o MAUC, um dos motivos da mudança do nome.

Se pensarmos, especialmente no MAC, nas suas exposições e nos seus projetos, o que o aproxima da Casa Raimundo Cela? Sabemos que a Raimundo Cela realizou mostras de estéticas múltiplas, mas também se empenhou em dialogar com o panorama da então produção artística contemporânea. O MAC se preocupou em trazer artistas, críticos e gestores de outros circuitos do país, assim como o fez a Casa Raimundo Cela, especialmente durante a gestão de Heloísa Juaçaba.

Em 2002, fora inaugurada a Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho (EAOTPS). A Oficina de Gravura, sob a orientação de Eduardo Eloy, faz parte do programa de formação realizado pela Escola de Artes. São trabalhadas as técnicas de Xilogravura, Gravura em Metal (Encavo), Litogravura, Serigrafia

(Estamparia)¹⁶¹. O projeto, iniciado no início dos anos 1980 na Casa Raimundo Cela, ganha uma nova sede, contribuindo com a formação de novas gerações de artistas gravadores.

Avançando para o ano de 2007, o Ceará ganhou um novo espaço de arte: o Sobrado Dr. José Lourenço, cujo projeto inicial era para ser um anexo do Museu do Ceará. Dodora Guimarães, ao ver que o prédio do Sobrado fora tombado como patrimônio cultural do Ceará e estava passando por um processo de restauração, fez uma articulação para que os planos fossem mudados e aquele espaço, assim que inaugurado, fosse dedicado ao fomento e à valorização das artes visuais do Ceará. O *Diário do Nordeste*, de 31 de julho de 2007¹⁶², divulga a inauguração do Sobrado com a função de “tornar-se um centro de convivência das artes visuais (incluindo seu aspecto museológico), com ações e estrutura voltadas para abrigar cursos, palestras e workshops”.

De acordo com a mesma matéria, o Sobrado seria sede do Sistema Estadual de Museus e um espaço para “exposições de arte, do passado e atual, tanto com artistas mais jovens, como com aqueles que já são consagrados”. Nesse contexto, identificamos mais um ponto de aproximação com a Casa Raimundo Cela, o diálogo com artistas iniciantes, os recém-chegados, não esquecendo de reconhecer o valor dos estabelecidos.

Por conseguinte, em 2013, foi criado o Porto Iracema das Artes, um equipamento gerido pelo Instituto Dragão do Mar¹⁶³. De acordo com o site do Porto Iracema, o seu propósito “resgata o projeto inicial do Dragão do Mar, concebido para atuar na difusão e na criação de manifestações artísticas e culturais, mas também como um espaço especializado para formação de profissionais para o campo das artes”. Um espaço dedicado para a formação em arte já era um projeto antigo da Secult-Ce e uma demanda muito requisitada pelos artistas e demais trabalhadores da cultura. O Dragão do Mar tinha esse propósito desde o seu início e, como vimos, a ideia era que a Casa Raimundo Cela fosse transferida para lá.

¹⁶¹ <http://eao.org.br/areas/>

¹⁶² <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/a-segunda-vida-do-sobrado-1.176968>

¹⁶³ <http://www.portoiracemadasartes.org.br/dragao-do-mar-inaugura-escola-porto-iracema-das-artes-nesta-quinta-feira-29/>

Trouxemos esses exemplos na intenção de evidenciar as rupturas e continuidades em relação as políticas culturais pensadas para o campo da arte. O Sobrado e o Porto Iracema, apesar de serem instituições relativamente jovens, são lugares que testemunham os “reinícios” de projetos já pensados e alguns até já existentes anteriormente. Obviamente são adotadas outras roupagens para essas instituições, em diálogo com as questões do tempo presente. O Porto Iracema, por exemplo, é um espaço muito potente no que diz respeito a circulação de artistas e intelectuais de diferentes circuitos do país e do mundo.

Não esgotamos – nem tampouco a isso nos propusemos – as reflexões que podem ser desenvolvidas em torno da Casa Raimundo Cela e do campo da arte no período estudado (entre os anos 1960 e 1980). Todo trabalho é gerador de outros possíveis e potentes trabalhos. Estudar essa temática nos possibilitou compreender que esse é um terreno ainda muito a ser explorado, o que não significa que ainda não o foi. Existem importantes pesquisas sobre a História das Artes Plásticas/Visuais no Ceará e um passo importante seria uma melhor circulação destas. Um exercício interessante seria o mapeamento/sistematização desses trabalhos, formação de um acervo bibliográfico e de um banco de dados, com a disponibilização das fontes já levantadas. Certamente, um trabalho colaborativo, entre instituições e pesquisadores de diferentes áreas, possibilitaria a concretização de um projeto dessa natureza.

REFERÊNCIAS:

- AGUSTINHA, Núbia; ALBUQUERQUE, Aline. **Almanaque do Zé**. Fortaleza: Lumiar, 2011.
- ALAMBERT, Francisco, CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo**: da era dos museus à era dos curadores. São Paulo: Boitempo editorial, 2004.
- ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.
- AMARAL, Aracy A. **Arte e meio artístico**: entre a feijoada e o x-burger – artigos e ensaios (1961-1981). São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____; ZANINI, Walter. **A Semana de 1922 e a Revolução da Arte Brasileira**. In: PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa**: Itinerário crítico. São Paulo: Scrita editorial, 1991.
- BARBALHO. Alexandre Almeida. **Relações entre Estado e Cultura no Brasil**: A Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (1966-78). 1997. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1997.
- BARBOSA, Delano Pessoa Carneiro. **Pintura na travessia**: A Paisagem Litorânea na obra de Raymundo Cela. 2010. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.
- _____. **Catálogos de exposição**: a circulação das obras de Raymundo Cela. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.
- BARROS, Natália, TEJO, Cristiana. **Uma história da Arte?** Coleção Estudos da Cultura. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2012.
- BECKER, Howard. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder**: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: Gênese e Estrutura do Campo Literário. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

_____; CHARTIER, Roger. **O sociólogo e o historiador**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BURGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil**: balanço e perspectivas. In: BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Antonio Albino Canelas (orgs). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

CANONGIA, Ligia. **Anos 80**: embates de uma geração. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010.

_____. **Políticas culturais no Brasil**: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CARVALHO, Gilmar de. **Geraldo Markan**: um retrato impreciso In: Revista de Ciências Sociais. Fortaleza, v. 39, n.1, 2008.

_____. **A Grande Arte de Estrigas**: Memória Crítica/Entrevistas. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2009.

_____. **O voo do pássaro vermelho**. In: AGUSTINHA, Núbia (org.). *O inventário de uma obra*. Fortaleza: Lumiar Comunicação e Consultoria, 2012.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. **Fotografias**: usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, Carla Bassanezy; LUCA, Tania Regina de. *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CLARA; Liliza; Paula e Raquel Guimarães (orgs.). **José Julião**: a crônica das artes plásticas no Ceará (1969-1978) / textos de José Julião. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2015.

COSTA, Lílian Araripe Lustosa da. **A Política Cultural do Conselho Federal de Cultura 1966-1976**. 2011. Dissertação (Mestrado acadêmico em História, Política e Bens culturais). Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2011.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional**: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas: Editora Unicamp, 2004.

DAMASCENO, Kedma Janaína Freitas. **A vanguarda concretista no contexto da literatura cearense**. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. Vol.1.** São Paulo: Editora 34, 2011.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60 transformações da arte no Brasil.** Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil (1955-1985).** São Paulo: Perspectiva, 2009.

ESTRIGAS, Nilo de Brito Firmeza. **A fase renovadora na arte cearense.** Fortaleza: Edições UFC, 1983.

_____. **Arte na dimensão do momento.** Vol.1. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1997.

_____. **Arte Ceará: Mário Baratta: o líder da renovação.** Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2004.

_____. **As artes de Zenon Barreto – Traços, cores e formas.** Fortaleza: SECULT – CE (Museu do Ceará), 2012a.

_____. **O Salão de Abril: 1943 – 2009.** 2º Edição. Fortaleza: La Barca Editora, 2009.

_____. **CCBA, SCAP e Modernismo.** Fortaleza: Imprece Editorial, 2012b.

FABRIS, Annateresa. **Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro.** In: FABRIS, Annateresa (org). *Coleção Arte: Ensaios e Documentos: Modernidade e Modernismo no Brasil.* Porto Alegre: Zouk, 2010.

FILHO, Paulo Venancio (curador). **30 x Bienal: transformações na arte brasileira da 1ª a 30ª edição.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.

FRANCO, Maria Eugênia. **Panorama da 2ª Bienal (XII) - Últimas salas brasileiras.** In: FILHO, Paulo Venancio (curador). *30 x Bienal: transformações na arte brasileira da 1ª a 30ª edição.* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual.** Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

GOMES, Angela de Castro. **História e historiadores.** Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

_____; HANSEN, Patrícia Santos (Orgs). **Intelectuais mediadores: práticas culturais e ações políticas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GUIMARÃES, Dodora. **Heloyza Juaçaba.** A pintora, a colecionadora, a animadora cultural. In: SANTOS, Núbia Agostinha Carvalho (org). *O inventário de uma obra.* Fortaleza: Lumiar Comunicação e Consultoria, 2012.

GULLAR, Ferreira. **Não objeto prêmio da Bienal** – Lygia Clark. In: FILHO. Paulo Venancio. (curador). *30 x Bienal: transformações na arte brasileira da 1º a 30º edição*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.

LIMA, Joana de Sousa. **Cartografia das artes plásticas do Recife dos anos 1980**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2014.

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

LUZ, Angela Ancora da. **Uma breve História dos Salões de Artes: Da Europa ao Brasil**. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

MACHADO, Gilberto Andrade. **Calidoscópio: Experiências de artistas-professores como eixo para uma história do ensino de artes plásticas em Fortaleza**. 2008. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

_____, Lourival Gomes. **Bienal: significação do novo**. In: FILHO. Paulo Venancio (curador). *30 x Bienal: transformações na arte brasileira da 1º a 30º edição*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.

MALASTIAN, Teresa. **Cartas: Narrador, registro e arquivo**. In: PINSKY, Carla Bassanezy; LUCA, Tania Regina de. *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

MANHEIM, Karl. **O problema sociológico das gerações**. In: FORACCHI, M.M (Org), *Manheim*, Coleção Grandes Cientistas Sociais, 25. São Paulo: Ed. Ática, 1982.

MARQUES, Kadma. **Barrica: o gesto que entrelaça história e vida**. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

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

MARTINS, Vanessa Gandra Dutra. **Reflexão sobre a escrita epistolar como fonte histórica a partir da contribuição da teoria da literatura**. In: *Revista Língua e Literatura*, Frederico Westphalen, vol.13. n.20: p.61-72, ago. 2011.

MEDEIROS, Jacqueline; PUCU, Izabel (orgs.). **Roberto Pontual: obra crítica**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2013.

MELO, Ana Amélia de Moura Cavalcante de. **Associação Brasileira de Escritores: dinâmica de uma disputa**. In: *Revista Varia História*, Belo Horizonte, vol. 27, n. 46: p. 711-732, jul/dez, 2011.

MICELI, Sérgio. **Teoria e prática da política cultural no Brasil**. In: *Revista de Administração de empresas*, Rio de Janeiro, v.24, n.1, p.27-31, jan-mar. 1984.

MONTEZUMA, M.F.S. **Pintura: traços históricos, vida e produção artística em Fortaleza**. Fortaleza: BNB, 1990.

_____, Luciano. **Dicionário de artes plásticas do Ceará**. Fortaleza: Centro Cultural Oboé, 2003.

MORAIS, Frederico. **Opinião 65** – um ícone da arte brasileira. In: PERLINGEIRO, Max (org.). *Opinião 65: 50 anos depois*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 2015.

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

NETO, Paulo Elpídio de Menezes. **Martins Filho de Corpo Inteiro**. Fortaleza: Imprensa universitária, 2004.

_____, José Bezerra de Brito. **Circuitos operacionais das artes: Memórias em torno da profissionalização dos artistas plásticos em Pernambuco nos anos 1960**. In: SANTHIAGO, Ricardo (org.). *História oral e arte: Narração e criatividade*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

_____. **“Quem se associa se afia”**: História (s) sobre a profissionalização dos artistas plásticos em Pernambuco. 2017. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

NOBRE, Geraldo da Silva. **Para a História Cultural do Ceará: O Conselho Estadual de Cultura (1966-1976)**. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1979.

OLIVEIRA, Israel Carvalho de. **Entre a intelectualidade e o espírito: domínios da intelectualidade cearense na política cultural (1966 – 1980)**. 2014. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

_____, Ana Amélia Rodrigues de. **Em busca do Ceará: a convivência da cultura popular na figuração da cultura cearense (1948-1983)**. 2015. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Ceará, 2015a.

_____, Gerciane Maria da Costa. **É ou não é um quadro Chico da Silva? Estratégias de autenticação e singularização no mercado de pintura em Fortaleza**. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015b.

PEDROSA, Mário. **Arte culta e arte popular**. In: ARANTES, Otília (org.). *Mário Pedrosa: Política das artes*, vol.1. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

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

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60**. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 2006.

RIBEIRO, Marília Andrés. **O modernismo brasileiro: arte e política**. In: *Artcultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 115-125, jan-jun. 2007.

_____. Solon. **Entrevista**. In: SANTOS, Núbia Agustinha Carvalho (org). *O inventário de uma obra*. Fortaleza: Lumiar Comunicação e Consultoria, 2012.

RIDENTI, Marcelo. **Cultura e política: Os anos 1960-1970 e sua herança**. In: DELGADO, Lucila de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (orgas). *O Brasil Republicano 4: O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

RODOLFO, Renato Mesquita. **A Universidade (Federal) do Ceará entre o Benfica e a Gentilândia: espaços, lugares e memórias (1956 – 1967)**. 2015. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

RODRIGUES, Kadma Marques. **Habitus silencioso e apropriação de pintura em Fortaleza (1924 - 1958)**. 2006. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

ROLIM, Herbert (org). **Salão de Abril 1980 – 2010: de Casa para o Mundo do Mundo para Casa**. Fortaleza: Lumiar Comunicação e Consultoria, 2010.

_____. **Um encontro do passado em favor do hoje ou da figura à sensibilidade pura**. In: AGUSTINHA, Núbia (org). *O inventário de uma obra*. Fortaleza: Lumiar Comunicação e Consultoria, 2012.

RUOSO, Carolina. **Quando um artista trama uma imaginação museal: Antônio Bandeira e a criação do Museu de Arte da Universidade do Ceará**. *Revista Museu e Interdisciplinaridade*, v. 2, n. 3, 2013.

_____. **Nid de Frelons**. Neuf temps pour neuf atlas. Histoire d'un musée d'art brésilien (1961-2011). Thèse (Doctorat en Histoire de l'art). École doctorale en Histoire de l'art, 411, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2016.

_____. **Minimuseu Firmeza: Arte/vida em defesa de uma história da arte no Ceará**. In: *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica*, Salvador, v.05, n.14, p.758-775, mai/ago, 2020.

SANTOS, Núbia Agostinha Carvalho. **Esboços cartográficos**: Heloísa Juaçaba mediadora cultural nas Artes Visuais em Fortaleza (1967-1977). 2019. Monografia (Curso de Licenciatura em Artes Visuais). Instituto Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.

SILVA, Vanderli Maria da. **A construção da política cultural no regime militar**: concepções, diretrizes e programas (1974 – 1978). 2001. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

_____, Anderson de Sousa. **O Salão de Abril em dois momentos**: Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) e Prefeitura Municipal de Fortaleza (1944-1970). 2015. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

SIRINELLI, Jean François. **As elites culturais**. In: RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

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

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. **Brasil-Tropicália**: do itinerário de uma arte brasileira a destruição da aura artística de Hélio Oiticica. 2006. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

SOUZA, Edson Rezende de. **O ISEB e o nacional-desenvolvimentismo**: A intelligentsia brasileira nos anos 50. In: Revista Contemporâneos. ABC Paulista, n. 4, mai-out, 2009.

TEIXEIRA, Bruno Pinheiro. **Casa de Cultura Raimundo Cella**: espaço de formação de uma geração do teatro fortalezense (1975 – 1989). 2015. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, Fortaleza, 2015.

VIEIRA, José Geraldo. **Esta Bienal e as anteriores**. In: FILHO. Paulo Venancio (curador). *30 x Bienal*: transformações na arte brasileira da 1ª a 30ª edição. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.

ZANINE, Walter. **A escultura, relevos e objetos da 8ª Bienal**. In: FILHO. Paulo Venancio (curador). *30 x Bienal*: transformações na arte brasileira da 1ª a 30ª edição. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.

APÊNDICE A – FONTES

1. Jornais:

- Correio do Ceará: 1955, 1969.
- Diário do Nordeste: 2008, 2015.
- Gazeta de Notícias: 1967, 1969, 1971, 1973.
- O Povo: 1978, 1982, 1994
- Unitário: 1967, 1969.

2. Catálogos de exposições:

- 1º Mostra de Arte de Vanguarda do Ceará, 1960.
- Edições do Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará: 1967, 1969, 1971, 1973, 1976, 1982 e 1984.
- Exposições da Casa Raimundo Cela:
 - 1º Mostra coletiva da Casa Raimundo Cela, 1967.
 - 28 Artistas do Acervo MAC/USP, 1969.
 - Exposição de Comemoração do Aniversário de 10 anos da Casa Raimundo Cela, 1977.
 - As Cores do Nordeste, 1982.
 - Cerâmica Utilitária do Ceará, 1983.
- Edições do Salão de Abril: 1964, 1969, 1970, 1973, 1975, 1977, 1989.

3. Relatórios da Secretaria de Cultura do Ceará: 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1985, 1987.

4. Correspondências:

- Correspondência de Roberto Pontual (do Rio de Janeiro), destinada à Heloísa Juaçaba), 1967.

- Convite, destinado à Heloísa Juaçaba, para participação no IV Colóquio de Museus de Arte do Brasil, 1969.
- Correspondência de Marciano Lopes (do Crato – CE), destinada à Heloísa Juaçaba, 1969.
- Correspondência de Hilma Montenegro, destinada à Heloísa Juaçaba, 1969.
- Ficha de inscrição, do artista Waldemar Cordeiro, para o 3º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará, 1971.
- Carta, de Augusta (do Rio de Janeiro), destinada à Heloísa Juaçaba, 1971.
- Carta-resposta, de Heloísa Juaçaba, destinada à Augusta (do Rio de Janeiro), 1971.
- Comunicado – da Unidade Comunitário de Integração Social (do estado do Espírito Santo) – destinado à Casa Raimundo Cela, confirmando o recebimento de obras de arte, 1972.
- Correspondência do prefeito de Belo Horizonte (MG), Oswaldo Pieruccetti, destinada à Heloísa Juaçaba, 1973.
- Solicitação de passagens aéreas à empresa Serviços Aéreos Cruzeiro do Sul, s/d.
- Comunicado sobre a nova sede da Casa Raimundo Cela, s/d.

5. Entrevistas:

- Bené Fonteles. Entrevista concedida (via e-mail) a Anderson Sousa. 26 de dezembro de 2018; 20 de março de 2019.
- Eduardo Eloy. Entrevista concedida (via WhatsApp) a Anderson Sousa. 04 de maio de 2020.
- Gentil Barreira. Entrevista concedida a Anderson Sousa. Fortaleza, 21 de março de 2019.
- Gilmar de Carvalho. Entrevista concedida a Anderson Sousa. Fortaleza, 06 de junho de 2018.
- Guaraciara Barros Leal. Entrevista concedida a Anderson Sousa. Fortaleza, 27 de março de 2019.
- Hélio Rola. Entrevista concedida a Anderson Sousa. Fortaleza, 21 de fevereiro de 2019.

- Herbert Rolim. Entrevista concedida (via e-mail) a Anderson Sousa. 18 de junho de 2018.
- Mário Sanders. Entrevista concedida a Anderson Sousa. Fortaleza, 07 de fevereiro de 2019.
- Roberto Galvão. Entrevista concedida a Anderson Sousa. Fortaleza, 19 de junho de 2017.
- Tarcísio Félix. Entrevista concedida a Anderson Sousa. Fortaleza, 24 de maio de 2017.

6. Arquivos e acervos pesquisados:

- Acervo do MuniMuseu Firmeza.
- Arquivo de Ana Virgínia Juaçaba.
- Arquivo pessoal do artista Eduardo Eloy.
- Arquivo pessoal do artista Tarcísio Félix.
- Arquivo pessoal do artista Kleber Ventura.
- Arquivo pessoal do artista Mário Sanders.
- Arquivo pessoal do artista Sérgio Helle.

ANEXO A – LISTA DOS ARTISTAS PARTICIPANTES DO SNAPC

- **1º SNAPC (1967):**

Artistas participantes:

Pintura: Maria Fátima Gondim Albuquerque (CE), Rubens Martins de Albuquerque (CE), Dulce Benevides Borges (Dulce) (CE), Amora J. F (CE), Iraci Rebouças Arruda (CE), Nearco Araújo (CE), Teresita Kay Araújo (T. Araújo) (CE), Antônio Banhos Neto (CE), Mário Barata (CE), Humberto Bezerra Braga (CE), Magda Borges (CE), Hubert Borges (CE), Simone Otoch Buhamara (CE), Clidenor Capibaribe (Barrica) (CE), Sérgio Correa de Castro (Sergei) (CE), José Walter Catunda (CE), Pedro Henrique Cavalcante (CE), Robespierre Ferreira Chaves (CE), Maria Nice Firmeza (CE), Nilo Firmeza (Estrigas) (CE), Francisca Firmo Cavalcante Fontoura (CE), João Lázaro de Figueiredo (CE), Alcione Marques Gadelha (CE), Descartes Marques Gadelha (CE), Américo Pinheiro Goiana (CE), Frederico Aguiar Ferreira Gomes (CE), Afonso Lopes Gonçalves (CE), Heloísa Juaçaba (CE), José Kleber Ventura Leite (CE), Breno Felício Lima (CE), Sérgio Lima (CE), José Ximenes Lima (CE), Roberto Galvão Lima (CE), João Jacques Ferreira Lopes (CE), Antônio Neto Madeira (CE), Aderson Tavares Medeiros (CE), Vétia Ferreira Melo (CE), Francisco Goes Monteiro (CE), Marcilo Moraes Nabor (CE), Marcos Antônio Thé Mota (CE), José Olavo (CE), Álvaro Neto Oliveira (CE), Tarcísio Félix Oliveira (CE), Efigênia Colares Pimentel (CE), Sérgio Pinheiro (CE), Fernanda Braga de Alencar Pinto (CE), Edilson Cordeiro Rocha (CE), Hipólito Júnior Rocha (CE), Murilo Teixeira Rocha (CE), Teófilo Magalhães Rocha (CE), Luiz Bezerra Sá (CE), Manoel Alberon Soares (CE), Fernando Lins da Silva (CE), Francisco César dos Santos Silva (CE), Joaquim Arraes Silva (CE), Isomar Távora (CE), Carlos Hale (PE), Eduardo Alejandri Asensio Bretones (RJ), João Medeiros (RJ), Paulo Ribeiro Pamplona (RJ/Delegação Ceará), Inge Rosier (RJ), José Tarcísio (RJ/Delegação Ceará), Edelfrido Andrade (SE), José Nilson Souza (RJ), Normando (PI), Jean Pierre Chabloz (Suíça/Delegação Ceará), Canuto dos Santos Otaviano (SE).

Desenho: Jean Pierre Chabloz (Suíça/Delegação Ceará), Tarcísio Félix Oliveira (CE), Rodolfo Flávio da Silva (CE), Antônio Carlos Campelo Costa (CE), Francisco Walmar Lima Cavalcante (CE), Maria Carlota Bustamonte Carvalho (CE), Pedro Rodrigues

Mota (CE), Neusa de Archanchy (RJ), Ana Maria Sherer Chabloz (RJ), Floriano Teixeira (Bahia/Delegação Ceará), Ernani Moraes Câmara (AC).

Escultura: Antônio Ricardo Videla (Argentina/Delegação Ceará), Theresita Kay Araújo (CE),

Gravura e Xilogravura: Sérvulo Esmeraldo (CE), João Kleber Ventura Leite (CE), José Ximenes Lima (CE), Theresita Kay Araújo (CE), Theresa Miranda Alves (Guanabara), Ruth Bessoudo Courvoisier (Guanabara), Elber Alencar Duarte (Guanabara), Francisco Pontes da Silva (PB), Otávio Silva (PE).

Fotografia: Mauricio Cordeiro Albano (CE), José Cordeiro Albano (CE), Antônio Carlos Medina (CE), José Mauri Melo (CE), Marcus Vinicius Monteiro da Silva (CE), João Guilherme Souza (CE), Max Nauenberg (RJ), Maria Cristina Moreira de Souza (RJ), Humberto Aragão (SE), José Reis Cunha (SE), Livio Braga Giffoni (CE).

Tapeçaria: Eila Ampula (Finlândia/Delegação de São Paulo).

Premiação: Grande Prêmio de Conjunto (Sérvulo Esmeraldo), 1º Prêmio de Pintura: José Tarcísio Ramos, 2º Prêmio de Pintura: Tarcísio Félix, 1º Prêmio de Gravura: Ruth Bessoudo, 2º Prêmio de Gravura: Tereza Miranda Alves. Menção honrosa: Eduardo Essêncio, Nilo Firmeza (Estrigas), Elber Duarte, Nearco Araújo, Therezita Kay, Araújo, Descartes Marques Gadelha.

- **2º SNAPC (1969):**

Estados Participantes: Ceará, Paraná, Rio de Janeiro, Estado do Rio, São Paulo, Bahia, Brasília, Pernambuco, Minas Gerais.

Artistas participantes:

Pintura. Ceará: Rubens Martins de Albuquerque, Marcos Francisco Cavalcante Alcântara, Ricardo de Albuquerque Arrais, Tânia Menezes Borges, Simone Otoch Buhamra, Jean Pierre Chabloz, Pedro Corrêa dos Santos Cabral, Heitor Catunda,

Americana Augusta Paes de Barros Fontenelle, João Lázaro de Figueiredo, Marcus Jussier Figueiredo, Nilo Firmeza, Maria Nice Firmeza, Tarcísio Félix, Descartes Gadelha, Roberto Galvão, Francisco das Chagas Marques, Aderson Tavares Medeiros, Cairo Saraiva de Mesquita Melo, João Jorge Marques Melo, Carlos Moraes, José Leão de Alencar Oliveira Júnior, Raimundo Mateus de Oliveira, Maria Luiza Pinheiro, Osiel César Menescal Pinto, Vicente Rabelo Neto, Jorge Luiz Nobre Rodrigues, Tadeu Nobre Rodrigues, José Olavo de Vasconcelos Ribeiro, Luiz Derossy Bezerra Sá, Paulo Roberto Costa da Silva, Joaquim Evangelista Sousa Filho, Keizu Takasu, Luís Tinoco Filho; **Paraná:** Mário de Araújo Filho; **Rio de Janeiro:** José Monleón Baldovi, Fernando Antônio de Oliveira Duval; **Estado do Rio:** José Costa Filho; **São Paulo:** Eisaburu Mori; **Bahia:** José Sabóia Nascimento.

Desenho. Ceará: Jefferson Albuquerque, Jean Pierre Chabloz, Tadeu Nobre Rodrigues; **Pernambuco:** Francisco das Neves de Andrade, Maria Carmem; **Bahia:** Willeforte Leão de Mello Filho; **Brasília:** Ely de Paula Moreira; **Rio de Janeiro:** Maria Lúcia Tavares Ramos; **Minas Gerais:** Ruth Werneck.

Gravura. Ceará: Kleber Ventura; **Rio de Janeiro:** Tereza Miranda Alves, Ruth Bessoudo Courvoisier, Misabel Pedrosa; **Brasília:** Ely de Paula Moreira; **Bahia:** Terezinha Dumête Saffe.

Escultura. Ceará: Raimundo Pinheiro Athaide, Teresa Bonna, Solon Paula Porto, Célia Regina, José Leão de Alencar Oliveira Júnior, Tadeu Nobre Rodrigues, Hipólito Rocha.

Sala especial: J. F. Amora, Guiomar Marinho de Andrade, Zenon Barreto, Barrica, Antônio Carlos Campelo, Raimundo Cela, Sérvulo Esmeraldo, Heloisa Juaçaba, Teresa Miranda, José Tarcísio Ramos, Teófilo Tocha, Roberto Galvão (Rogal), Pino Della Selva.

Premiação: Prêmio Raimundo Cela (conjunto): Tarcísio Félix, 1º Prêmio de Pintura: Marcos Francisco Cavalcante Alcântara, 2º Prêmio de Pintura: Descartes Gadelha; 1º Prêmio de Gravura: Ruth Bessoudo Courvoisier, 2º Prêmio de Gravura: Kleber

Ventura; 1º Prêmio de Desenho: Ruth Werneck Cortês, 2º Prêmio de Desenho: Maria Carmen.

Comissão julgadora: Roberto Pontual, Antônio Girão Barroso, Braga Montenegro, Henrique Barroso, Geraldo Markan.

- **3º SNAPC (1971):**

Comissão de seleção e premiação: Mário Baratta, Carlos Cavalcante, José Julião e Arialdo Pinho.

Premiação do 3º Salão: Primeiro lugar Pintura: José Artur de Oliveira, Segundo lugar Pintura: Roberto Galvão; 1º lugar Desenho: Antônio Carvalho Neto, 2º lugar Desenho: João Batista Sena; 1º lugar Gravura: Ana Lúcia Soares Uchôa, 2º lugar Gravura: Kleber Ventura; 1º lugar Pesquisa: Aderson Tavares Medeiros, 2º lugar Pesquisa: Domingos C. Cruz; 1º lugar Escultura: Antônio Ivaldo Ferreira, 2º lugar Escultura: Zenon Barreto; 1º lugar Talha: Jordão de Arimatéia, 2º lugar Talha: Raimundo Barros Alves. **Prêmios de aquisição:** Eyla Ampula, Átila da Silva Calvet, Raimundo Athayde, Luís Bezerra de Sá Derossy, Carlos Moraes.

- **4º SNAPC (1973):**

Estados participantes: Ceará, Piauí, Maranhão, Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, São Paulo.

Artistas participantes:

Pesquisas artísticas. Ceará: Aderson Tavares Medeiros, Antônio José Cassiano, Harding Paulo Benício Júnior, Luis Bezerra de Sá, Roberto Galvão e Joaquim de Souza, Rubens Martins de Albuquerque, Tasso Moreira Filho; **Minas Gerais:** Ivis Silva Neto.

Escultura. Ceará: Breno Martins de Albuquerque, José Gláucio Maia, Paulo Afonso Coelho, Vicente Rabelo; **Maranhão:** José Benedito Fonteles; **Piauí:** Raimundo Pinheiro Athayde; **Pernambuco:** Romilson Lopes.

Gravura. São Paulo: Geraldo José dos Santos; **Ceará:** Letícia Tarquínio de Sousa Parente; **Bahia:** Vera Lúcia de Oliveira Lima; **Maranhão:** Yedo Saldanha.

Pintura. Minas Gerais: Araken Hipólito da Costa; **Ceará:** Eliana Torres Rocha Lima, Eugênio Pacelli Albuquerque Lima, J. Américo Guimarães, José Francisco Pinheiro de Souza, Joaquim Arrais, Roberto Galvão; **Pernambuco:** José Alves de Moura Filho.

Desenho. Minas Gerais: Angelo Pignataro, Joil Saraça dos Santos; **Bahia:** Bartira Martins Silva, José Arthur de Oliveira Siqueira; **São Paulo:** Carlos Enrique M. de Lacerda; **Pernambuco:** Ivênnio de Barros Pires, José Inácio Marini; **Ceará:** João Batista Sena, Rodolfo Markan, Francisco das Neves de Andrade.

Premiação: 1º Prêmio Desenho: José Inácio Marini, 1º Prêmio Escultura e Talha: Romilson Lopes; Pesquisas e objetos: Aderson Tavares, Roberto Galvão e Joaquim Souza. **Prêmios de estímulo:** João Batista Sena, José Benedito Fonteles, Harding Paulo Benício Júnior, Antônio José Cassiano.

Comissão organizadora: Heloisa Juaçaba, Hilma Montenegro, João Carlos Montenegro, Tarcísio Félix, Gilberto Oliveira Cardoso.

Comissão julgadora: Olívio Tavares de Araújo, Otacílio Colares, Mário Barata, José Julião Guimarães, Gerado Markan.

- **5º SNAPC (1976):**

Estados participantes: Ceará, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul.

Artistas participantes:

Pintura: Arlinda Nunes, Francisco Eliezer Teixeira, Isidoro Neto dos Santos, José de França Amora, Joaquim Arrais, José Rosário, José Calazans, Luiz Bezerra, Lydia Brasileira de Brito Porto, Maria Luiza Viana, Mário Gomes Neto, Marcus Jussier, Nilo Firmeza (Estrigas), Rachel Marques da Rocha, Sergio Lima, Tarcísio Félix, Vicente Rhabello.

Desenho: Alano Freitas Guimarães, Claudio Martins Dourado, Francisco Wagner Nepomuceno dos Santos, Francisco de Assis Vidal, João Bathista Sena, Laura Heloísa Moraes, Mayenne Martins Tavares, Tarcísio Afonso Garcia.

Escultura: Antônio Ivaldo Ferreira, Ivan Pereira da Cunha.

Outras técnicas: Francisco Sérgio Ferreira, Heloísa Juaçaba, José Pinheiro, Stenio Diniz, Raimundo Pinheiro de Athayde, Robert Timon, Sérvulo Esmeraldo, Walter Pinto, Zé Pinto.

Premiação: 1º Prêmio de Pintura: Isidoro Neto dos Santos, menção honrosa: Maria Luiza Viana; 1º Prêmio de Desenho: Alano Freitas Guimarães, 2º Prêmio de Desenho: João Bathista Sena, 2º Prêmio de Desenho: Francisco Wagner Nepomuceno, 2º Prêmio de Desenho: Tarcísio Afonso Garcia; 1º Prêmio de Escultura: Antônio Ivaldo Ferreira, menção honrosa: Ivan Pereira da Cunha; Menção honrosa de técnica mista (outras técnicas?): Heloísa Juaçaba.

Membros do júri: Ecyla Castanheira Brandão, José Julião Guimarães, Geraldo Markan, Mário Barata, D´alva Stela Nogueira Freire, Henrique Barroso.

- **6º SNAPC (1978):** Não tivemos acesso às informações.
- **7º SNAPC (1980):** Não tivemos acesso às informações.
- **8º SNAPC (1982):**

Estados participantes: Ceará, Piauí, Pará, Pernambuco, Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo, Paraná, Rio Grande do Sul, Distrito Federal.

Artistas participantes:

Aderbal Moura (SP), Afonso Rodrigues (SP), Alex Cervený (SP), Ana Horta (MG), Anico (RS), Anna Carolina (RJ), Eduardo Eloy (CE), Arlindo Diabert (SP), Armindo Leal Marques (DF), Berenice Toledo (SP), Carlos Eduardo Zimmermann (PR), Claudia Dal Canton (SP), Cristina Parisi (SP), Delton Souza (ES), Djalmar (PR), Emmanuel Nassar (PA), Enezila (MG), Eymard Brandão (MG), Estela Sandrini (PR), Fernando S. Costa (PI), Hélio Rola (CE), Siegbert Franklin (CE), Francisco Neves (PE), Muzzi (MG), Gilberto Cardoso (CE), Heloísa Juaçaba (CE), Ibayer (PR), Isis Braga (RJ),

Batista Sena (CE), Sérgio Lima (CE), Jorge Duarte (RJ), José de Moura (PE), José Carlos Viana, José Guedes (CE), Juraci Dórea (BA), Mauricio Coutinho (CE), Mônica Barki (RJ), Nelson Maravilhas (DF), Nilza Silveira Amaral (SP), Rejane Brock (SP), Aprígio (PE), Roberto Lúcio (PE), Rogerio Cavalcanti (RJ), Léa H. Soibelman (RJ), Luís Hernesto Moraes (RJ), Luís Henrique Vieira (MG), Luís Hermano (CE), Manfredo de Souza Neto (RJ), Marcio Sampaio (MG), Eugenia Curado (GO), Maria de Lourdes Barreto (RJ), Sérvulo Esmeraldo (CE), Sérgio Pinheiro (CE), Sheila Cabo (RJ), Solange Oliveira (RJ), Suzana Sommer (RS), Tarcísio Félix (CE), Valério Rodrigues (RJ),

Oficina Guaianases de Gravura: Aprígio, Aloísio Magalhães, Delano, Eduardo Almeida, Francisco Neves, Frederico, Flávio Gadelha, Gil Vicente, Humberto Carneiro, Inalda Xavier, João Câmara, José Alves de Moura, José de Barros, José Carlos Viana, Liliane Dardot, Maria Tomaselli, Maurício Arraes, Nilza Torres, Petrônio Cunha, Tereza Carmen.

Artistas convidados: Rejane Brock (SP), Márcio Sampaio (MG), Fernando Costa (PI), Nelson Maravilhas (DF), Carlos Eduardo Zimmermann (PR), Alex Nicolaef (RJ), Aprígio (PE).

Premiados: Referência especial do júri (José Tarcísio - CE); Secretaria de Cultura e Desporto (Manfredo Souza Neto – RJ); Banco do Nordeste do Brasil: 30 anos (José Carlos Viana – PE); Banco do Ceará (Emmanuel Nassar - PA); Banco do Estado do Ceará – BEC (Hélio Rola – CE); Pinacoteca do Estado (Luiz Henrique Vieira – MG), J.Macedo S/A (Eduardo Eloi – CE); Sistema Verdes Mares de Comunicação (Roberto Lúcio – PE); Chaves Mineração e Indústria (Aderbal Moura – SP); Requite (José de Moura – PE); Banco Popular de Fortaleza – BANFORT (Gilberto Cardoso – CE); Casa da Madeira (Alex Cervený - SP); Nordeste Magazine (Isis Braga – RJ); J. Ari Tecidos (Anico – RS); Construtora Raimundo Alves (Luiz Hermano – CE); Gerardo Santos (Maurício Coutinho – CE).

Comissão julgadora: Geraldo Edson, Henrique Barroso, João Câmara Filho, Olívio Tavares de Araújo, Roberto Galvão.

- **9º SNAPC (1984):**

Estados participantes: Ceará, Piauí, Maranhão, Pará, Pernambuco, Paraíba, Alagoas, Bahia, São Paulo, Mato Grosso, Goiás.

Artistas convidados: Aderson Medeiros (CE), Alfredo Volpi (SP), Antônio Poteiro (GO), Audifax Rios (CE), Cícera (CE), Cisin (CE), Cleoman Fontenele (CE), Emmanuel Nassar (PA), Ferreira do Ceará (CE), Francisco Brennand (PE), Francisco Liberato (BA), Fred Svendsen (PB), Gilvan Samico (PE), Isaias Silva - Índio Timbira do Maranhão (MA), J. Arrais (CE), Juraci Dórea (BA), Manuel de Camaragibe (AL), Mestre Dezinho (PI), Mestre Expedito (PI), Miguel dos Santos (PE), Nino (CE), Nonato Oliveira (PI), Paulo Giordano (MT), Salet (PI), Sante Scaldaferri (BA), Tota (PE), Zé Pinto (CE).

Salas especiais: Chico da Silva, Mestre Noza, Rubem Valentim.

Curadoria: Roberto Galvão.

Comissão Organizadora: Heloísa Juaçaba, Marcus Jussier, Mirian Carlos, Roberto Galvão.

ANEXO B – LISTA DAS EXPOSIÇÕES DA CASA RAIMUNDO CELA

1967

- Exposição Individual de Clidenor Capibaribe (Barrica).

- Coletiva de Pintores Cearenses

Artistas participantes: Aderson Tavares Medeiros, Ademar Albuquerque, Afonso Lopes, Manuel Alberon de Souza Soares, Antônio Alves Lima, Clidenor Capibaribe, Cláudia Maria de Saboia Oliveira, Cláudio Martins Dourado, Carlos Pamplona, Descartes Gadelha, Estrigas, Edson Queiroz Filho, Evaldo Costa Barreto, Fausto Nilo, Floriano Teixeira, Francisco César dos Santos Silva, Francisco da Silva (Chico da Silva), Francisco Gois Monteiro, Francisco Rocha, Heloísa Juaçaba, José Fernandes, João Lázaro de Figueiredo, Joaquim Evangelista de Souza Filho, Jean Pierre Chabloz, Joaquim Soares, José Ferreira Sales, José de França Amora, José Kleber Ventura, José Olavo de Vasconcelos, José Ximenes de Lima, Luís Bezerra Sá (Derossy), Lástênia Albuquerque, Marcus Jussier, Marina Guerra, Mário Baratta, Nearco Araújo, Maria Nice Firmeza, Paulo Pamplona, Roberto Galvão, Sergei Correia de Castro, João Sérgio Lima, Tarcísio Félix, Teófilo Rocha, Vânia de Melo Sousa, Valter Porto Júnior, Zenon Barreto.

- Coletiva Dez Artistas da Casa Raimundo Cella no Salão Nobre do Ideal Clube

Artistas participantes: Descartes Gadelha, Ivan José de Assis, José Gimenes, Kleber Ventura, José Olavo, Tarcísio Félix, Sergei de Castro, José de França Amora, Zenon Barreto, Ricardo Videla, Sebastião da Silva (Babá).

- X Congresso Nacional de Estabelecimentos Particulares de Ensino

Artistas participantes: Antônio Videla, Afonso Lopes, Barrica, Cláudio Dourado, Carlos Pamplona, Descartes Gadelha, Francisco Góes, Floriano Teixeira, Fausto Nilo, F. Rocha, Heloísa Juaçaba, Joaquim Soares, José Ximenes, José de França Amora, José Olavo, José Araújo, José Kleber, J. Ferreira, J. Fernandes, Luís Derossy, Marcus Jussier, Marina Guerra, Maria Nice, Manuel Alberon, Nearco Araújo, Nilo Firmeza

(Estrigas), Pierre Chabloz, Roberto Galvão, Sergei Correia de Castro, Sérgio Lima, Sebastião Lima, Tarcísio Félix, Teófilo Rocha.

- **Exposição Individual do artista José de França Amora.**
- **1º SNAPC** (ver Anexo A).
- **Retrospectiva do Pintor Antônio Bandeira.**

1968

- **Exposição Individual de José Tarcísio.**
- **Coletiva do 1º Aniversário da Casa Raimundo Cela.**
- **Coletiva de Artistas Cearenses nas Escolas Públicas.**
- **Exposição Individual de Afrânio Castelo Branco.**
- **Exposição Individual de Nilo Firmeza (Estrigas).**
- **Coletiva de Pintores Cearenses na Galeria do Museu Nacional de Belas-Artes/RJ (em parceria com a Casa Raimundo Cela).**
- **Exposição Individual de Tarcísio Félix na Galeria Goeldi/RJ (em parceria com a Casa Raimundo Cela).**

1969

- Mostra Dupla

Artistas participantes: Joaquim de Souza [ocupou grande parte da exposição, daí o título "Mostra Dupla"] e Aderson Tavares, Benis, César Autran, Chico da Silva, Cleoman Fontenele, Descartes Gadelha, Tarcísio Félix, J. Figueiredo, Gabriele, Hermany, Heloísa Juaçaba, Isomar Larvora, José de França Amora, J. Bonna, Magérbio, Nearco Araújo, Olavo, Osanan, Estrigas, Nice, Regina Célia, Rubens, Theresita Kay, Roberto Galvão, J. Fernandes, Sobuhamra, Sergei de Castro.

- **Exposição Individual de Aderson Medeiros.**
- **Coletiva do 2º Aniversário da Casa Raimundo Cela.**
- **Exposição Individual de Joaquim Evangelista de Souza.**
- **Coletiva do "Grupo Jovem"**

Expositores: Liliana Montenegro, Célia Juaçaba, José A. Perez, Armando Dauer, Maria de Fátima, Antônio Mendes, Fernanda Frota, Mônica Almeida, Rui Capêlo,

Petrolatimo Zeuvonfladston, Zenda Buhamra, Dominique Bichurchar, Roberto Romcy, Cynthia Machado.

- **Coletiva de Artistas Cearenses no Colégio Militar do Ceará** (em parceria com a Casa Raimundo Cela)

Artistas participantes: Aderson Medeiros, José de França Amora, Barrica, Campêlo, Descartes Gadelha, Derossy, Estrigas, Tarcísio Félix, Floriano Teixeira, Chico da Silva, Heloísa Juaçaba, Joaquim de Souza, Kleber Ventura, Magérbio, Nearco Araújo, Nice Firmeza, Olavo, Roberto Galvão, Tania, R. Bonna, Ximenes.

- **Coletiva de Artistas Cearenses no Gabinete Português de Leitura/BA** (em parceria com a Casa Raimundo Cela).

- **Coletiva de Quatro Artistas da Casa Raimundo Cela no Salão Nobre do Ideal Clube**

Artistas participantes: Joaquim de Souza, Tarcísio Félix, Roberto Galvão, Sergei de Castro.

- **Coletiva de Quatro Artistas na Casa Raimundo Cela**

Artistas participantes: Adrianisa Câmara, Maria Augusta, Cecy Castro Alves e Paula.

- **Coletiva de Artistas Infantis na Casa Raimundo Cela**

Expositores: Cláudia Monte, Cláudia, Dauer, Gilberto, Giovanni, Márcia, Noronha, Pascoal, Roberto, Walter, Zenda.

- **Exposição de Pintura em Porcelana.**

Expositores: Otilia Vida, Heloísa de Castro, Madalena Pinto, Emilia Dias Branco, Simone Bezerra, Olga Costa, Maria do Carmo Galvão, Noélia Nóbrega, Noemi Freire, Vera Vasconcelos, Josineia Barbosa, Ana Maria Juaçaba, Elene Matos, Ana Maria Garcia, Maria Lúcia Carvalho Rocha, Maria Isabel Figueiredo, Eraides Feitosa, Lídia Bezerra, Maria Alba Esteves, Regina Juaçaba, Ana Maria Martin, Rosa Silveira, Elma de Abreu Braga, Maria do Carmo Vidal, Filomena Juaçaba, Geralda Cavalcante, Celsa Albuquerque, Teresa da Silva Maia, Vininha Assunção.

- **Exposição de José dos Santos Cabral.**

- 28 Artistas do Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP

Artistas participantes:

Pintura: Fernando Calderari, Donato Ferrari, Eli Heil, Catalunha Jacobo, Bin Kondo, Tomoshige Kusuno, Ermelindo Nardin, Vilma Pasqualine, Rosa Negra, Ubirajara Ribeiro, Hissão Sakakibara, Flávio Shiró, Helena Wong.

Desenho: José Roberto, Sara Avila, Maria Carmen, Antônio Dias, Rubens Gerchman, Maria Cecília Gismondi, Roberto Magalhães, Odila Mestriner, João Susuki.

Gravura: Antônio Henrique Amaral, Emanuel Araújo, Vera Chaves Barcelos, Newton Cavalcanti, Wesley Duke Lee, Rossini Peres, Marília Rodrigues.

- Coletiva de Artistas Cearenses na Feira da Providência/RJ (em parceria com a Casa Raimundo Cela).

Artistas Participantes: Aderson Medeiros, Chico da Silva, Estrigas, J. Figueiredo, Joaquim de Souza, Kleber Ventura, Nice Firmeza, Olavo, Regina Célia, Roberto Galvão, Rubens Albuquerque, Teresa Bonna, Sergei de Castro.

- Exposição Individual da pintora alemã Brigitte Flade.

- Exposição Individual da pintora Chica da Silva.

- Coletiva de Artistas Cearenses no Centenário da cidade de Pacatuba-CE (em parceria com a Casa Raimundo Cela).

- 2º SNAPC (ver Anexo A).

1970

- Exposição Individual da gravurista Misabel Pedrosa.

- Exposição Individual do pintor Chico Xavier.

- Coletiva do 3º Aniversário da Casa Raimundo Cela.

- Expo 70 – Encerramento das Atividades Artísticas [do ano 1970] da Casa Raimundo Cela.

Artistas participantes: Antônio Carvalho Neto, A Brasil, Aderson Medeiros, Athayde, Cairo, Denys Maffel, Eliezer Rodrigues, Estrigas, Francisco José, Gabriele, Glaucia, Heitor Celso, Hermany, Lily, Michel, Natan, Paula Gênova, Raimundo F.D, Roberto Galvão.

1971

- **Salão de Março.**
- **Coletiva em homenagem à gravurista Regina.**
- **Exposição de Pintura dos artistas Aderson Medeiros e César Gabriele em convênio com o Ideal Clube.**
- **Exposição de talhas e pinturas dos artistas Ricardo e Romilson em convênio com o Ideal Clube.**
- **Coletiva de Artistas Cearenses em Brasília.**
- **Exposição Individual do artista Dorian Gray em convênio com o Ideal Clube.**
- **3º SNAPC (ver Anexo A)**

1972

- **Exposição Individual de Barrica.**
- **Salão de Março – 5º Aniversário da Casa Raimundo Cela.**

Artistas participantes: Aderson Medeiros, Deoclécio Soares, J. Pinheiro, Jordão de Arimatéia, Atila Silva Calvet, Cairo Saraiva de Melo, José Ximenes, Maria Iracy, Francildo Soares, Ione Arruda, José Valber, Alano de Freitas, Antônio José Cassiano, Anailse Cavalcante, Romilson Lopes, Carlos Moraes, Maria Celeste, Raimundo Mateus, Gilberto Oliveira, Francisco Nogueira, Roberto Galvão, Deusimar Fernandes, Kleber Ventura, Barrica, Sônia Cantidio, Raimundo Athayde, Chico da Silva, J. Figueiredo, J. Jacques, Michel Oka, Zenon Barreto, Estrigas, Heloísa Juaçaba, César Gabriele, Raimundo Cela, Sérvulo Esmeraldo, Antônio Alexandre, Guiomar Correia, José Nasser, Carlos Campelo, Ricardo Videla, Marcus Francisco, Olavo Vasconcelos, Cláudio Dourado, Hélio Rola, Antônio Ivaldo, Efigênia Colares, J. Saboia, Arnaldo Vasconcelos, Mariza, Descartes Gadelha, Nice Firmeza, Joaquim de Souza, Fragoso, Andres Teles Menescal, J. Américo, Lauro Mendes, Nice Pinheiro, Ana Lúcia Fernandes, Ivis Silva, José Ribamar, Adonias Tavares.

- **Exposição de Tapeçaria da artista Celeste Meira, em convênio com o Ideal Clube.**
- **Coletiva de encerramento do curso ministrado pelo professor Siqueira.**
- **Exposição individual de Aderson Medeiros, em convênio com o Ideal Clube.**
- **Exposição Individual do artista Angelo Shepis, em convênio com o Ideal Clube.**
- **Mostra de Mosaicos e Vitrais dos alunos do professor Angelo Shepis.**
- **Exposição Individual de Raimundo Mateus, em convênio com o Ideal Clube.**

- **Exposição Individual de Barrica, em convênio com o Ideal Clube.**
- **Exposição VI Congresso Brasileiro de Assembleias Legislativas.**
- **Exposição Individual de Kleber Ventura, em convênio com o Ideal Clube.**
- **Exposição Individual de Roberto Galvão, em convênio com o Ideal Clube.**
- **Exposição Individual de J. Pinheiro, em convênio com o Ideal Clube.**
- **Exposição Individual do gravurista Leão Júnior.**
- **Exposição de mini-quadros e cartões de Natal.**
- **Exposição Individual de A. Cruz, em convênio com o Ideal Clube.**

1973

- **Coletiva do 6º Aniversário da Casa Raimundo Cela e inauguração da nova sede.**
- **Exposição de reproduções de Picasso.**
- **Exposição individual do pintor piauiense Chico Ribeiro.**
- **Coletiva em homenagem ao Congresso Brasileiro de Cardiologia.**
- **Exposição de Antônio Carvalho Neto e Heloísa Juaçaba no Ideal Clube.**
- **Exposição dos trabalhos escolhidos para a Bienal de São Paulo.**
- **Coletiva de Artistas da Casa Raimundo Cela no Ideal Clube.**
- **Exposição Cartazes Poloneses Filatelia.**
- **4º SNAPC (Ver Anexo A)**

1974

- **Coletiva de Artistas Cearenses**

Artistas participantes: Jane Lane, Zely Frota, Tarcísio Félix, Epaminondas F. da Rocha, Rubens Albuquerque, Antonio Carlos Neto, Alano de Freitas, Cairo Saraiva, Romilson Lopes, Adrianiza Monte, Joaquim Arrais, Isaías Silva, Joaquim de Souza, Heitor Catunda, Vicente Rhabelo, Guiomar Correia, José Ximenes, Maria Iraci, José Odival, José Moacir, Raimundo Campos, João Batista Sena, Heloísa Juaçaba, Areken Hipólito, Roberto Galvão, Átila Calvet, Tarcísio Afonso, João Lázaro de Figueiredo, Francisco Nogueira, César Gabriele, Hélio Rola, França [José Amora de França?], Raimundo Mateus, Kleber Ventura, Maurício Cals, Francisco Antonio, José de Arimatéia, Gilberto Oliveira Cardoso, Raimundo Nonato, Isomar Távora, Rose Mary Frota, José Pinheiro, Lúcia Marinho, Deoclécio Soares.

- **Exposição individual da artista estadunidense Judith Leigh Cox.**

1977**- Ontem/Hoje 66/77 – Exposição de Aniversário de 10 anos da Casa Raimundo Cela**

Artistas participantes: Aderson Medeiros, Carlos Moraes, Ferreira do Ceará, Joaquim de Souza, José de França Amora, Marcus Francisco, Regina Cavalcante, Roberto Galvão, Sergei de Castro, Tarcísio Félix.

1978

- Madeirarte**
- 6º SNAPC**

1979

- Exposição de Pinturas Folclóricas da Coreia.**
- Exposição Individual de João Maria Siqueira.**
- Exposição Individual de Alano de Freitas.**
- Exposição Individual de Sinhá D´amora.**
- Exposição de Carlos Gomes e Augustine.**
- Figuração Sintética (gravuras).**
- Mostra do vencedor do Concurso de Cartazes do DETRAN.**
- Mostra do vencedor da Semana de Arte do Colégio Lourenço Filho.**
- Exposição Individual de Roberto Galvão (pinturas).**
- Exposição Individual de Michel Oka (pinturas).**
- Mostra de Filatélica.**
- Exposição Individual de Carlos Moraes (tapeçaria).**

1980

- Mostra Retrospectiva do artista Raimundo Cela.**
- Mostra “Talentos de Pacatuba”.**
- Mostra de artistas conterrâneos [cearenses]**
- Mostra “Hélio Valverde”.**
- Coletiva de Artistas Cearenses.**
- Exposição de Artes Plásticas do Pessoal do Ceará.**

- **Exposição de Arte Sacra.**
- **Exposição Individual de Bené Fonteles.**
- **7º SNAPC** (ver Anexo A).

1981

- **Mostras de Arte fotográfica.**
- **Salão de Março.**
- **Mostra de Pinturas a óleo.**
- **Exposição Individual de Ivan César.**
- **Exposição Individual de Góis** [Francisco Góis Monteiro?]
- **Exposição Individual de Afonso Lopes.**
- **Exposição Individual de J. Amora** [José de França Amora?]
- **Exposição Individual de Barbosa Leite.**

1982

- **Exposição dos fotógrafos Celso Oliveira e Ed Viggiani.**
- **Mostra Livre 82**

Artistas participantes: Estrigas, Nice Firmeza, Heloísa Juaçaba, Hélio Rola e outros [lista incompleta].

- **XXXII Salão de Abril** (realização da Prefeitura de Fortaleza).
- **As cores do Nordeste**

Artistas participantes: Chico Ribeiro, Nogueira, Beth Queiroz, Ivany Gomes, Salete, Isaías Silva, Chico da Silva, Guiga, Joca, J. Arraes, Ivan César, Raimundo Félix, Mary Jane.

- **8º SNAPC** (Ver Anexo A)

1983

- **Exposição Individual de R. Silva.**
- **Exposição Individual de Ivan César.**
- **XXXIII Salão de Abril** (realização da Prefeitura de Fortaleza).
- **III Exposição de Pintura Didática.**
- **Monstra Artistas Cearenses.**
- **Exposição Individual do artista Assis de Holanda.**

- **Exposição Individual do artista Milton Amorim.**
- **Cerâmica Utilitária do Ceará.**

1985

- **Exposição fotográfica “Romaria”, de Vidal Cavalcante.**
- **Exposição de quadros de artistas primitivistas na “Semana do Índio”.**
- **Exposição de Artes Plásticas na X Promoção Mulher-Maio-Mulher, do Jornal O Povo.**
- **Salão dos Rejeitados** (obras dos artistas não classificadas para o XXXV Salão de Abril).
- **Exposição Individual do artista Flávio de Carvalho** (em parceria com a Fundação Armando Álvares Penteado).
- **Exposição fotográfica “Enchente”** (imagens de repórteres fotográficos sobre o inverno de 1985 no Ceará).
- **II Salão de Fotografia da Teleceará.**
- **Exposição do Grupo Fratura Exposta.**
- **Exposição Individual de Nice Firmeza.**
- **Exposição permanente na Sala “Imagem das Cores”** (Acervo da Pinacoteca do Estado do Ceará).
- **Exposição permanente na Sala “Chico da Silva”** (Acervo da Pinacoteca do Estado do Ceará).

1988

- **Instalações e Performances.**