



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
BRASILEIRA**

GILBERTO ANDRADE MACHADO

**CALIDOSCÓPIO: EXPERIÊNCIAS DE ARTISTAS-
PROFESSORES COMO EIXO PARA UMA HISTÓRIA DO
ENSINO DE ARTES PLÁSTICAS EM FORTALEZA**

**FORTALEZA
2008**

GILBERTO ANDRADE MACHADO

**CALIDOSCÓPIO: EXPERIÊNCIAS DE ARTISTAS-
PROFESSORES COMO EIXO PARA UMA HISTÓRIA DO
ENSINO DE ARTES PLÁSTICAS EM FORTALEZA**

Tese apresentada à coordenação do Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará como requisito final para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Juraci Maia Cavalcante

**FORTALEZA
2008**

GILBERTO ANDRADE MACHADO

**CALIDOSCÓPIO: EXPERIÊNCIAS DE ARTISTAS-PROFESSORES
COMO EIXO PARA UMA HISTÓRIA DO ENSINO DE ARTES
PLÁSTICAS EM FORTALEZA**

Tese apresentada à coordenação do Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará como requisito final para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Defesa em: 12 de Setembro de 2008

Prof^a. Dr^a. Maria Juraci Maia Cavalcante (UFC)
(Orientadora)

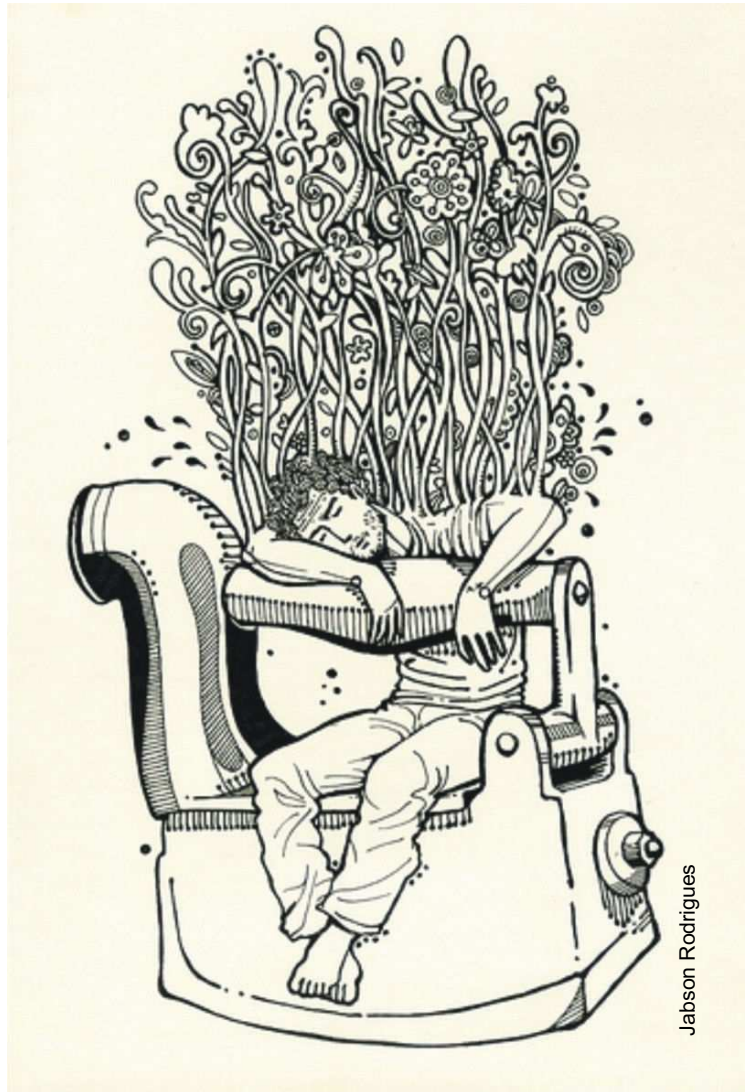
Prof^a. Dr^a. Bernadete Lourdes Ramos Beserra (UFC)

Prof. Dr^a. Zuleide Fernandes Queiroz (URCA)

Prof. Dr. Rui Martinho Rodrigues (UFC)

Prof. Dr. José Albio Moreira de Sales (UECE)

*Dedico este trabalho a Antonio Machado
Sobrinho e Maria Andrade Machado,
meus pais.*



Jabson Rodrigues

AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Dr^a. Maria Juraci Maia Cavalcante, minha orientadora, que lidou de forma atenciosa com a minha impaciência e teimosia durante a organização deste trabalho. Seu olhar atento não me deixou esquecer que sou um artista tentando fazer ciência, e que esses dois campos de conhecimento se completam e se fundem no meu cotidiano.

Ao CEFET-CE, instituição a qual pertenço pelo apoio e incentivo à realização dessa pós-graduação.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFC, em especial à Prof^a. Dr^a. Bernadete Beserra que provocou em mim o desaguar de uma escrita literária até então adormecida e a Prof^a. Dr^a. Ercília Maria Braga de Olinda pela paixão com me ensinou história oral.

A Gina, pela paciência com que recolhia e entregava nossa correspondência acadêmica e pelo cuidado com que preparou nosso lanche ao longo desse período de estudos.

Aos colegas do Núcleo de História e Memória da Educação pela boa convivência e aprendizado compartilhado. As amigas conquistadas nessa etapa acadêmica, em especial, Geny Lustosa e Sádía Castro.

Aos meus pais e irmãs, parceiros dos vários momentos que compartilhamos nesses últimos anos.

Aos meus amigos “dinossauros”: Suely Amorim, Eliana Cordeiro Barroso, Clerismar Abreu, Fawzia Cardoso, Aurélio Vieira, Almir Luís Pereira Jr. e Ana Lúcia Viana.

A Yone Almeida pelo carinho com que organizou e formatou este texto.

Ao Jabson Rodrigues que gentilmente cedeu a imagem que utilizei como epígrafe, talvez, o meu melhor retrato desse momento.

Ao Pedro Humberto pela gentileza com que me mostrou e cedeu imagens do acervo do MAUC.

Aos alunos do Curso Superior de Tecnologia em Artes Plásticas do CEFETCE, com quem compartilhei as alegrias e angústia da produção desta tese.

Meus agradecimentos especiais a: Nice Firmeza, Pedro Eymar, Descartes Gadelha, Sérgio Lima, Roberto Galvão, Maria Quintela, Lourdes Macena, Tânia Kacelnik, Sebastião de Paula e Herbert Rolim.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo organizar uma história do ensino das artes plásticas em Fortaleza a partir da experiência de alguns artistas plásticos que se tornaram professores. Optamos por um recorte temporal que se inicia em 1944 com a criação da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), e termina em 2005 com a formatura dos primeiros artistas plásticos graduados numa instituição pública de Fortaleza. Nosso objetivo principal foi investigar o significado que os artistas plásticos conferiam às suas experiências docentes. Interessava-nos identificar alguns espaços de formação de artistas plásticos em Fortaleza; saber como esses artistas percebiam o ato de ensinar/aprender artes; como lidavam com as expectativas pessoais e familiares sobre a profissão artística, sobretudo, como outros saberes de sua práxis social e política se incorporavam à prática docente. Para alcançar tais objetivos, trabalhamos a história oral como recurso metodológico, entrevistando dez artistas cujas narrativas são o eixo principal que sustentam nossa organização historiográfica. Estas narrativas nos permitem conhecer como era a cidade no período estudado, as oportunidades socioculturais que lhes eram acessíveis e os contextos escolares nos quais os artistas se iniciaram como alunos. O desejo por uma escola de formação profissionalizante para artistas plásticos em Fortaleza foi acalentado por várias gerações desde a década de 1950, e se consolidou no início dos anos 2000. Nesse ínterim, várias tentativas de escola foram alocadas em instituições públicas e privadas com a participação de artistas mais experientes que discutiam um modelo de ensino de arte. Constatamos que o desafio atual para as escolas de artes plásticas é definir rumos para a formação do artista, nos quais a profissionalização via educação não seja compulsória. Para isso é fundamental que o artista plástico que deseja ser professor seja orientado para produzir reflexões mais consistentes sobre suas experiências estéticas. Saber articular tais experiências com os gerentes, coordenadores e demais professores da escola formal, talvez seja o maior desafio para o artista que se propõe a ser professor.

Palavras-Chaves: Artes Plásticas; Artista-Professor; História Oral Temática; Ensino de Arte.

ABSTRACT

The objective of this paper is to trace the history of the teaching of plastic arts in Fortaleza, taking into account the experience of some plastic artists who became teachers. We have opted for a time span which starts with the creation of the Plastic Arts Society of Ceará (SCAP), and ends in 2005 with the graduation of the first plastic artists from a public institution in Fortaleza. Our main goal was to investigate the meaning the plastic artists conferred to their teaching experience. It was our interest to identify some of the venues for the vocational training of plastic artists in Fortaleza; to learn how these artists perceived the act of teaching/learning arts; how they dealt with family and personal expectations on the artistic career, especially, how other knowledge of his social and political practice have incorporated to the teaching activity. *In order to reach such objectives, we made use of oral history as a methodological resource by interviewing ten artists whose narratives are the main axis that support our historiographic organization. These narratives allow us to know how the cities were in the period of study, the social-cultural opportunities to which they had access and the school context when the artists started as students.* The eager wish for a career training school for plastic artists in Fortaleza has been suppressed for several generations since the 1950's, but it has been carried out in the early 2000's. In the meantime, several attempts for a school have been allocated in public and private institutions, with the participation of the most experienced artists who discussed a model for teaching arts. We got to the conclusion that the present challenge for the plastic arts schools is to set goals for the training of an artist, where the career through education is not compulsory. For this, it is essential that the plastic artist who wishes to become a teacher be guided to produce more consistent reflection on his aesthetic experience. Knowing how to articulate with managers, coordinators and other teachers at the formal school, perhaps is the greatest challenge for the artist who proposes to be a teacher

Key Words: Plastic Arts; Artist-Teacher; Thematic Oral History; Teaching of Arts.

RESUMÉ

Le but de cette recherche est d'organiser une histoire de l'enseignement des arts plastiques à Fortaleza, à partir de l'expérience de quelques artistes plastiques devenus professeurs. Nous avons opté pour un découpage du temps qui commence en 1944 par la création de la *Sociedade Cearense de Artes Plásticas* (SCAP) et finit en 2005 par la diplomation des premiers artistes plastiques, gradés dans une institution publique de Fortaleza. Notre but principal fut d'investiguer la signification que les artistes plastiques conféraient à leurs expériences d'enseignants. Il nous intéressait d'identifier quelques espaces de formation des artistes plastiques à Fortaleza ; savoir comment ces artistes percevaient l'acte d'enseigner/d'apprendre des arts ; comment ils façonnaient les spectatives personnelles et familiales sur la profession artistique, surtout comment d'autres connaissances de leurs praxis sociale et politique s'incorporaient à leur pratique professorale. Pour atteindre tels buts, Nous avons fouillé l'histoire orale comme ressource méthodologique, tout en enterviwant dix artistes dont les narrations sont le principal axe qui soutient notre organisation historiographique. Ces narrations nous permettent de connaître la ville telle qu'elle était dans la période étudiée, les oportunités socio-culturelles qui leur étaient accessibles et les contextes scolaires dans lesquels les artistes débutèrent en élèves. Le désir d'une école de formation techno-professionnelle pour des artistes plastiques à Fortaleza fut nourri par plusieurs générations depuis la décennie de 1950 et se consolida au seuil des années 2000. Ce temps durant, plusieurs essais d'école furent allouées dans des institutions publiques et privées avec la participation d'artistes plus expérimentés qui discutaient un modèle d'enseignement d'art. Nous avons constaté que le défi actuel pour les écoles d'arts plastiques c'est de définir des directives pour l'instruction de l'artiste auxquelles la formation professionnelle via éducation ne soit pas contrainte. Il est fondamental pour autant que l'artiste plastique qui souhaite d'être professeur soit orienté à produire des réflexions plus consistantes sur ses expériences esthétiques. Peut-être que savoir articuler telles expériences avec ses gérants, ses coordinateurs, et d'autres professeurs de l'école formelle soit le plus grand défi pour l'artiste qui se propose d'être enseignant.

Mots-clés : Arts plastiques, Artiste-Professeur, Histoire Orale Thématique, Enseignement d'art.

LISTA DE FIGURAS

Epígrafe - O mundo se fecha, meu peito sonha. Jabson Rodrigues – desenho sobre papel. s/d. in: (www.flickr.com/jabson_atalhos).....	v
Figura 1 – Fotomontagem.	31
Figura 2 – Cartaz feito por Chabloz.	32
Figura 3 – Identidade de sócia de Nice Firmeza (Museu da Imagem e do Som – MIS).....	42
Figura 4 – Barrica e Estrigas (sentado) no atelier de cerâmica da UFC/ sem data (MIS).	44
Figura 5 – Bordado de Nice Firmeza (sem data). Foto de Pedro Humberto (MAUC).	47
Figura 6 – Pedro Eymar em sala de aula. Foto de Pedro Humberto (MAUC).....	48
Figura 7 – Desenho de Chabloz (sem título/ sem data). Foto de Pedro Humberto (MAUC).	51
Figura 8 – Chico da Silva/ sem data (MIS).	53
Figura 9 – Estranho caniço original.(sem data) Chico da Silva. Guache sobre papel/ (MAUC).	56
Figura 10 – Chica da Silva/ sem data (MIS).	59
Figura 11 – Jangadas(1965).Mural de Zenon Barreto executado em pastilhas de porcelana para a fachada do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. Foto de Pedro Humberto (MAUC).	62
Figura 12 – Foto de Antônio Bandeira (MIS).	64
Figura 13 – Fortaleza queimada de sol (1959) Óleo sobre tela. Antonio Bandeira. Foto de Pedro Humberto. (MAUC).	65
Figura 14 – Estrigas (de frente) e Aldemir Martins/ sem data (MIS).....	68
Figura 15 – Marieta Cals (à esquerda) e Heloísa Juaçaba no Museu de Arte e Cultura Popular da ENCETUR/ sem data (MIS).....	70
Figura 16 – Descartes Gadelha. Foto de Pedro Humberto (MAUC).....	72
Figura 17 – Paisagem Azul. Óleo sobre Tela. sem data. Antônio Bandeira. Foto de Pedro Humberto (MAUC).	74
Figura 18 – Heloísa Juaçaba e Descartes Gadelha por ocasião da inauguração da sala do artista no MAUC. Foto de Pedro Humberto (MAUC).	76

Figura 19 – Fachada da Casa de Cultura Raimundo Cela na Praça dos Leões. Cromo/ sem data (MIS).	82
Figura 20 – Fachada da Escola Técnica Federal do Ceará, anos 1980. Foto Francisco Costa (CEFET-CE).	91
Figura 21 – Exibição da Banda de Música da ETFCE num evento do Projeto Jangada, anos 1980. Foto Francisco Costa (CEFET-CE).....	95
Figura 22 – Capa do Projeto Arte-Educação da ETFCE, 1992. Foto Francisco Costa (CEFET-CE).	98
Figura 23 – Tânia Kacelnik com alunos da primeira turma de Artes Plásticas. Foto Francisco Costa (CEFET-CE).	101
Figura 24 – Sebastião de Paula com alunos no MAUC – Foto Pedro Humberto. ..	111
Figura 25 – Foto Passeio Público (Arquivo Nirez).	122
Figura 26 – Mário Baratta (MIS).	124
Figura 27 – Cabeça de Vaqueiro. Raimundo Cela. Óleo sobre tela (1937).....	127
Figura 28 – Cabeça de Jangadeiro. Raimundo Cela. Óleo sobre tela (1933).	127
Figura 29 - Catálogos do Salão de Abril	186

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 MONTANDO UM CALIDOSCÓPIO.....	17
2 UMA HISTÓRIA ESPELHADA: DE CHABLOZ A CHICO DA SILVA	31
2.1 A história de Nice	36
2.2 A história de Pedro Eymar.....	48
2.3 A história de Chico da Silva.....	53
3 O REFLEXO DAS NOVAS INSTITUIÇÕES	61
3.1 O Museu de Arte da Universidade do Ceará.....	62
3.2 A história de Antônio Bandeira	64
3.3 As lembranças de Sérgio Lima.....	66
3.4 A Secretaria de Cultura do Estado do Ceará e a geração Raimundo Cela.....	69
3.5 As lembranças de Descartes Gadelha	72
3.6 A história de Roberto Galvão	78
3.7 As lembranças de Maria Quintela	82
3.8 Alguns antecedentes políticos desse período	85
3.9 A Escola de Comunicação Ofícios e Arte e o Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura.....	87
4 O SURGIMENTO DOS CURSOS SUPERIORES DE ARTES PLÁSTICAS	91
4.1 A história de Lourdes Macena.....	92
4.2 O projeto cefetiano de ensino das Artes Plásticas	97
4.3 A história de Tânia Kacelnik	101
4.4 Os cursos de Artes Plásticas da Universidade Gama Filho	109
4.5 A história de Sebastião de Paula	111
5 OS SENTIDOS DE ESCOLA DE ARTE NO CEARÁ E OS VÍNCULOS COM A LEGISLAÇÃO EDUCACIONAL.....	117
5.1 O desejo por uma academia	117
5.2 As intervenções modernistas de Mário Baratta	124
5.3 O ensino de arte vinculado à legislação educacional.....	131
5.4 As influências do método de Artus Perrelet.....	137
6 O SALÃO DE ABRIL COMO REFLEXO DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA MODERNA E CONTEMPORÂNEA.....	143
6.1 A arte conceitual no contexto acadêmico.....	147
CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	159
ANEXOS	168

INTRODUÇÃO

É difícil precisar em que ponto nossa história pessoal tangencia a história que nos propomos contar aqui. No final da década de 1970, último ano do ensino médio, fizemos um curso de desenho em quadrinhos na Casa de Cultura Raimundo Cela. Era um dos poucos lugares de Fortaleza onde se podia aprender artes plásticas. Havia telas de artistas locais, reproduções de pinturas barrocas e renascentistas espalhadas pelas paredes. Nossa intenção em participar daquele curso noturno era ser pintor, artista, mas a professora dizia que aquilo não era profissão, era *hobby*! Um dia ouvimos um homem dizendo que a casa estava vazia de pessoas, porém, os fantasmas de um tempo bom que ele vivera ainda rondavam pelos corredores.

Após 30 anos, nos deparamos numa tentativa de localizar a origem do nosso interesse pela experiência dos professores de artes plásticas. A suspeita mais evidente é que ela esteja vinculada ao início de nossa profissionalização como professor de Educação Artística nas escolas públicas de Fortaleza. Durante o período de graduação em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes de São Paulo, vivenciamos diversas experiências do processo artístico que nos levaram a questionar a aplicabilidade desse aprendizado, sobretudo, como poderíamos nos inserir num mercado de trabalho tão restrito e que promovesse nosso crescimento pessoal e nosso sustento financeiro como artista plástico. Investimos nas oportunidades de trabalho que nos apareceram na época: desenhista de estamparia, restaurador de papéis, ilustrador, entre outros. Foi trabalhando como professor de Arte, no entanto, que nos deparamos com a urgência de instrumentalizar nossos conhecimentos técnicos com os saberes pedagógicos necessários à prática escolar. Graças a essa prática desenvolvida na escola, aprendemos a ser e nos reconhecer como professor de Arte e redirecionar nossos desejos para um desafio maior: atuar na formação de professores de Artes Plásticas.

As reflexões advindas da experiência de ser artista e professor levaram-nos a investigar a formação dos professores de Arte em Fortaleza (MACHADO, 2002). Nesta investigação, buscamos compreender como os professores lidavam com suas

experiências pessoais em Arte, articulando-as com a prática escolar. Os resultados desse estudo apontaram as trajetórias de formação como consequência das experiências vividas, das transformações, perdas, cortes, mudanças e interrupções impostas pela dinâmica da vida. Considerando a diversidade de profissionais que trabalham com Arte na escola – atores, dançarinos, músicos, artistas plásticos –, percebemos que a maioria deles desconhecia a história local das Artes, fatos, movimentos e artistas que os antecederam no ensino da Arte.

A história do ensino da Arte, especialmente das Artes Plásticas em Fortaleza, ainda navega numa historiografia fatural, situando datas, movimentos e artistas que conseguiram ultrapassar os limites territoriais do Estado. A ênfase dada às premiações e participações em salões ofusca as experiências e os enfrentamentos que os transformaram em artistas. Os diversos contextos sócio-políticos, culturais e educativos que possibilitaram a estes homens e mulheres o desempenho dos diferentes modos de ser artista, inclusive aqueles que repassaram suas experiências as novas gerações, estão sendo ignorados.

No contexto do ensino formal, o artista plástico foi visto durante muito tempo como um ser extraordinário, herdeiro de um dom que materializava idéias em obras de grande perícia técnica e habilidades incomparáveis. Hoje esse mito já não é tão potente, uma vez que se admite que a Arte – tanto quanto outras atividades humanas – é possível de ser ensinada, e conseqüentemente aprendida. Só muito recentemente, o ensino da Arte na escola apropriou-se da experiência do artista para compreendê-la como área de conhecimento autônomo.

A figura do artista-professor cearense, no entanto, sobreviveu nestes últimos 50 anos na obscuridade de um contexto sócio-histórico que pouco permitiu a sua valorização e seu reconhecimento profissional. Às vezes artista, outras vezes professor, estes sujeitos se forjaram a duras penas, numa autodidaxia que o fizeram transitar por vários espaços, até chegarem às escolas e às universidades como docentes. Portanto, o objetivo principal desta pesquisa consiste na organização de uma história do ensino das artes plásticas em Fortaleza, a partir das experiências narradas por alguns artistas-professores.

Para alcançar tais objetivos procuramos, entre outros caminhos: refletir através da perspectiva histórica sobre o ensino das artes plásticas no Brasil, discutindo algumas idéias e métodos que se disseminaram em Fortaleza a partir da

década de 1950. Portanto, não se trata de um estudo sobre dados e fatos em si, mas sobre a percepção que estes artistas-professores têm desses métodos e idéias; ou melhor, como os artistas plásticos significam sua atuação de professores.

A escolha pela história oral temática, se deu pela possibilidade de pontuar nas experiências dos narradores aspectos didáticos e práticas docentes até então concebidos pela literatura como homogêneos diante de uma idéia nacional e político-administrativa de ensino de arte.

Exceto o primeiro capítulo que é de cunho metodológico, os demais se articulam num deslocamento cronológico vinculado a um eixo histórico centrado nas experiências dos narradores, agregando fatos da história local e nacional, com aspectos da formação artística e profissional, e da prática docente. Desse modo, o texto encontra-se assim dividido:

- No capítulo 1 – *Montando um Calidoscópico* – abordamos o itinerário da pesquisa, dando ênfase aos aspectos metodológicos, a revisão bibliográfica e a conceituação de algumas categorias de análise. Ao mesmo tempo, apresentamos os dois primeiros narradores e os vínculos que estes mantiveram com a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP);
- No capítulo 2 – *O Reflexo das Novas Instituições* – contextualizamos nas experiências de três narradores a criação de algumas instituições que desenvolveram atividades de ensino de Arte em Fortaleza, a partir da década de 1960;
- No capítulo 3 – *O Surgimento dos Cursos Superiores de Artes Plásticas* – focalizamos a experiência de três professores na participação dos cursos de graduação em Artes Plásticas em Fortaleza a partir do final da década de 1990;
- O capítulo 4 – *Os Sentidos de Escola de Arte no Ceará e os Vínculos com a Legislação Educacional* – discute a falência da Escola de Belas Artes do Ceará, as influências modernistas na pintura dos artistas locais, aprofundando a percepção de três narradores sobre a lei que obrigava a atividade de arte no ensino de 1º e 2º graus e os métodos desenvolvidos nestas atividades;

- No capítulo 5 – *O Salão de Abril como Reflexo da Produção Artística Moderna e Contemporânea* – apresentamos algumas opiniões sobre o ensino da arte conceitual no contexto acadêmico, pontuando algumas edições do Salão de Abril e seus desdobramentos.

Por fim, apresentamos as *Considerações Finais*, anexando uma breve cronologia sobre o ensino das Artes Plásticas em Fortaleza.

1 MONTANDO UM CALIDOSCÓPIO

Eu já te contei a história do calidoscópico? Pois bem, uma tarde eu fui à UFC, ali onde hoje é o museu. O Barrica tinha feito um forno de cerâmica e muitos artistas iam lá mexer no barro. Quando cheguei lá, o Barrica me disse que tinha muita vontade de fazer um calidoscópico, mas não sabia como. Então, eu lembrei que meu pai fazia esses brinquedos quando eu era criança. Eu disse que ele ia precisar de três tiras de espelho, vidros coloridos e um canudo de papelão. Lá tinha umas janelas de platibanda enfeitada com vidros coloridos. Aí, de cada cor ele quebrou um pedaço. Eu fiquei admirada com a doçice dele quebrar os vidros da janela, mas ainda assim faltavam dois pedaços de vidro redondo para fechar o canudo. Sabe o que ele fez? Tirou as lentes dos óculos e colocou uma de cada lado do canudo. Tava pronto o calidoscópico!

(Nice Firmeza)¹

Para quem já experimentou brincar com um calidoscópico, o prazer se dá na constante reorganização dos fragmentos coloridos que se refletem nos espelhos angulares dispostos longitudinalmente. Embora saibamos que existe um número limitado de fragmentos dentro do cilindro, à medida que o giramos, novas imagens vão se fazendo numa sucessão rápida e cambiante de impressões. Tal qual o calidoscópico, compor uma história implica em lidar com fatos reais; e as percepções daqueles que os vivenciaram. São essas percepções, cenas e detalhes selecionados por artistas que dão significado à história que queremos contar.

A imagem do calidoscópico é invocada por pesquisadores de diferentes áreas, quando em seus trabalhos discutem relações de totalidade, multiplicidade, constância, entre outras. No nosso caso, evocamos a idéia de Ribeiro (2004, p. 92) sobre a história como uma versão efêmera de determinados fenômenos em movimento, isto é, “[...] toda versão explicativa é certamente provisória sobre um fenômeno investigado em qualquer circunstância.”

Intitulamos nosso trabalho de *Calidoscópico: experiências de artistas-professores como eixo para uma história do ensino das artes plásticas em Fortaleza*, porque entendemos que ao eleger determinados objetos de estudo, dispomos na

¹ Entrevista gravada em 02.06.2006. Informação verbal.

maioria das vezes apenas de alguns fragmentos que são acondicionados num determinado contexto temporal. Esses contextos, fatos e panoramas diversos por onde se deslocam os atores sociais são percebidos e interpretados sob múltiplos olhares que nos permitem organizar uma narrativa.

Em sua *Arte Poética*, ao diferenciar o historiador do poeta, Aristóteles (2004) disse que o primeiro narra sobre o que de fato aconteceu, enquanto o segundo contava sobre o que poderia ter acontecido. O poeta, ou o artista de um modo geral, ao instaurar uma verdade negocia com suas fantasias para propor uma realidade que nem sempre confere com aquela vivenciada pelo espectador. Aristóteles (op. cit.) vai aos poucos elaborando uma série de advertências para que o poeta desempenhe a contento a função de fabricante de fábulas. Mas, já não basta apenas inventá-las, é preciso saber contá-las, tornar-se narrador.

Independente de ser poeta, todo homem torna-se narrador na medida em que compartilha socialmente suas experiências, crenças e desejos (BRUNER, 1997). Na perspectiva de Benjamin (1984), a experiência é a atividade que alimenta a tradição oral, construída como uma forma artesanal de comunicação, na qual o narrador tem como matéria prima a vida humana, ou seja, “[...] o narrador tira da experiência que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes.” (Ibid., p. 201).

A esse narrador que se diz quem é, e como significa seu passado, interpretando-o através de palavras, recolhendo fragmentos de experiências diversas, reconhece-se uma autonomia para lidar com o conteúdo desses significados, sem exigir dele provas ou confirmações. Nessa forma peculiar de dizer-se, apreendemos um sentido de subjetividade próprio de cada narrador ao qual Ricoeur (1994) chama de identidade narrativa. Esta se constitui de vários elementos herdados da cultura, da família, das gerações que o antecederam e que se atualizam através de uma memória seletiva na qual o tempo e sua mutabilidade são necessários para um sujeito reconhecer-se na história que conta a si mesmo e sobre si mesmo.

Acostumados culturalmente com a história dos vencedores e heróis, quase sempre desprezamos a versão dos que fracassaram, ou desertaram de determinadas contendas. Seja de que lado estivermos, nossa atitude de narrador tende a ser a verdadeira. Por isso mesmo, “[...] romanceamos a história, mesmo que

não o admitamos. Narramos, recorrendo a artifícios e disfarces apoiados em supostas evidências empíricas que nos autorizam a falar em nomes de realidades que perseguimos e queremos entender.” (CAVALCANTE, 2008, p. ?)

Portanto, contar uma história do ensino das artes plásticas em Fortaleza, a partir da narrativa de alguns artistas-professores, implica na aceitação de suas versões sem cair na disputa por um consenso com seus coetâneos. Mas, como contar uma história sem reinventá-la ou sem reinventar-se ao contá-la? De quais janelas, esses artistas extraíram os fragmentos coloridos que alimentam nossos calidoscópios? Como abrir mão de um olhar fixo e viciado para se dar conta de outras possibilidades nem sempre prazerosas? Que riscos corremos ao lidar com os artistas, seus produtos e suas histórias?

Não ter respostas para todos esses questionamentos é o risco que corremos ao elaborar essa pesquisa. Reconhecemos que cada personagem tem sua própria história e que juntas compõem alguns episódios para pensarmos sobre o ensino das artes plásticas em Fortaleza. Os fragmentos coloridos se constituem dos depoimentos de alguns artistas que ao contarem suas experiências nos permitem atravessar eventos, lugares, encruzilhadas que semelhante ao calidoscópio, nos abrem múltiplas passagens para dialogar com o momento presente.

Conseqüentemente, as histórias que intentamos contar aqui não são inéditas nem estão completas, são versões compiladas que agregam três elementos atávicos. O primeiro deles, é um sentido de beleza que está presente no mundo e que é captado de diferentes formas o qual vamos chamar de arte. O segundo diz respeito àqueles que captam esse sentido transformando-o, decodificando-o e, às vezes, apresentando-o de um modo tão personalizado que ainda assim torna-se universal. Chamaremos esses indivíduos de artistas. O terceiro se refere a um lugar; à sombra de uma árvore, uma varanda, uma sala, um palco, uma calçada; onde esses sentidos de beleza são trabalhados e expressos de um modo particular que gera no outro, o espectador, um desejo por descobrir os mistérios que os envolve, para reinventá-los – esse lugar, chamaremos de escola. Cada um desses elementos tem um elo que envolve os outros dois, criando pontos nodais que se tecem nas malhas do tempo e nos seus desdobramentos.

O proscênio onde estas histórias aconteceram é a cidade de Fortaleza-CE. Neste tablado, diferentes atores, cada um a seu modo, interpretam e dão sentidos a

sua existência em cenários parecidos, modificados por uma luz que ora incide mais sobre o palco que sobre os atores. Às vezes é pura penumbra e quase não visualizamos a cena, apenas escutamos uma trilha sonora que sugere fatos para imaginarmos os intervalos entre alguns atos. Outras vezes muitos atores invadem o palco e nos perdemos do protagonista, múltiplos diálogos simultâneos nos confundem e já não sabemos onde começa ou termina a ação. Essa é a magia que sustenta as histórias, as imprevisões que nos permitem ver além delas.

Para contar essas histórias nos perguntamos várias vezes se existiria uma outra palavra que traduzisse o sentido de temporalidade, onde a posse pelos sentidos do mundo pudesse ser congelada como numa fotografia, retida num instantâneo para então, compará-la com o momento presente. É verdade que somos tentados constantemente a uma atitude de comparação, de achar que isso ou aquilo era melhor em tal época, ou que agora as coisas estão mais fáceis e democráticas, ou ainda, de sermos o cumprimento de determinadas profecias das gerações que nos antecederam. No entanto, essas histórias são pontos no meio de um caminho que elegemos como observatório para analisarmos como chegamos até aqui e dos possíveis desdobramentos que terão continuidades diversas, roteiros outros que nos permitem apenas vislumbrá-los para, quem sabe, reeditarmos novas profecias.

Esta pesquisa se configura como uma história do ensino das artes plásticas em Fortaleza nos últimos 60 anos. Entretanto, o que conseguimos expor aqui é um mosaico – por isso mesmo incompleto – de fatos, indivíduos e grupos que lutaram por um sentido de escola que se desloca constantemente entre uma concepção técnica e estética de arte, e as instituições públicas e privadas onde se ministra de forma sistemática um ensino coletivo. É preciso dizer que ao introduzirmos alguns cenários institucionais, não estamos fazendo uma história das instituições, mas apenas mapeando alguns espaços onde os artistas protagonizam suas ações. Para isso priorizamos os relatos de alguns artistas que atuaram e ainda atuam como professores de artes plásticas em nossa cidade. Estes protagonistas e suas aventuras como alunos, artistas e professores são os fragmentos que às vezes se confundem e se complementam para iluminar os cenários onde ousamos adentrar para identificar os três elementos atávicos com os quais iniciamos este preâmbulo.

1.1.1 Os primeiros passos

As idéias iniciais que gravitavam em nosso projeto de tese, oscilavam constantemente de foco conforme íamos cursando as disciplinas do nosso curso de doutorado no Núcleo de História e Memória da Educação. Cada disciplina agregava um olhar diferenciado que nos fazia duvidar dos objetivos até então propostos para nossa perspectiva histórica. Foi assim que enveredamos pelas discussões sobre as práticas de memória docente, pelas experiências formadoras – em especial as experiências estéticas do cotidiano; pelas biografias de educadores e de artistas; e tantas outras temáticas que abriam ainda mais nossas possibilidades de pesquisar.

Para Lombardi (2004, p. 153), trabalhar a história “[...] implica e pressupõe o uso de métodos e teorias que modelam o processo e o resultado da construção do conhecimento histórico.” De acordo com esse autor, não é possível o entendimento do objeto de investigação sem recorrer a diversas fontes, uma vez que estas fundamentam e embasam a própria pesquisa histórica. Ao eleger, organizar, confrontar e interpretar suas fontes sem excluí-las, o pesquisador pode revelar aspectos e características que ajudam na explicação do objeto estudado. Assim foi que nos encaminhamos pela revisão bibliográfica (livros, monografias, dissertações e teses), acervos de museu, fotografias, notas de jornais, documentos oficiais, arquivos digitais disponíveis na internet, legislação, e conversas informais, até chegarmos na realização de depoimentos orais.

Ao mesmo tempo, adentramos em campo, conversando informalmente com artistas sobre sua participação em determinados eventos e instituições. Foram essas aventuras em campo que nos fizeram optar por trabalhar com uma história oral temática, privilegiando a produção de depoimentos orais que pudessem esclarecer alguns dos fenômenos já estudados, e para reconstituir fatos que conhecíamos apenas pela literatura.

Alberti (1989, p. 1) define a história oral como:

[...] um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica, etc.) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo.

A autora compreende a história oral como uma visão particular do narrador que ao mesmo tempo, é também parte da história de um grupo social, e de uma geração, de uma localidade. Respeitar essas versões individuais, admitindo sua pluralidade amplia nossa percepção sobre nosso objeto de estudo.

Para Halbwachs (1990 *apud* BOSI, 1994, p. 54) “[...] a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão, enfim com os grupos de convívio e com os grupos de referência peculiares a esse indivíduo.” Halbwachs (1990) apresenta a idéia da memória coletiva como uma corrente de pensamento contínuo que sobrevive na consciência do grupo que a mantém, territorializando eventos, detalhando fatos e identificando indivíduos. Por isso mesmo, há várias memórias coletivas assinalando as mudanças sociais que ajudam a compor a história das sociedades. Enquanto a memória coletiva tem um período mais curto que não ultrapassa a média de vida humana, centrada dentro do grupo em que os eventos se desenrolaram, a história tende a ser mais longa, estabelecendo similitudes com outras memórias coletivas, reduzindo detalhes e ampliando vínculos mais universais.

Halbwachs (1990) considera a memória como um trabalho que o indivíduo faz para reconstruir e repensar as experiências do passado. Esse trabalho envolve uma noção de temporalidade, que embora não precise datas, se recompõe num quadro de lembranças que se conectam com outros dados temporais. Também implica numa localização às vezes pontual, às vezes aproximada, de onde o acontecimento se realizou. Recompôr esses itinerários interrompidos, desviados, sempre incompletos, mas sempre necessários, segundo Cambi (1999) é a condição para situar-se no presente.

À medida que íamos realizando entrevistas percebíamos como esse trabalho se efetivava na ação dos artistas. Alguns deles guardavam notas de jornais, catálogos de exposições, fotografias, outros documentos e, acabavam sugerindo o nome de uma outra pessoa que pudesse esclarecer melhor os detalhes que elas não conseguiam se lembrar por inteiro.

Desse modo, fomos organizando um inventário de acontecimentos, personagens e lugares e nos dando conta da seletividade da memória individual na qual nem tudo fica gravado, pois a memória individual é um fenômeno construído – uma vez que exclui coisas que não podem ou merecem ser lembradas, e embora

tenha um sentimento de identificação com os eventos e os grupos que deles tomaram parte, ainda assim evocam conflitos e valores disputados nesses grupos (POLLAK, 1992).

Essas versões individuais sobre alguns acontecimentos nos permitiram uma interpretação da experiência coletiva vivenciada pelas gerações de artistas que se engajaram nos diferentes contextos de ensino em Fortaleza, a partir da segunda metade do século XX. Optamos por esse recorte temporal porque nele se inserem de forma organizada as tentativas de implantação de escolas de artes plásticas em Fortaleza. Nossa observação se inicia em agosto de 1944 com a criação da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) e termina em 2005 com a formatura da primeira turma do Curso Superior de Artes Plásticas do Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará (CEFET-CE).

1.1.2 Uma história para as artes plásticas cearenses

Ainda há pouca literatura sobre artistas plásticos cearenses. Os livros mais recentes sobre essa temática primam por bons registros iconográficos, apresentam uma breve cronologia com alguns dados biográficos enfatizando um currículo de exposições e prêmios. Pouco se sabe dos indivíduos que se tornaram artistas, dos círculos sociais que freqüentaram, de suas militâncias políticas ou religiosas, de seus pensamentos estéticos e das escolas que freqüentaram ou lecionaram.

Os artistas plásticos locais pouco escreveram sobre si ou sobre suas obras. Em *Fortaleza Descalça* (1992), Otacílio de Azevedo descreveu sua chegada em Fortaleza por volta de 1910, vindo da cidade de Redenção², lembrando seus contatos com os tipos populares, poetas, prosadores e pintores. Ele dedicou parte de suas memórias aos pintores de sua geração como José de Paula Barros, Ramos Cotoco, Raimundo Cela, Antônio Rodrigues e outros.

Nas sociedades ocidentais contemporâneas, a palavra do crítico de arte, na maioria das vezes, é determinante para a valorização de um artista e sua obra. Às

² Município da Microrregião da Serra do Baturité, está situado a 63 Km de Fortaleza numa planície fluvial do Rio Pacoti. Foi o primeiro município cearense a libertar totalmente seus escravos em 01.01.1885.

vezes, contraditórios, seus comentários mantêm ou revitalizam o gosto de apreciadores e consumidores que em certas épocas, tornam-se unânimes. Na Fortaleza dos anos 1940, a crítica literária contava com um contingente de poetas, escritores, e professores de literatura que opinavam também sobre pintura, teatro e música. No entanto, havia uma crítica de arte que era feita por jornalistas, que ao informarem sobre determinados eventos, ofereciam sua opinião sobre o tema.

Tivemos acesso a várias dessas crônicas, resenhas e fragmentos de críticas de jornais que nos ajudaram a compreender como algumas idéias estéticas e preocupações com a arte circulavam pela sociedade da época. Para isso, nos foi de grande valia consultar a coleção de jornais da Biblioteca Pública Menezes Pimentel, de onde reproduzimos várias notas que ilustram a movimentação artística da cidade. Sobre o uso de jornais como fonte de pesquisa, Jucá (2003, p. 73) observa que nesse período:

Os jornais de Fortaleza, apesar da especificidade de tendências ideológicas em cada um deles divulgada, apresentam um ponto comum: o fornecimento de informações acerca do cotidiano da cidade, abrangendo diferentes aspectos da vida social urbana. É claro que as contestações sociais mais abrangentes se estampavam nas páginas dos jornais de esquerda, mas todos eles constituem fontes valiosas à compreensão da realidade urbana.

A grande contribuição para o período inicial de nossa pesquisa foi o artigo *Fortaleza e Sua Vida Plástica* publicada no jornal *O Estado*, de 1944, e o livro *Revelação do Ceará* (1993), do pintor suíço Jean-Pierre Chabloz – um caderno de crônicas sobre a Fortaleza da época.

No entanto, consideramos Estrigas (Nilo de Brito Firmeza) o artista que mais contribuiu como historiador dessa temática. Atuando como crítico de arte para alguns jornais locais revelou sua preocupação com o registro dos acontecimentos em artes plásticas. Enquanto historiador utilizou várias fontes para compor suas publicações; seus diários deram origem à *Arte na Dimensão do Momento, volumes I* (1997) e *II* (2002); alguns levantamentos biográficos como: *Contribuição ao Reconhecimento de Raimundo Cela* (1988) e *A Saga do pintor Francisco Domingos da Silva* (1988). Coletando depoimentos de alguns colegas e suas próprias memórias, escreveu *A Fase Renovadora na Arte Cearense* (1983), juntamente com Luciano Montezuma organizou o *Dicionário das Artes Plásticas do Ceará* (2003); e recolhendo notas de jornais preparou *Arte Ceará – Mário Baratta: o líder da*

renovação (2004). Sua coleção de desenhos, fotos e obras de alguns artistas se constitui num acervo iconográfico particular sobre as artes plásticas do Ceará, organizada em sua própria residência como um museu particular.

1.1.3 Um perfil da pesquisa acadêmica sobre artes plásticas em Fortaleza

A vida de artistas plásticos cearenses, suas obras e seus pensamentos, têm sido tema de várias pesquisas acadêmicas a partir da década de 1990. Para isso, contribuíram uma série de eventos³ que na década anterior propunham uma reflexão sobre a concepção de arte e de ensino de arte; congregando artistas de diferentes linguagens e professores de Educação Artística. Alguns encontros, cursos e seminários⁴ promovidos pela Universidade Federal do Ceará (UFC), assim como experiências didáticas com arte⁵ no curso de Pedagogia, nesse período, já fomentavam essa reflexão.

No final dos anos 1990 criou-se o Curso de Especialização em Arte e Educação, promovido pelo CEFET-CE. Na seqüência, foi criado pela Universidade Estadual do Ceará o Curso de Especialização em Metodologias do Ensino da Arte. Esses cursos deram início à qualificação de professores de arte para o ensino

³ Meneghetti (1999) fez uma síntese dos eventos das décadas de 1980 e 1990, sinalizando as principais mudanças políticas e conceituais na visão dos arte-educadores e das associações e núcleos de arte-educadores que se constituíram no Brasil, particularmente aqueles que se mobilizaram para reagir à ameaça de eliminação da Arte no currículo escolar de 1º e 2º graus, quando da reestruturação da atual Lei de diretrizes e Bases da Educação (LDB). Nesse período criaram-se os primeiros cursos de pós-graduação em artes pelo país, com ênfase na política nacional para o ensino de arte, e na formação de professores para essa área.

⁴ Vale ressaltar a atuação da Pró-Reitoria de Extensão da UFC que ofereceu, dentre outros, um curso sobre a História da Arte no século XX: escolas e pintores (1984); o II Seminário de Estudos e Debates em torno do Folclore; um curso de Didática e Metodologia da Educação Musical Infantil, e outro de dança, todos em 1985. Também vários cursos de desenho, de gravura e de papel artesanal foram ofertados no de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC) entre 1988 e 1989.

⁵ A Profª. Maria Juraci Maia Cavalcante relatou sobre uma experiência com Arte e Educação em 1988: *“A Izaira Silvino fez uma turma explorando Música/Canto Coral e eu, uma outra, explorando Artes Plásticas/Pintura. Cheguei a levar a turma para pintar na Praça José de Alencar, com sugestão temática de ‘crianças de/na rua’. Mexi com escultura em barro e desenho também. Foi feita uma exposição em sala de aula e estes expressavam o ‘nível’ em que as alunas haviam deixado de explorar a criação pelo desenho/pintura. Lá pelos 6, 7 anos de idade; momento em que a alfabetização tornou-se o centro da aprendizagem escolar.”* (25.03.08. Informação verbal).

fundamental e originaram várias pesquisas sobre o ensino de artes plásticas. No início dos anos 2000 os programas de pós-graduação desenvolvidos por algumas universidades como: UFC, Universidade Estadual do Ceará (UECE), e Universidade de Fortaleza (UNIFOR) abriram linhas de pesquisa que contemplavam propostas de investigação sobre a arte e seu ensino.

A preocupação com a formação dos professores de arte em Fortaleza é a temática que mais se evidencia em algumas dissertações e teses. Dentre outras destacamos o trabalho de Machado (2002) que discutiu as representações de arte e de artista construídas no processo de formação do professor de arte; o de Costa (2004) que investigou os saberes da experiência dos professores de arte das escolas municipais; e mais especificamente sobre professores de artes visuais, a pesquisa de Silva (2006) que enfoca a educação estética desenvolvida nas escolas públicas da cidade.

Sobre outra perspectiva de investigação, mais direcionada para a psicologia da arte a qual busca conhecer o processo criativo como experiência estética e sua relação com a cultura – destacam-se os trabalhos de Gil (2003) que discute as experiências de quatro artistas cearenses (Aderson Medeiros, Jane Lane, Mano Alencar e Maurício Cals), e a pesquisa de Giaxa (2006) que investigou a trajetória criativa e o universo plástico – gravuras, desenhos, pinturas e esculturas – de Sérvulo Esmeraldo.

Encontramos poucas dissertações e teses sobre a história das artes plásticas cearense. Predomina na maioria dos trabalhos a história de artistas como pano de fundo para outras discussões. Entretanto, ressaltamos a pesquisa de Fátima Montezuma (1990) que configura uma história da pintura em Fortaleza a partir da SCAP até o final dos anos 1980, centrando-se nas tendências e dificuldades do mercado pictórico. O estudo de Herbert Rolim de Sousa (2004) sobre a produção híbrida de Otacílio de Azevedo, destaca como o artista trafegava em duas áreas de criação: pintura e literatura, numa Fortaleza da primeira metade do século XX. Kadma Rodrigues (2002) se debruçou sobre a vida do pintor Barrica e a partir dela tece várias relações com a história local da pintura. Também, as pesquisas de Roberto Galvão Lima (2001; 2004), que partindo de um banco de dados biográficos de artistas cearenses, evidenciou aspectos do conflito entre o modernismo e o academismo nas artes plásticas em Fortaleza entre 1924 e 1958.

Foram de grande valia para esta investigação, as pesquisas desenvolvidas por nossas alunas de graduação e especialização, nas quais atuamos como orientador ou avaliador. Dentre elas citamos a pesquisa de Genova de Sousa Farias do Carmo (2005) sobre os artistas cearenses na Academia de Belas Artes; a de Kely Cristiny Evangelista da Silva (2006) sobre a participação de artistas-professores no ensino de artes plásticas na década de 1980 em Fortaleza; a de Alexssandra Ferreira Ximenes (2007) sobre o ensino acadêmico de artes plásticas em Fortaleza; e a de Teresa Gracilene de Matos (2006) sobre a resistência dos artistas-feirantes da Beira-Mar. Essa produção nos leva a constatar que tal temática ganha impulso nos cursos de graduação e programas de pós-graduação das universidades locais.

Essas evidências indicam que a preocupação com uma memória das artes plásticas de Fortaleza deu-se pela iniciativa de alguns artistas locais, a partir dos movimentos da década de 1940, sobretudo do esforço de Estrigas em registrar suas memórias e de seus conterrâneos. Sobre esse aspecto Cavalcante (2000, p. 15) argumenta que

A história de toda e qualquer área do conhecimento carrega em si um modo próprio e intransferível de ser. A rigor para entendê-la, necessário se faz constituir uma outra história, que demonstre o processo de elaboração de um “núcleo de tradição” responsável pelo contorno original daquele campo de estudo que se deseja focar, o qual tende a se perder, com o tempo, por forças dos rituais de institucionalização a que o mesmo foi submetido, bem como, das formas diferenciadas de apropriação e interpretação geradas em seu interior, no curso das gerações.

Assim foi que várias histórias sobre as artes plásticas de Fortaleza foram organizadas a partir de diferentes núcleos de conhecimento. Mesmo que a maioria dos autores tenha bebido na fonte documental e memorialista de Estrigas, várias perspectivas complementam e ampliam esses acontecimentos numa estrutura científica, que se esforça para acompanhar de perto os deslocamentos do fazer e do apreciar artístico local, vinculando-os a outros eventos pelo país ou pelo mundo.

1.1.4 Um perfil para o artista-professor

Ao notarmos que muitos desses artistas lecionaram, ainda que informalmente, aulas de desenho e pintura, a categoria artista-professor começou a

se delinear em nossa tese, e foi sobre ela que nos debruçamos para aprofundar nossa investigação. Desse modo, optamos por trabalhar apenas com artistas que, ao longo de suas trajetórias se engajaram no ensino de artes plásticas. Porém, percebemos que só estes não dariam conta dessa demanda. Recorremos ainda a outros artistas que se engajaram em equipamentos culturais públicos, e testemunharam determinados eventos – o que ampliou a nossa observação sobre o Estado e suas políticas culturais.

Nesta pesquisa, o termo *artista-professor* diz respeito ao modo como os artistas plásticos se tornaram professores, pensam suas práticas didáticas e como construíram um conhecimento sobre os modos de ensinar artes. Em geral se sustentam numa construção autopoietica, ou seja, numa ação de produzir a si mesmo mediada por um trabalho reflexivo sobre o que foi observado, percebido e sentido. Assim, falar das experiências é “[...] de certa maneira contar a si mesmo a própria história, as qualidades pessoais e sócio-culturais, o valor que se atribuiu ao ‘vivido’ na continuidade temporal do nosso ser psicossocial.” (JOSSO, 2004, p. 48). Também é uma forma de particularizar as trocas que se deram com o indivíduo em seu ambiente humano e natural, priorizando a busca por uma autonomia estética e intelectual diante das demandas do cotidiano.

A pesquisa de Almeida (1992) sobre os artistas plásticos que atuavam como docentes em algumas instituições de ensino superior em São Paulo, no início dos anos 1990, observou que embora a maioria das escolas superiores não tivesse um projeto de ensino definido, este se centrava no professor que decidia o quê e como ensinar. A faculdade de arte tinha a função de despertar interesses e habilidades, mas não era a única responsável pela formação artística dos alunos. Ser artista não decorria de “[...] uma decisão individual, nem apenas da ação educativa, mas de fatos socialmente condicionados e construídos.” (Ibid., p. 98). A autora observou ainda um discurso contraditório e confuso sobre as práticas pedagógicas artísticas que se refletiam na realidade cotidiana do ensino e que às vezes, pela especificidade de cada disciplina, levava o professor a um conflito de identidade com sua prática de artista.

O estudo de Ikenami (1999), também sobre o ensino superior de artes em São Paulo, observou que no mesmo período investigado por Almeida (1992), a metodologia do ensino nas modalidades artísticas por ela estudadas envolvia, entre

outras coisas, um contexto qualitativo que abria portas para um mundo de descobertas teórico-práticas e que ser artista e professor era poder transmitir de forma sedutora e disciplinada a própria experiência do fazer artístico, instrumentalizando e identificando o interesse significativo do aluno.

De modo semelhante, Gonçalves (2002), professora gaúcha, apresenta suas reflexões sobre um campo de idéias instaurado pelo fazer individual do artista, que reverbera em sua prática docente. Ela discute alguns dispositivos da pesquisa em poéticas visuais utilizados pelo artista-professor como procedimento pedagógico na sala de aula, nos quais desenvolve conteúdos teóricos através de proposições práticas que visam à descoberta do fazer inventivo.

Ao citarmos estas pesquisadoras, observamos que o Estado de São Paulo ainda concentra o maior número de faculdades de artes do país, seguido do Rio Grande do Sul. Isso implica num número maior de artistas e professores de arte, assim como de uma produção teórica de destaque nacional mantida pelos programas de pós-graduação das universidades desses estados⁶.

A reflexão sobre as proposições dessas autoras nos ajudou a definir como objetivo de nossa pesquisa a construção de uma história do ensino das artes plásticas em Fortaleza a partir das experiências de artistas-professores. Ao priorizarmos as experiências pessoais e os modos de subjetivação desses indivíduos sobre um assunto específico, estamos lidando com uma história oral temática que na perspectiva de Fonseca (1997, p. 38) “[...] não diz respeito, necessariamente, à totalidade da vida da pessoa, mas aos aspectos da vivência, os quais constituem informações para a reconstituição de fatos, eventos ou problemáticas do passado.”

Para isso foi necessário, dentre outros aspectos, identificar e caracterizar os espaços de formação de artistas plásticos; relatar como esses artistas percebiam o ato de aprender/ensinar artes; investigar se as exigências do ensino afetavam suas produções individuais, averiguar se os artistas-professores problematizavam com seus alunos a profissão artística e, sobretudo, analisar como os outros saberes de sua práxis social e política se incorporavam à prática docente. Interessava-nos ainda saber como as expectativas pessoais e familiares sobre a profissão artística incidiam

⁶ Ver: *Amostragem das Normas Instituidoras e de Reconhecimento de Alguns Cursos Superiores de Artes no Brasil*. Disponível em: <www.senado.gov.br/legislação>. Acesso em: 25 mai. 2007.

sobre as escolhas de cada um, e a percepção que eles tinham sobre o ensino das artes plásticas na cidade.

As entrevistas aconteceram inicialmente com os artistas mais idosos que tinham participado do núcleo Centro Cultural de Belas Artes / Sociedade Cearense de Artes Plásticas - CCBA/SCAP. Temíamos que o estado de saúde de alguns compromettesse o andamento das investigações já iniciadas. Todos os entrevistados colaboraram de bom grado nessa etapa da pesquisa. Seguindo os conselhos de Gattaz (1996), após a gravação das entrevistas, estas foram transcritas e textualizadas numa narrativa mais objetiva, suprimindo-se as perguntas do entrevistador e eliminando as repetições e cacoetes do texto oral. Optamos por ordenar uma narrativa que se inicia com as primeiras lembranças da infância com ênfase nos aspectos previstos no roteiro de entrevista até as reflexões mais recentes. Após isso, voltamos aos depoentes para averiguar distorções ou acrescentar informações que eles julgassem necessárias ao texto final.

Entrevistamos 11 artistas-professores: 6 homens e 5 mulheres (uma delas faleceu durante a pesquisa), que participaram de momentos pontuais abordados nessa organização historiográfica. Esse número se justifica pela facilidade do acesso a esses indivíduos e, sobretudo, pela qualidade de seus depoimentos. Suas narrativas se destacam ao longo dos capítulos e, embora tenhamos tentado estabelecer uma cronologia para os eventos, suas memórias circulam em torno desses eventos ou instituições. Utilizamos ainda algumas imagens, tanto dos arquivos pessoais dos artistas, como de instituições: CEFET-CE, Museu da Imagem do Som de Fortaleza, Arquivo Nirez, e especialmente do arquivo de imagens do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC).

2 UMA HISTÓRIA ESPELHADA: DE CHABLOZ A CHICO DA SILVA



Figura 1 – Fotomontagem.⁷

Em meados de 1943 os dias eram de guerra e havia uma pressa do governo brasileiro em cumprir os Acordos de Washington⁸ com os americanos. Conforme Morales (2002), em troca dos empréstimos para implantação de um parque siderúrgico nacional, Getúlio Vargas autoriza a instalação de uma base militar em Natal-RN, e garante o fornecimento de produtos como alumínio, cobre, café e principalmente borracha. Para cumprir o acordo de 45 mil toneladas de látex por ano, eram necessários pelo menos 100 mil homens para reativar os seringais amazônicos abandonados na década de 10.

Com o decreto-lei nº 5.813 (14 de setembro de 1943), Getúlio Vargas tentou solucionar três problemas com uma única manobra: a produção da borracha, o povoamento da Amazônia e a crise dos flagelados – provocada pela seca de 1942, que devastara o Nordeste. O Ceará tornou-se o centro de uma operação de guerra que incluía o recrutamento e o transporte de aproximadamente 55 mil homens para

⁷ Foto retirada da *Revista Época*, Edição 306, de 29 de março de 2004. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com>>. Acesso em: 23 jul. 2007.

⁸ Os acordos de Washington ocorreram em 1941 após a entrada dos EUA na Segunda Guerra Mundial. Os acordos selaram em princípio um empréstimo de 100 milhões de dólares para a modernização e implantação do projeto siderúrgico brasileiro, além da aquisição de material bélico no valor de 200 milhões de dólares. Conforme o Decreto-Lei Nº 5.813 de 14.09.1943, o Governo brasileiro se comprometia a aplicar a importância de US\$ 2.400.000 (dois milhões e quatrocentos mil dólares) no recrutamento e encaminhamento de aproximadamente 16.000 (dezesesseis mil) trabalhadores, os quais deveriam ser colocados nos seringais em tempo de iniciar a extração da borracha na safra de 1944. <<http://www010.dataprev.gov.br/sislex/24/1943/5813.htm>>. Acesso em 23.07.2007.

os seringais, através do Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores (SEMTA) para a Amazônia. Conforme Cavalcante (1993), a forte propaganda enganosa prometia uma vida nova na Amazônia, incentivos pecuniários para a viagem e acomodação.

De acordo com o plano, os sertanejos recrutados, por ocasião da estada temporária nas Hospedarias governamentais, receberiam assistência alimentar e médica, intensivas. Teriam todas as despesas pagas e às suas famílias, seriam assegurados recursos para que pudessem sobreviver durante suas ausências. Havia, ainda a previsão de assinatura de contratos legais para os trabalhadores e de assentamento posterior com suas famílias para efeito de povoamento da Amazônia. (apud LIMA, 2002, p. 151).

Para a difusão da propaganda, o SEMTA contava com uma Divisão de Desenhos Publicitários, chefiado por um artista suíço que criou vários cartazes para incentivar a produção do látex e alguns mapas de biotipos nordestinos para ajudar na seleção dos candidatos. Esses apelos visuais⁹ também serviam de decoração para a publicidade dos caminhões que transportavam os grupos selecionados.



Figura 2 – Cartaz feito por Chabloz¹⁰.

⁹ As ilustrações publicitárias produzidas por Chabloz podem ser apreciadas no documentário *Borracha para a Vitória*, produzido pelo cineasta cearense Wolney Oliveira. A história é contada através de jornais, revistas e imagens da Cinemateca Brasileira, do Arquivo Nacional, dos Acervos do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará e do departamento do Patrimônio Histórico do Acre. Este documentário é o segundo filme da série *Brasil Imaginário*, resultado do 1º DOCTV (Programa de Fomento a Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro).

¹⁰ Retirado da *Revista Época*. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com>>. Acesso em: 23 de julho de 2007.

Entre outras notícias sobre a guerra, no dia 9 janeiro de 1944, foi publicado no jornal cearense *O Estado*, uma matéria criticando a pobreza dos eventos artísticos e culturais de Fortaleza:

Há na cidade um grupo de jovens pintores, valentemente chefiados por Mario Barata no qual se destacam Antônio Bandeira, João Maria Siqueira, Aldemir Martins, a jovem Angélica e vários outros. Há também outros rapazes, talentos desconhecidos, trabalhando modestamente, com o único apoio da boa camaradagem e do amor à arte. Por que não reunir uma coleção de obras desses jovens artistas e apresentá-los na galeria da Rua Major Facundo, 645?

Até então, pouco se sabia sobre seu autor, Jean Pierre Chabloz, o artista suíço contratado para chefiar o departamento de publicidade do SEMTA que casou em 1935 com uma brasileira, Regina Frota Pessoa, e com ela veio se refugiar no Brasil no início dos anos 1940.

O grupo a que Chabloz se referia era o núcleo de artistas do Centro Cultural de Belas Artes (CCBA) que tinha se iniciado em junho de 1941 e que foi reformulado sob a sigla SCAP – Sociedade Cearense de Artes Plásticas –, em agosto de 1944, portanto 7 meses após a veiculação da matéria. Chabloz se vinculou a esse grupo tornando-se um forte incentivador das causas artísticas de então, inclusive oferecendo cursos sobre a Figura Humana.

Semelhante ao modo de organização dos grupos de artistas operários como o Núcleo Bernadelli¹¹, no Rio de Janeiro, e o Santa Helena¹² em São Paulo; os artistas cearenses filiados a CCBA “[...] se reuniam nos fins de semana, nas folgas de trabalho, para realizar excursões aos subúrbios da cidade em busca de temas e assuntos para realizar pinturas ou discutir assuntos ligados às artes e às técnicas artísticas.” (LIMA, 2004, p. 58). Inicialmente eram trabalhadores que atuavam em ateliês de placas e cartazes ou de serviços fotográficos. Sobre esses ambientes de trabalho, Chabloz (1993, p. 135) viria a comentar sobre João Maria Siqueira¹³:

¹¹ Fundado em 1931, o grupo era formado por artistas da classe média baixa que trabalhavam todos os dias e o dia todo, para poder à noite, exercitar o desenho com modelo vivo e, nos fins de semana, percorrer os subúrbios do Rio de Janeiro tematizados em seus quadros.

¹² Esse grupo formou-se por volta de 1935, em São Paulo, por artistas descendentes de imigrantes italianos, de origem humilde. Durante o dia ganhavam a vida com profissões como pintor de parede, bordador, açougueiro, ferroviário e até jogador de futebol. À noite e nos fins de semana, pintavam ao ar livre retratando cenas do cotidiano, da paisagem urbana.

¹³ João Maria Siqueira (1917-1997) desenhista, pintor, fotógrafo e cineasta amador foi um dos fundadores da SCAP, sendo seu presidente no exercício de 1949.

Siqueira era realmente um artista, mas por maior e mais pura que fosse sua paixão artística, só podia dedicar-se a ela algumas horas por semana. Como muitos outros jovens pintores locais, Siqueira ganhava a vida com dificuldades, retocando e colorindo, durante todo o dia, ampliações horríveis de retratos fotográficos. E o milagre é que essa tarefa detestável não corrompeu o gosto, nem destruiu o belo talento, felizmente, muito resistente, de meu colega João Maria. O milagre dessa preservação, aliás, não atingia só ele, como pude verificar mais tarde numa visita inesquecível à “fábrica” onde meu amigo pintava: a grande maioria de seus “irmãos de retoque” resistia vitoriosamente aos perigos artisticamente mortais de seu obscuro trabalho cotidiano.

Posteriormente o grupo passou a contar com o apoio de artistas não proletários, médicos, advogados, escritores, poetas, estudantes universitários e outros intelectuais como Mário Baratta¹⁴. Ele e João Maria Siqueira eram donos de um pequeno ateliê chamado Artjs, onde “[...] depois das concorridas sessões de desenho com modelo vivo, aconteciam debates invariavelmente sobre pintura, estética, poesia e por vezes, sobre sociologia.” (LIMA, 2004, p. 68). Como este espaço era privado e não uma associação de artistas, mas que passou a congregá-los novamente, os artistas dispersos e novatos se reorganizaram em torno da SCAP.

Dentre outros problemas de organização, como a falta de recursos para manutenção de uma sede que acomodasse os artistas e suas iniciativas coletivas, o grupo vivia em constantes dificuldades. No entanto, havia objetivos muito audaciosos para a época, que iam além da tentativa da aproximação dos artistas pintores, da organização de salões de artes plásticas, e da promoção de palestras sobre arte. Havia a idéia de criação de uma escola de artes, que esteve expressa tanto na ata de fundação da CCBA de 30 de junho de 1941, como na ata de criação da SCAP em 27 de agosto de 1944. Essa idéia de escola se consolidou com a inauguração do Curso Livre de Desenho e Pintura em 5 de outubro de 1949, que daria lugar a Escola de Belas Artes em 27 de agosto de 1953.

No entanto, como compreender a criação de uma escola de Belas Artes na Fortaleza dos anos 1950, sem levar em consideração o panorama das instituições que estavam se organizando na época? O próprio Chabloz (1993, p. 36-37) fez um levantamento das instituições de ensino:

O ensino superior é ministrado por quatro faculdades: de Direito e Ciências Sociais, de Ciências Econômicas, Odontologia e Farmácia e, desde pouco tempo, a de Medicina, pela notável Escola de Agronomia e pelo Seminário

¹⁴ Mário Baratta (1914-1983) foi um dos líderes do movimento que criou o CCBA e a SCAP. Nos deteremos mais em suas idéias no Capítulo 5.

Arquiepiscopal. O ensino normal é dado pela excelente Escola Justiniano de Serpa e por diversos colégios religiosos: Imaculada Conceição, Santa Dorotéia, Santa Cecília, Nossa Senhora Auxiliadora e Educandário Santa Maria, todos superlotados. O ensino secundário é assumido por cerca de trinta colégios e ginásios oficiais e particulares, leigos ou religiosos [...]. O ensino profissional conta com três escolas importantes: Escola de Aprendizes e Artífices, Escola de Comércio Fênix Caixerai e Escola Doméstica de Fortaleza. [...] quatro escolas especiais: a rigorosa e séria Escola Preparatória de Cadetes, de natureza militar e freqüentada por jovens de elite, severamente selecionados, sob o tríplice ponto de vista físico, intelectual e moral; a Escola de Aprendizes Marinheiros, que é, em sua categoria, uma das mais importantes do Norte, senão do Brasil; enfim duas escolas de música: o Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, onde durante longos meses, tive a honra e o prazer de ensinar violino, e o Conservatório Carlos Gomes [...]. Só uma pequena sombra obscurece um canto desse quadro tão claro: a ausência de uma Escola de Belas Artes, nessa vasta organização didática.

Sobre essa descrição de Chabloz (1993), Lima (2004) comentou que a Fortaleza desse período “não era uma ilha perdida”, que mesmo provinciana e pobre, participava, a seu modo, das mudanças sociais, políticas e econômicas que afetavam o mundo desde a década de 1930. Havia um sistema de comunicação que envolvia pelo menos seis jornais diários, uma revista mensal, uma estação de rádio, PRE-9, que após a incorporação da rede nacional de Assis Chateaubriand, passou a popularizar ritmos, cantores e músicos do Rio de Janeiro e São Paulo entre nós, assim como a transmissão dos jogos de futebol e os noticiários.

Também a Base Aérea das Forças Aliadas instalada na cidade em 1943, a presença dos soldados americanos, e a alusão constante do “american way of life” nos filmes hollywoodianos exibidos nos cinemas locais; a chegada da Coca-Cola e, sobretudo, das vitrolas eletrônicas atordoavam a cidade. Estas últimas mudaram as rotinas dos bares e cafés, ao mesmo tempo em que seduziam os jovens, fazendo-os escutar uma mesma música repetidas vezes em alto volume. Mesmo defendida pela automação e qualidade sonora por alguns; pais e professores invocavam a ordem pública para restaurar a paz perdida. Um comentário na *Gazeta de Notícias* de 10 de julho de 1943 (SILVA FILHO, 2002, p. 117) dizia que ao se entrar num bar ou café, a pessoa era tomada por um choque provocado pelo barulho infernal que ali se produzia:

A um canto, grita uma vitrola diabólica, que ao custo de cinquenta centavos o disco, passa o dia inteiro a esganiçar-se, enchendo-nos os ouvidos dessa música irritante e sem harmonia que hoje habitualmente se pratica. Em torno dela, apinha-se uma multidão de curiosos e vagabundos, que não haveria nenhum mal fossem postos a circular pela polícia.

É nesse cenário, de uma Fortaleza com ares de modernidade, que começa “a trocar o vidro pelo plástico”, que encontramos nosso primeiro personagem, Nice Firmeza, nascida Maria de Castro Osório em 18 de julho de 1921, em Aracati-CE, cidade em que viveu até mudar-se para Fortaleza em meados dos anos 40. Antes do seu nascimento, sua mãe tivera uma outra filha que também se chamava Maria, porém esta morreu ainda bebê. O nome Nice foi sugerido por uma tia materna, para diferenciá-la da primeira. No entanto, o pároco local se recusava a batizar crianças com nomes que não fossem de santos: “Maria eu batizo, Nice vocês chamam em casa!” E como não se podia registrar crianças com nomes diferentes do batistério, passou a ser chamada Maria. Nice ela adotou quando começou a assinar os primeiros trabalhos de pintura, acrescido do sobrenome do marido, Nilo Firmeza¹⁵ que conheceu quando ainda era aluna da SCAP.

2.1 A história de Nice

Encontramos na crônica de Eusébio de Sousa (1922, p. 20-23) uma descrição da cidade do Aracati da época da infância de Nice que nos ajuda a compreender suas lembranças desse período:

A sede do município é a cidade de Aracaty com 4000 habitantes, situada a margem direita do Jaguaribe e a 16 km de sua foz no Atlântico, uma planície baixa que por vezes tem sido inundada nas grandes enchentes do rio, como ultimamente foram verificadas nos annos de 1917, 1921 e 1922. O phenômeno aliás não é raro. É uma das mais maiores e mais adiantadas. Quanto a sua importância, comparada com as suas co-irmãs, está classificada em 3º lugar. É relativamente commercial e industrial, possuindo importante fábrica de tecidos crus [...] foi a primeira dentre todas possuindo então uma alfândega, considerada o empório commercial do Ceará. A cidade do Aracaty é uma das poucas do Estado que possui illumination eléctrica. As casas da cidade são boas, havendo alguns sobrados e elegantes palacetes. Possui alguns importantes edificios públicos notadamente a Casa da Câmara, Cadeia Pública e Mercado Público. Possuía um Theatro Público onde se via bonita decoração [...]. Tem um cinema e um “garage” público com automóveis de praça, além de várias outras particulares.

¹⁵ Nilo de Brito Firmeza, o Estrigas, odontólogo, artista plástico e historiador. Iniciou-se nas artes plásticas como aluno do Curso Livre de Desenho e Pintura da SCAP em 1950. Fundou e mantém com a pintora Nice, sua esposa, o Museu Firmeza, centro de pesquisa de arte do Ceará. É verbete, dentre outros, no *Dicionário das Artes Plásticas do Brasil*, de Roberto Pontual, e no *Dicionário Crítico de Pintura no Brasil*, de José Roberto Teixeira Leite.

Suas impressões sobre a cidade e suas experiências escolares são fundamentais para entendermos como ela chegou a Fortaleza e o modo como se integrou à SCAP. Leiamos seu depoimento¹⁶:

Minha¹⁷ infância foi maravilhosa e o Aracati de então era muito diferente. Nós tínhamos liberdade de brincar na rua, andar de bicicleta, os meninos soltavam arraia. Não havia ônibus. Nós íamos a pé para Canoa Quebrada para tomar banho de mar. O Aracati já foi uma cidade muito mais adiantada do que hoje. Havia as encenações do Presépio¹⁸ e as festas do Congo¹⁹. A Nau Catarineta²⁰ era encenada na frente da Igreja do Bomfim²¹. Faziam um palco de madeira em forma de navio com mastro e tudo. Eu aprendia facilmente as canções dos folguedos e perguntava a minha professora, Marisa Valente, as palavras que eu não entendia, uma delas era a expressão “olé!”:

*“Sobe, sobe meu gajeiro,
Meu gajeirinho real
Sobe pra ver se avista, olé
Areias em Portugal.”*

Eu tinha uns oito anos quando minha mãe me matriculou num curso de pintura que havia no colégio onde eu estudava. A professora era Irmã Margarida que utilizava os métodos de cópia por ampliação para ensinar desenho e pintura. O papel era medido e numerado para quadriculá-lo. Eu não gostava daquilo. Eu detestava aquele tipo de exercício. Então, eu olhava a imagem, baixava a cabeça e desenhava e pintava do meu jeito. Depois de uns três meses a professora chamou

¹⁶ Entrevista em: 02.06.2006. Informação verbal.

¹⁷ Para diferenciar os depoimentos do texto, colocamos estes em itálico.

¹⁸ Presépios, Pastoril, Auto das Pastoras ou Pastorinhas é um auto de Natal que celebra o nascimento de Cristo com músicas, danças e oferendas ao Deus menino.

¹⁹ As Congadas ou festas do Congo é um auto dramático de origem africana com forte influência ibérica. Encenado durante o Natal ou nas festividades de N. Sr^a. do Rosário ou São Benedito representa a coroação de um rei e uma rainha eleitos pelos escravos e da chegada de um embaixador que luta contra o partido do rei.

²⁰ O romance da Nau Catarineta conta a história de um navio perdido no mar durante sete anos, sete meses e sete dias, sofrendo os rigores das tempestades, da falta de alimentos e do desespero dos marinheiros salvos pela fé.

²¹ De acordo com Leônia Viana do Amaral (1996, p. 17-18) a vida artística da cidade nas décadas de 20 e 30 “girava em torno de grupos teatrais amadores que encenavam peças no Teatro Santo Antônio, equipado com duas ordens de camarotes e platéia para 300 pessoas, na *Maison Moderne* ou no Teatro e Cinema São José, mantido pelo Círculo Operário Católico [...]. Para além da cultura elitizada, o Aracati mantinha a tradição das festas populares que faziam o encanto das festas natalinas, os pastoris, o Bumba-meu-boi, os Congos e o Fandango. Montadas por grupos populares, essas festas ocupavam suas atenções por praticamente metade do ano, compreendendo organização, ensaios e apresentações.”

minha mãe e disse-lhe que não adiantava eu fazer aquele curso. Irmã Margarida disse que eu tinha um defeito visual, eu via uma coisa e desenhava outra, completamente diferente. Eu fiquei muito chocada com a opinião da freira e por algum tempo acreditei nisso.

Havia uma exposição dos trabalhos produzidos pelas alunas desse curso, em geral no final do ano²². Coincidentemente apareceu em Aracati um artista que se hospedou na casa de Vidal, um farmacêutico amigo nosso. Este pintor expôs umas paisagens muito bonitas na farmácia. Ao observar meu interesse pela pintura ele perguntou se eu também pintava. Eu disse que fazia um curso, mas o meu defeito visual impedia de eu progredir. Ele pediu pra ver meus trabalhos e eu disse que naquela noite haveria a abertura da exposição de pintura no meu colégio e se ele falasse com a professora, talvez ela lhe mostrasse. Encontramos-nos na exposição como combinado. A freira explicou-lhe que meus trabalhos eram muito fracos, tortos e por isso não se encontravam expostos. Ele insistiu em ver e ela foi buscar alguns. Nesse momento eu fiquei com muita vergonha daquela situação vexatória e fui embora correndo.

No outro dia, Irmã Margarida me chamou de lado, pediu desculpas pela sua atitude e disse que o artista teceu ótimos comentários a respeito do meu trabalho e me entregou um bilhete dele convidando-me para ter aulas com ele no outro lado do rio Jaguaribe. Convidei três amigas, arrumamos nosso material e fomos ao encontro do pintor que nos pediu para observarmos a paisagem. Escolham o trecho que mais lhes agradam! E espalmou as mãos unindo-as com os polegares bem abertos. Vejam! O que couber nesta “janela” vai caber na tela de vocês. Ele não cobrou nada por essa aula e na volta para a cidade recomendou-me abandonar as aulas da freira

²² Encontramos no jornal *A Ordem*, publicação local dirigida por J. Barbosa Viana, de 30 de novembro de 1934 (p. 2), uma matéria intitulada “A festa do Colégio das Irmãs” que muito se assemelha àquela descrita por Nice. “Terminado a parte litero-artística da festa, fomos convidados a visitar a exposição dos trabalhos das alunas. Em harmonia distribuídos, lá se achavam os produtos do esforço daquelas abelhas de ouro. Ao lado da pintura a óleo e da aquarela destacavam-se os trabalhos de agulha. Entre bordados a mão e a máquina, tecidos diversos e vestidos prontos era uma afirmação segura de que naquela casa se trabalha e se aprende [...]. A exposição de trabalhos do Patronato São José, iniciada em 19 do corrente e encerrada a 21, atestou de modo brilhante o grande aproveitamento das alunas e o bom gosto que presidiu a confecção de quadros admiráveis e, mais prendas, apreciados pelo público. Apresentava um aspecto deveras encantador o vasto salão, onde estavam primorosamente acondicionados lindos desenhos, magníficas pinturas de uma rara beleza [...]. Os trabalhos expostos que atestam o notável progresso das inteligentes educandas do Patronato, sabiamente dirigido pelas abnegadas Filhas de São Vicente, cuja ação educadora e bemfazeja é conhecida por todos. Nada faltou para o realce da exposição e, sobretudo os ricos quadros de pintura de gêneros diversos, representando paisagens belíssimas, os bordados e as flores nada deixaram a desejar.”

e se caso eu fosse um dia para a capital que procurasse uma escola que ensinasse pintura verdadeira e não cópias.

Nessa época passei a freqüentar, às escondidas de minha mãe, aulas de bordado, e costura ofertadas gratuitamente pelas freiras às moças pobres no Patronato São José. Minha mãe dizia que não ia deixar eu me misturar com aquelas mulheres tão adultas. Assim, pedi a meu pai o dinheiro do fardamento para assistir às aulas. Depois de dois meses as irmãs providenciaram uma foto das alunas pioneiras, como eu era a menor, me colocaram na frente do grupo. Convidaram minha mãe para a inauguração de uma sala do prédio. Ela se admirou muito com a semelhança da menina da fotografia comigo, o que foi confirmado pela irmã professora. Fui premiada com uma surra por isso.

Eu não tinha a mínima esperança de vir para Fortaleza, por que meu pai não gostava daqui. Mas como não havia ginásio em Aracati, minha família me mandou para prestar o exame de admissão na capital e fui morar na casa de um tio, Hermes Cavalcante, que era proprietário de um café no centro da cidade. Eu tinha uns doze anos e fui matriculada no Colégio Santa Maria que pertencia às irmãs Ferreira Lima, onde hoje funciona o Conservatório de Música Alberto Nepomuceno. Nesta escola havia um forte incentivo ao teatro. Desde pequena eu era “louca” por teatro. Lá em Aracati eu fazia umas peças da minha cabeça, usava uns vestidos velhos de minha mãe e ainda cobrava um vintém pela entrada. Às vezes colocava uma escada no muro do quintal para espionar o reisado de Dona Odir, o que era terminantemente proibido por minha mãe, por que a Catirina²³ era muito desbocada e dizia muitas imoralidades.

Na época, este colégio só oferecia o Ginásio, mas foi também autorizado a ofertar aulas para crianças pequenas. Havia apenas um espaço possível de ser ampliado, uma capela que era destinada a uma santa. Então, tiraram a santa dali para construírem a sala de aula. Em seguida, a Secretaria de Educação exigiu um bebedouro – até então não era obrigatório o uso de bebedouro nas escolas. Mais uma vez a santa foi removida para outro lugar para ceder espaço para a construção do bebedouro. Por conta disso passou a ser chamada de santa ambulante.

²³ Personagem feminino interpretado por um homem nos folguedos do Bumba-meu-boi.

Alguns atores foram convidados para encenar na escola e algumas alunas foram selecionadas para atuarem com eles e eu fui uma delas. Isso me empolgou tanto que fiz umas sete peças. As peças eram pagas, mas nós não recebíamos um tostão por isso. Como o Padre Camurça era nosso professor de Religião, as diretoras pediram a ele para visitar as famílias das alunas, explicando que aquilo era uma coisa direita, e que serviria para arrecadar fundos para a construção de uma capela para a santa ambulante.

Elas enganaram o padre. Em vez de construir a capela, elas construíram um teatro que é hoje o Teatro Universitário. Se você olhar direito na fachada do prédio vai ver um nicho que era pra colocar a santa. Aquele teatro foi feito com o nosso suor. As peças não eram brincadeira de menino de escola, não. Eram peças de três atos em sua maioria²⁴.

Eu tinha de 15 para 16 anos e só contracenava com Mozart Brandão²⁵. Numa dessas peças fizeram minhas sobrancelhas muito finas e me maquiaram muito, já que a minha personagem, Manuela, era uma mulher muito sofisticada. Maquiagem era algo proibido em minha casa. Mamãe dizia que eu só poderia me pintar quando tivesse 22 anos. Nesse dia meu irmão mais velho, Humberto, chegou do Aracati e lhe disseram que eu estava representando no teatro. Ele foi à peça, mas teve dificuldade em me reconhecer por causa da maquiagem. Meu irmão ficou tão zangado com a minha ousadia que resolveu me tirar do colégio. Eu fiquei revoltada com aquela situação e disse que não estudaria mais em colégio algum. Ele ainda me matriculou em dois colégios e eu fazia a mesma coisa, não estudava, não fazia prova e saía reprovada. Foi uma revolta tão grande que eu não consegui me formar. Como meu pai já tinha morrido, Humberto era o responsável pela família. Depois disso ele “lavou as mãos” a respeito de escola para mim. Eu era muito nova e sofri muito com isso.

Depois, nós fomos morar naqueles apartamentos do Pedro Filomeno no Jacarecanga, ali perto da Marinha. Um dia eu estava muito absorvida, olhando os

²⁴ Em *Teatro em Primeiro Plano*, de Costa (2007, p. 21), encontramos: “O Teatro Santa Maria, de 1937, é o atual Teatro Universitário Pascoal de Carlos Magno. Era o auditório do Educandário Santa Maria, dirigido por Laís Ferreira Lima. Os alunos começaram a fazer teatro com o objetivo de angariar fundos para a construção da capela do colégio. Como o teatro começou a dar lucro resolveram construir mesmo um auditório.”

²⁵ Segundo Chablosz (1993), Mozart Brandão, ator e músico; foi dirigente da orquestra da Ceará Rádio Clube PRE-9.

operários que saiam de uma fábrica, pelejando para pintá-los num quadro quando fui surpreendida por um vizinho. Você gosta de pintura? Eu levei um susto tão grande que a tela caiu. Eu disse que gostava, mas não sabia pintar. Era o pintor João Maria Siqueira. Foi ele quem me matriculou no Curso Livre de Desenho e Pintura da SCAP. Eu fui a primeira aluna matriculada. Até então, os artistas se reuniam, mas não davam aulas. Como meu irmão continuava reclamando do dinheiro que eu gastava com pincel e tinta, decidi procurar um emprego.

Um dia eu estava na sala de espera do dentista quando li no jornal um anúncio da Companhia Telefônica. Nem esperei pela minha consulta, fui direto à empresa marcar uma entrevista e fiz logo uma prova com o Dr. Abelardo Miguel. Com receio de ser descoberta por alguém ou de não ser aprovada, dei o telefone da vizinha. No outro dia, na hora do almoço a vizinha me chamou. Meu irmão ficou logo preocupado com o telefonema. Na volta, disse que tinha sido aprovada como telefonista pela companhia e começaria a trabalhar no dia seguinte. Meu irmão objetou porque naquele tempo trabalhar fora de casa era algo que ainda se iniciava para as mulheres. Graças a Deus, minha mãe interveio, disse que confiava na educação que tinha me dado e ele acabou concordando, mas disse que o meu salário teria que dar pra cobrir todas as minhas despesas. Eu ainda trabalhei 11 anos na Telefônica. Naquela época havia poucos aparelhos telefônicos na cidade e a maioria das ligações era feita com a ajuda de uma telefonista.

Por essa época, nós nos mudamos para o Benfica. Meu irmão Humberto achava que estudar pintura era uma coisa sem futuro. Para ele as profissões como médico, dentista, advogado é que tinham futuro. Porém, minha mãe era muito compreensiva. Meu salário era 400 mil réis e não dava pra muita coisa. Às vezes, quando vinha uma companhia de teatro do Rio de Janeiro para o Teatro José de Alencar, minha mãe me dava o dinheiro do ingresso e do táxi. Meu irmão perguntava se meu dinheiro era fêmeo), eu dissimulava, dizia que não merendava, que economizava, andava a pé pra poupar a passagem do ônibus.

Naquele tempo as coisas eram muito diferentes. Meu irmão mais novo, José, matriculou-se depois e íamos juntos para a SCAP que funcionava nos altos do Bar Americano, esquina da rua Guilherme Rocha com a rua General Sampaio. As aulas eram noturnas, das 7 às 10 horas, por que todo mundo trabalhava, tanto os alunos como os professores. Havia uma radiola de ficha no Bar Americano que tocava sem

cessar uma música chamada “Mangaratiba” que eu apelidei de o hino da SCAP. Não havia casas de família por perto, só umas barbearias que funcionavam até tarde. Na época, só havia três mulheres nesse curso: Lisete (funcionária da prefeitura), Nize (uma carioca, filha do comandante da Base Aérea), e eu. Um dia, Kampos²⁶ disse que nós éramos muito corajosas, por que o barbeiro de frente lhe perguntou se também podia trazer “as meninas dele”, ao que ele retrucou, que aquilo era uma escola de artes, que nós éramos moças direitas, de família e que estávamos aprendendo pintura. De fato o local era muito suspeito, uma escadinha de madeira estreita, uma luz bem fraquinha...²⁷



Figura 3 – Identidade de sócia de Nice Firmeza (Museu da Imagem e do Som – MIS²⁸).

Tínhamos aulas de segunda a sexta-feira. Havia cavaletes e pranchetas. Usávamos folhas do tamanho de um jornal para os exercícios à mão livre. Linhas na vertical, na horizontal, inclinadas, de vários tamanhos: um centímetro, meio centímetro, dois centímetros. Passado isso, estudava-se a circunferência exaustivamente, até o professor dizer que estava bom. Eles diziam uma verdade que eu constatei depois de muitos anos e isso fica pro resto da vida da gente. Eles diziam que as duas coisas principais que o artista precisa aprender são: ver e treinar a mão. São coisas essenciais pra quem desenha. Agora quase que não se vê

²⁶ R. Kampos (Raimundo Siqueira Campos) (1918-1979) desenhista e pintor foi um dos fundadores da SCAP. Paisagista de prestígio pintava cenas interioranas e marinhas de rara beleza (MONTEZUMA; ESTRIGAS, 2003).

²⁷ Descrevendo a localização da SCAP na época, o poeta Jairo Martins Bastos disse que “Era no pardieiro que fica por cima do Bar Americano e que muita gente pensava tratar-se de uma ‘casa suspeita’. Mas o perigo que havia ali em cima era que se tramava uma pintura de vigorosa influência no meio social.” (ESTRIGAS, 1983, p. 61).

²⁸ Todos os documentos e fotos do Museu da Imagem e do Som (MIS) desta tese são referentes ao museu da cidade de Fortaleza.

desenho, mas nós passamos quase dois anos sem pegar em pincel, só desenhando. Eles colocavam um objeto, uma escultura em cima de uma mesa, punham um refletor pra gerar o claro/escuro. Havia uma cabeça de leão em gesso, cheia de detalhes, que de tanto a gente repetir eu já fazia decorado. As pessoas dizem que todo mundo sabe ver, mas isso é um engano, ver a gente aprende.

Uma época, dei um curso de pintura em Pacatuba, íamos de carro, eu e umas moças psicólogas. Cada coisa que me chamava a atenção na estrada eu comentava com elas. Era uma nuvem, um tom de verde, uma réstia de sol, o azulado da serra, uma flor. Terminado o curso, reencontro essas moças noutra situação e elas me disseram que depois daquelas viagens começaram a reparar na beleza da estrada. Antes elas olhavam, mas não viam os detalhes.

Então, na SCAP toda sexta-feira a gente tinha aulas com filmes de arte que eram debatidos na seqüência. Os professores também traziam seus trabalhos para mostrar e conversar conosco sobre os nossos. Havia ainda os “picnicartes”, que eram aulas de pintura ao ar livre aos sábados ou domingos. Naquele tempo nós tomávamos um desses ônibus que vai longe e descíamos no fim da linha²⁹. Nós levávamos uma merenda, os cavaletes e as tintas; e íamos pintar as paisagens. Lá cada aluno escolhia seu tema. O professor não interferia na construção da pintura em campo. Às vezes chegava algum curioso e perguntava se nós estávamos fazendo algum levantamento para a prefeitura, pra tomar as casas deles. Nós explicávamos que estávamos apenas pintando paisagens³⁰. No entanto, quando voltávamos pra sala de aula, os trabalhos eram expostos ao longo de uma parede e o professor ia apontando os defeitos. Nós ficávamos satisfeitos com isso, pois aprendíamos com a opinião deles. Hoje em dia não se pode mais fazer isso. Os alunos se zangam, sobretudo se são adultos acham que a gente quer saber mais do que eles. A pessoa pinta o primeiro quadro e se diz artista. Eu fico calada.

²⁹ Barrica diz o seguinte sobre o assunto: “O ônibus de Soure nesta época estacionava na Rua Barão do Rio Branco, bem defronte aos fundos do Cine Majestic. Oito da manhã estava na fila a turminha da SCAP. Éramos o suficiente para lotar o carro [...]. As estradas péssimas, poeirentas, cheias de buraco, dois ônibus apenas faziam aquele trânsito enorme. Assim com muita dificuldade conseguimos chegar lá, já eram dez horas aproximadamente. Todos os pintores se dirigiam cada qual para lugares diferentes, mãos a obra para a paisagem. Antes havíamos combinado a hora do encontro na estação da via férrea para regresso a Fortaleza. Por volta das três horas da tarde estávamos todos na plataforma da estação do trem, cada qual com seu quadro na mão [...]. (ESTRIGAS, 2003, p. 75-76).

³⁰ “A cidade está cheia de curiosos indivíduos armados de cavaletes e maletas que, percorrendo nossos subúrbios, despertam curiosidade geral e são, às vezes, tomados por funcionários municipais que estivessem traçando ruas.” (BOLETIM CROQUIS, 1949 *apud* ESTRIGAS, 1983, p. 28).

Não havia mulheres ensinando na SCAP. Os professores eram: Barrica, os três irmãos Pamplona³¹, Hermógenes Silva, o Jonas Mesquita e outros que não consigo lembrar agora. Havia muita liberdade de criação. Os professores e alunos eram como uma família. Havia um jornal mural com notícias e chistes sobre os alunos. O professor que mais me marcou foi Barrica³². Eu gostava muito da pintura dele, era algo único, você olhava e sentia prazer em ficar olhando. Foi ele quem fez um forno de cerâmica na UFC. Ali onde hoje é o Museu, funcionava o Colégio Santa Cecília que foi comprado pela universidade, e foi lá que ele fez o forno. Nós artistas íamos sempre lá mexer com barro, praticar cerâmica e escultura em argila.



Figura 4 – Barrica e Estrigas (sentado) no atelier de cerâmica da UFC/ sem data (MIS).

O nu artístico só foi estudado no tempo da Escola de Belas Artes³³ e dependia da disponibilidade dos modelos. No primeiro dia de aula com modelo vivo, eu tomei um susto. Nós não sabíamos como ia ser nem fomos prevenidas sobre isso. De repente o professor puxou uma cortina e vimos uma mulher nua sobre um

³¹ Paulo, Eduardo e Carlos, este último era médico e foi o primeiro diretor da Escola de Belas Artes.

³² Barrica (Clidenor Capibaribe, 1908-1993) Desenhista, pintor e ceramista. Em 1941 esteve entre os fundadores do Centro Cultural de Belas Artes (CCBA) e em 1944 entre os fundadores da SCAP. (Ver: *Barrica: o gesto que entrelaça história e vida*. In: RODRIGUES, 2002).

³³ As aulas da Escola de Belas Artes começaram no dia 27 de Agosto de 1953, data do aniversário da SCAP. “Como, porém já fosse próximo do fim do ano e, portanto, não fosse possível cumprir o ano letivo normal, as aulas passaram a ter a finalidade de preparar os alunos para o exame regular do ano seguinte.” (ESTRIGAS, 1983, p. 29).

estrado. Senti tanta vergonha, que foi subindo um calor pela minha cabeça. Mas, quando vi o jeito com que aqueles homens se comportavam, me tranqüilizei. O modelo fazia poses de meia hora com intervalo de vinte minutos. Tínhamos que trabalhar ligeiro para aproveitar bem a posição. Ninguém sabia quem eram os modelos, nem quando elas chegavam, nem quando saíam, muito menos como eram contratadas. Os professores arranjavam por aí³⁴. Depois com a dificuldade de dinheiro, Seu Paulo, que na época era o zelador da sede, serviu de modelo, posando de shorts.

Na época da SCAP cada sócio-contribuinte pagava 10 mil réis. Não havia esse negócio de seleção nem de prova. Só depois, quando tivemos os 2 anos de Escola de Belas Artes foi que se exigia exames para entrar e avaliações nas disciplinas como História da Arte. Na época em que o Nilo foi presidente, eu fui secretária e tesoureira o tempo todo. Ninguém queria essas funções porque não havia remuneração. A biblioteca era muito boa e recebemos várias doações da Biblioteca Nacional. Eu senti muita pena quando a escola fechou.

³⁴ Alguns depoimentos de artistas coletados por Estrigas (1983) comentam a relação entre os artistas e os modelos. **Baratta** diz o seguinte: “As noites desenhávamos muito modelo vivo. Maria de Maranguape foi nosso modelo por muito tempo. E ao invés de receber o pagamento pedia que eu guardasse o dinheiro, pois queria comprar um trancelim de ouro e uma medalha. E no fim de um mês ou dois, eu acompanhava nosso modelo à ourivesaria Canção, onde comprava para ela o tal trancelim e uma grande medalha de São Jorge. Outra modelo que pousou para nós foi Maria Morena. Era negra, de porte muito elegante, morava só num barracão de tábuas, até espaçoso, na praia próxima ao Poço da Draga.” (p. 85-86)/ Conforme **Afonso Bruno**: “Um fato digno de nota é que, ali, numa bela noite, pintávamos em conjunto, isto é, com o mesmo modelo, que era a cantora de rádio Zilá Fonseca, e fomos frustrados nas nossas intenções artísticas. É que a garrafinha de licor, arranjada para agradar a moça, prometia esvaziar-se, enquanto chegavam uns amigos que traziam o repórter Edmar Morel da revista *O Cruzeiro*. Alguém sugeriu completar-se o conteúdo da garrafa com cachaça, o que se fez às escondidas, repetidamente. Nessa noite não mais houve pintura. (p. 81)./ **Barrica** diz o seguinte: “O modelo vivo era freqüente todas as semanas, de preferência nu; sempre teve uma mulata muito bonita e bem feita, que posava despida no centro do salão. Todos ficavam em redor dela de cavalete armado com tela ou papel de desenho [...]. Acontece que a mulata desapareceu e ninguém soube onde o paradeiro dela. Arranjaram outra, uma alva, sempre encapulada, que era preciso a gente tirar a roupa dela à força, porém esta pousou apenas duas vezes. Daí por diante providenciou-se arranjar objetos para substituir o modelo vivo. Flores, frutas, estatuetas, porém João Siqueira achou que devia-se voltar ao modelo vivo, então ele mesmo convenceu individualmente alguns amigos para posar, daí então saíram muitos trabalhos feitos por João Siqueira, lindos retratos a carvão.” (p. 75)./ **Barboza Leite** afirma que: “[...] modelos profissionais não havia, nem por sonho. A quem recorrer? Descobriram uma modalidade. Sorteavam um dos pintores solteiros para ‘namorar’ uma mulher dita de vida fácil. Nenhuma delas aceitava ‘posar’ para pessoas estranhas. O que faziam tão facilmente na vida profissional parecia-lhes um absurdo, no caso dos pintores. Então havia uma catequese, coisa muito mais absurda, com toda a turma acompanhando sua evolução, reclamando produção da parte do indigitado, até o grande epílogo: quando a moça, aos poucos, já tinha perdido o receio da presença dos colegas do seu pretendente, que sempre iam ao atelier, com algum agrado, como quem nada tinha a ver com o caso. Era uma África!” (p. 93).

Parte dos documentos, como livro de registro dos sócios, livro de atas e parte do acervo da biblioteca foi guardado na Academia Cearense de Letras e as outras coisas como cavaletes, birôs, pranchetas mandaram pra UFC. Vez ou outra nós íamos à academia para ver os livros, mas era sempre constrangedor incomodar as pessoas, às vezes elas estavam em reunião. O fato é que tempos depois, quando precisamos dos livros para uma consulta, disseram que o cupim tinha comido tudo.

A SCAP sobreviveu 8 anos e vivia sendo despejada. Não havia uma autoridade que ajudasse em coisa alguma, o dinheiro era todo do bolso dos artistas e tinha que dar pra pagar o aluguel, pagar o zelador e os modelos vivos. Era uma dificuldade pra se montar exposições. Quando os artistas descobriam um prédio no centro da cidade que estava em reforma, iam conversar com o proprietário, pra ver se ele emprestava o local por um mês, ou enquanto durasse obra, assim eles montavam o Salão de Abril. Eu participei do 1º Salão de Abril³⁵ que aconteceu no Instituto Brasil – Estados Unidos ali perto da Praça do Ferreira em 1951. Havia uma participação nacional no Salão de Abril. Fazia gosto a gente visitar o salão! Hoje não é a mesma coisa. Por que não mudaram o nome? Por que não deixaram o Salão de Abril morrer com suas honras? Nós, Nilo e eu, deixamos de expor porque hoje tudo é arte contemporânea. Eu não produzo arte contemporânea e seria uma aberração pôr meus trabalhos junto dessas obras. Naquele tempo Fortaleza era mais calma, não havia tanta violência; existia a “Madalena” que era o carro de polícia que prendia os bêbados; havia as festas de São João e os bailes sempre nos clubes sociais.

Deixei a telefônica quando me casei com o Nilo em 1961 e viemos morar aqui no Mondubim. Nós nos conhecemos quando ainda éramos alunos na SCAP. Ele era o filho caçula e a mãe viúva nos acompanhou e morou conosco por 8 anos, quando morreu. Na família do Nilo tinha muitos intelectuais, o pai foi advogado, professor, parlamentar, jornalista. O Nilo tinha um irmão, com quem tinha muita afinidade (Mozart Firmeza³⁶), que foi colega de Portinari na Escola Nacional de Belas Artes e durante algum tempo foi redator de assuntos culturais para a imprensa paulista.

³⁵ Como veremos no capítulo 6, o Salão de Abril foi criado em 1943. O Salão a que Nice se refere é o de 1952 que aconteceu no Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU).

³⁶ De acordo com Lima (2004), Mozart Firmeza utilizava em suas pinturas o pseudônimo de Pereira Júnior. Como jornalista atuou em *O Povo*, de Fortaleza, e no *Correio de São Paulo*, da capital paulista.

Nilo era dentista e saía para Fortaleza muito cedo todos os dias, às vezes, só voltava de tarde. Nós não tínhamos carro, ele detestava dirigir, então o único transporte era o trem³⁷. Dona Bárbara, minha sogra, era muito calada e adorava novela de rádio, tinha horas em que me sentia muito só. Nessa época, a SCAP já não mais existia e o meu consolo foi o bordado.



Figura 5 – Bordado de Nice Firmeza (sem data). Foto de Pedro Humberto (MAUC).

Havia uma exposição de Barrica e eu decidi cortar uma combinação de jérsei para bordar e vesti-la no vernissage. Lá o Zé Tarciso³⁸ ficou doido pelo bordado e queria que eu trocasse com a blusa dele no meio do salão. O Nilo também fazia um trabalho de educação odontológica na Secretaria de Educação. Quando as moças que trabalhavam com ele viram a blusa começaram a encomendar peças. Sabe quantas peças eu bordei? 180. Nessa ocupação, nossa empregada dizia que era muito engraçado o meu jeito de bordar. Ela dizia que nunca tinha visto alguém bordar primeiro para depois tirar o risco, o desenho. Eu

³⁷ Na época, Mondubim era um dos distritos do município de Fortaleza. O acesso se dava pela estrada da Pacatuba ou pelo trem para Maracanaú.

³⁸ José Tarcísio Ramos nasceu em Fortaleza em 1941 e no início da década de 1960, incentivado por Antônio Bandeira mudou-se para o Rio de Janeiro onde recebeu orientação artística de Inimá de Paula. Juntamente com Hélio Oiticica, Ligia Clark, Arthur Barrio, e outros participou de salões, coletivas e bienais, sendo premiado na Bienal de São Paulo de 1967 e representando o Brasil na VII Bienal de Paris em 1971 (MONTEZUMA; ESTRIGAS, 2003).

fazia assim pra não repetir os modelos. Parei de bordar para dar aulas no PRODIARTE.

Aqui interrompemos o relato de Nice para adentrarmos noutra cenário, aonde Chabloz, o fio condutor deste capítulo, vai nos conduzir a história de outro personagem, Pedro Eymar Barbosa Costa, vejamos sua história.

2.2 A história de Pedro Eymar³⁹



Figura 6 – Pedro Eymar em sala de aula. Foto de Pedro Humberto (MAUC).

Nasci em Crateús em 1948, mas a consciência dos primeiros olhares confiantes para vida, foram para Quixeramobim, para onde minha família se mudou quando eu tinha 2 anos de idade. Meu pai era comerciante. Nós morávamos ali pelo centro, Praça N. Sr^a. de Fátima. Eu sou o sexto filho de uma prole de oito. Minha infância foi lá, estudando no Grupo Escolar Assis Bezerra. Havia um rio enorme que passava atrás de casa, imenso, de escala gigantesca. O meu interesse por arte apareceu muito cedo, eu tinha um fascínio pelo desenho, uma obsessão de dominar o risco.

³⁹ Entrevista em: 01.02.2007. Informação verbal.

Havia um vizinho, Fausto Nilo⁴⁰ que era mais velho que eu e já fazia uns cursos de desenho por correspondência. Ele até me deu umas folhas das lições desses cursos com umas caras, uns rostos. Mas, tudo era sempre muito à distância porque essas fórmulas que vinham nas revistas eram muito estáticas e minha imaturidade infantil não me permitia captar que o problema não se restringia exclusivamente àquela transposição realista da cópia. Esse fascínio de apropriação da imagem, de prendê-la num papel, marcada pela semelhança, pegar um retrato, copiá-lo e depois checar se as pessoas se enganavam, se viam naqueles riscos alguma identidade ou semelhança com o objeto real, foi o que dominou toda a minha infância, até virmos morar aqui.

Eu tinha 10 anos quando saímos de Quixeramobim e viemos morar ali na Av. José Bastos, nas imediações da Faculdade de Medicina. Ali se deu o resto da minha infância e toda a adolescência. Eu comecei a fazer o terceiro ano primário no Grupo Escolar Felix de Azevedo na Vila Porangabussu, mas no meio do ano eu me transferi para o curso de preparação do Grupo Duque de Caxias que ficava na rua Clarindo de Queiroz, próximo à Praça São Sebastião. Lá eu fiz até o quinto ano primário. Havia uma preparação direcionada para o Exame de Admissão do Ginásio Municipal, que era uma espécie de vestibular para o ginásial, mas essa barreira acabou.

Aprovado, fui estudar no Ginásio Municipal que funcionava na Praça do Carmo, naquele prédio onde hoje funciona o Instituto do Ceará. Era um prédio muito bonito, a arquitetura e a beleza das salas internas me marcaram muito. A escola era muito boa, séria, rigorosa e lá eu fiz até o 1º ano Científico.

No Ginásio Municipal havia uma grande movimentação em torno do grêmio escolar. Havia também um grupo de teatro. Nós chegamos a encenar o Auto da Compadecida, do Ariano Suassuna. Com alguns colegas de classe, além de disputarmos boas notas, nós mantínhamos certa cultura gráfica e desenhávamos muito, mas não chegava a ser uma atividade artística interna.

⁴⁰ Fausto Nilo Costa Júnior, arquiteto, poeta e músico nasceu em Quixeramobim, em 5 de abril de 1944. Ao ingressar na Faculdade de Arquitetura da UFC fez amizade com o cantor Fagner e outros jovens compositores como Rodger Rogério, Teti, Petrúcio Maia e Ricardo Bezerra, que passariam a ser conhecidos como “o pessoal do Ceará”. Fez parceria com vários intérpretes, o que lhe rendeu sucesso musical.

Depois, movido por uma forte curiosidade fui estudar no Liceu do Ceará. Essa escola me apresentou uma experiência de vida fabulosa, mas que não deu pra compensar em nível de acumulação de conhecimento para enfrentar o vestibular. No final de 1963, minha irmã, Maria Rita, chegou em casa e disse que tinha me matriculado num curso de desenho, ministrado por um estrangeiro, ali no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno⁴¹. Era o curso do Jean-Pierre Chabloz, sob o patrocínio do Martins Filho e do Parsifal Barroso. O curso começou em dezembro de 1963, houve uma primeira aula, porém Chabloz foi acidentado. Caiu da lambreta num buraco ali pela Aldeota. O Curso foi suspenso, sendo retomadas as aulas uns três, quatro meses depois, já em 1964. Ter participado desse curso foi uma grande experiência para mim, que terminou em janeiro de 1965 com uma grande exposição, ali mesmo no conservatório.

A experiência com Chabloz foi além de qualquer expectativa. O curso apresentava uma visão elementar do desenho, da cópia, da transparência, dos bordados que ele transportava daqui pra cá. Com Chabloz comecei a perceber outras dimensões do desenho, a expressão, o traço como revelador dos sentimentos e toda uma série de aberturas sobre as escolas de arte e as tendências estéticas. Embora ele se mantivesse em sua própria pintura, dentro de uma linha que eu não diria acadêmica, mas clássica, porque era uma coisa de muita sensibilidade, muita leitura, muita percepção. O curso era uma coisa extremamente aberta.

No começo, o curso funcionava nos três turnos, praticamente uns 200 alunos. Obviamente nesses cursos de arte há uma evasão muito grande. Eu sempre fui muito fechado. Com exceção do Devaldino e do Martins com quem costumava sair a pé, lembro de poucos colegas da época. O Martins sumiu. Ele tinha um trabalho abstrato grandioso. O Arimatéia, o Walter Pinto também passou por lá, o Anquises, mas este já sabia desenhar... Havia algumas mulheres, como a Eliana, que hoje é arquiteta, mas a maioria era de homens. Eu não sei quantos alunos cabiam naquela sala, acho que talvez coubessem uns 30.

O cenário era o seguinte. Ele conseguia no jornal "O Povo" uns restos de bobina de papel que eram fixados num cavalete enorme na frente da classe. Os

⁴¹ Com o apoio da Sociedade de Cultura Artística presidida pelos músicos cearenses Paurillo Barroso e Alberto Klein, foi fundado em 25 de maio de 1938 o Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, sendo as professoras Ester Salgado Studart da Fonseca, Nadir Moraes Parente e Branca Rangel as responsáveis por sua fundação.

desenhos eram instruções programadas. Ele sempre foi muito didata, trabalhava com análises elementares ou coisas mais específicas como expressão e proporção. Era ele lá e todo mundo aqui nos seus cavaletes. Os desenhos eram feitos simultaneamente, no final da sessão havia o desenho dele e o desenho dos alunos. Depois ele saía a observar e fazer a análise dos nossos trabalhos.

Uma proposta muito rica que ele trazia pra sala de aula era a fisiognomia, uma interpretação dos traços fisionômicos sobre a personalidade, que é bem anterior à psicologia. Era algo instigante porque antes de fazer o desenho do modelo, ele ensaiava com os alunos em volta do modelo uma interpretação da personalidade através dos traços. Para nós, desenhistas, essa interpretação ajudava a explorar melhor as linhas. Os modelos eram variados: havia meninos de rua e uma senhora branca que posava muito bem.



Figura 7 – Desenho de Chabloz (sem título/ sem data). Foto de Pedro Humberto (MAUC).

Como Chabloz tinha em si a música, ele fazia uma associação muito grande entre essas linguagens. Ele sempre alertava que havia uma associação muito maior do desenho com a música do que propriamente com o visual. Uma crina de cavalo roçando as cordas de um violino não tinha diferença do carvão roçando no papel. A linha gráfica fica, a linha melódica é uma ilusão. Daí, até hoje eu utilizar música nesses trabalhos coletivos que eu desenvolvo aqui no museu.

Quando o curso terminou em 1965, eu ainda era um ingênuo em relação ao que ocorria na cidade, sem recurso financeiro nem para assistir a um filme; socialmente, eu não tinha vínculos. Passei várias vezes em frente desse museu que já expunha obras do Bandeira⁴² e nunca entrei. Hoje, isso é uma grande mágoa, uma lacuna na minha memória.

Um belo dia, depois que o curso terminou eu recebi um recado do Henrique Bluhm que ia inaugurar uma galeria de arte na Rua Senador Pompeu, entre a Guilherme Rocha e a Pedro Pereira. Eu já o tinha visto visitando Chabloz. Então, eu fui convidado para fazer um retrato da Di Caura, esposa do Bluhm, que ia ser usado para uma capa de disco. Foi nesse território da Di Caura que eu convivi uns dois ou três meses, lado a lado com o Chico da Silva.

Fizeram uma grande exposição para a inauguração da galeria. Aí eu conheci o J. F. Amora que era um pintor de grande sensibilidade, trabalhando umas paisagens em lápis cera. Depois fui procurado por um decorador chamado Breno para fazer o retrato de 15 anos de sua filha. Comecei então a fazer uma série de retratos sob encomenda na cidade, até que isso “encheu o saco”! As pessoas me enrolavam, não me pagavam e resolvi sair de cena. Participei ainda de alguns Salões de Abril (1964 e 1965).

A história de Pedro Eymar tem continuidade nos próximos capítulos. No entanto, aqui se faz necessário uma pausa para apresentarmos o terceiro e último personagem deste cenário: Chico da Silva.

⁴² Antônio Bandeira (1922-1967) Desenhista, pintor e gravador cearense foi um dos fundadores em 1941 do CCBA e posteriormente, em 1944, da SCAP. Sobre este personagem trataremos com mais detalhe no Capítulo 3.

2.3 A história de Chico da Silva



Figura 8 – Chico da Silva/ sem data (MIS).

Foi daquele paraíso equatorial “pleno de fartura e dinheiro” ilustrado por Chabloz que saiu o terceiro personagem desse enredo, Francisco Domingos da Silva, conhecido como Chico da Silva. As versões sobre a origem desse personagem se iniciam com a seca de 1919 que assolou o Ceará e que atraiu muitas levas de cearenses para o Acre dando início ao primeiro ciclo da borracha na década de 1910. Numa dessas levas seguiu uma cabocla cearense, Minervina Félix de Lima, que por lá se uniu com um índio peruano. Dessa união nasceu em 1922, numa missão religiosa do Alto Tejo, Chico da Silva. É possível que os desencantos com as condições precárias da região tenham provocado o retorno da família para Quixadá em 1935 e depois para Fortaleza por volta de 1940, se instalando no bairro do Pirambú.

Até os 13 anos os mundos amazônicos, quentes e úmidos, plenos de água e de culturas desconhecidas engendraram no menino Chico da Silva um repertório de animais fantásticos, peixes, aves, arraias, serpentes, sereias e dragões coloridos que sobreviveriam em suas pinturas. É possível também que o pouco contato com a topografia do sertão onde os olhos percorrem grandes distâncias sem muitas

interferências, diferente do mundo amazônico, tenham ajudado o adolescente Chico da Silva a encontrar no mar o depositário de seu repertório.

Ao chegar em Fortaleza com 17 anos e analfabeto, morando numa região onde se instalavam progressivamente migrantes sertanejos em busca de melhores condições de trabalho e de vida, Chico da Silva foi experimentando diferentes tipos de atividades para sobreviver: tamanqueiro, ferreiro, consertador de guarda-chuva e de fogão. O romance *Pirambú* de Ciro Sampaio (1971, p. 13; 85), uma espécie de biografia do bairro, nos oferece algumas descrições de ambientes que se assemelham àqueles vivenciados por Chico:

A fama do bairro não recomendava que se deixasse a casa antes da alvorada. As ruas estreitas e de becos apertados, contribuíam para as emboscadas que se faziam quase todas as noites, enchendo o bolso dos assaltantes e fornecendo para a imprensa notícias de crimes. [...] As casas tinham fundos correspondentes. Todos os quintais de madeira ordinária que começavam a apodrecer [...] O chão frio e empoçado às vezes. Uma bananeira fazia sombra às frangas goguentas e um bacurim magro e chorão. Uma latada de esteira improvisava o banheiro e sanitário [...] sobre o cercado de varas, trepadeiras cresciam viçosas do estrume de esterco das pessoas e bichos.

Os contatos com a população de garotos de sua idade e mais jovens foram aos poucos indicando as brincadeiras como riscar desenhos nas calçadas e paredes; e o caminho para o centro da cidade. O depoimento de José Maria Tabosa, habitante do Pirambú nos conta sobre sua infância com o artista:

Nessa época ele era mais velho que a gente, tinha uns vinte anos talvez. Não era ainda aquele grande artista, o pintor que todos conhecem, ele consertava guarda-chuva. E descia aqui no “corrente” porque as mulheres iam lavar roupa. [...] E ele ficava “brechando” as mulheres por dentro do mato, escondido. A gente, nós da turma dos meninos, seguia ele e ia avisar as mulheres que acabavam descobrindo ele. Aí elas botavam ele pra correr com aqueles paus de madeira que usavam pra bater as roupas. [...] Havia um cinema aqui, o primeiro que teve no Pirambú, o Cine Zé da Mata [...]. A gente ia muito lá assistir os filmes que passavam e o Chico da Silva ia no cinema e pegava uns de nós pra se vingar e dava uma pancada. Depois ele passou a ser pintor e pegou um monte de meninos, de jovens para ensinar a pintar, inclusive muitos da minha geração, fizeram quadros como o Vavá, Ivan [...]. (CABANES, 2002, p. 136-137).

Não se sabe ao certo quando se deu o primeiro encontro de Chabloz com Chico da Silva. Presume-se que tenha acontecido ainda em 1943, uma vez que por interferência de Chabloz, ele participou do III Salão Cearense de Pintura em 1944. Uma notícia do jornalista Juarez Temóteo publicada no Correio do Ceará, em janeiro de 1961 dizia que ele:

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

O contato de Chabloz com os desenhos de Chico da Silva, segundo ele mesmo contou em *Revelação do Ceará* (1993) deu-se quando ele passeava ao longo da praia Formosa e, de repente, foi atraído por umas figuras estranhas estampadas nas casas dos pescadores.

Amplamente esboçados a carvão ou giz, havia grandes pássaros de linhas elegantes, peixes um tanto monstruosos, estranhas aparições de navios-fantasmas. O que me chamou a atenção e me seduziu logo nesses desenhos elementares foi sua originalidade, seu estilo nitidamente arcaico e seu admirável poder de evocação poética. (Ibid., p. 149).

Diferentemente da versão do jornalista, Chabloz afirma que alguns meses mais tarde um “cara meio louco” veio bater a sua porta.

Curto e direto, o contato se operou numa simplicidade bem nordestina: “É o senhor o estrangeiro que se interessa pelo meu trabalho?” Perguntou o visitante. E sem me dar tempo de responder, apresentou-se: “Eu sou Francisco Silva, o pintor da praia”. (Ibid., p. 150).

Depois disso ele providenciou papel e tinta e forneceu a Chico da Silva, comprando boa parte de sua produção, divulgando-a através de exposições e escrevendo um artigo publicado no *Cahiers d'Arts* de Paris em 1952. Ainda em 1945, Chabloz foi para o Rio de Janeiro montar uma exposição de Antônio Bandeira e Inimá de Paula e incluiu nessa amostra obras de Chico da Silva e Raimundo Feitosa. Num de seus retornos a Fortaleza, por volta de 1960, Chabloz prepara na sede dos Diários Associados uma exposição individual de Chico da Silva que foi bastante comentada pela imprensa local.

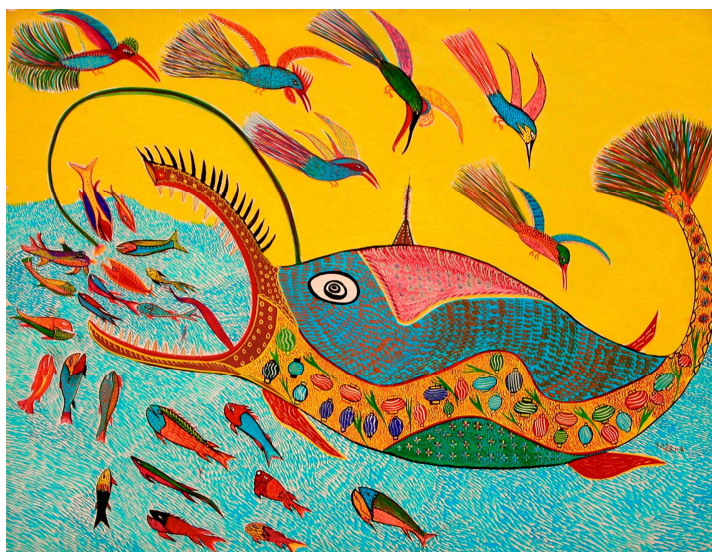


Figura 9 – Estranho Caniço Original, Chico da Silva, sem data (MAUC).

Com a inauguração do Museu de Arte da Universidade do Ceará (MAUC) em 1961, Chabloz trata diretamente com o reitor Antônio Martins Filho para que integre Chico da Silva no grupo de artistas que estavam atuando no museu. Ao fornecer-lhe material, o museu ia comprando sua produção e integrando-a ao acervo. Conforme Estrigas (1988, p. 40.) foi nos 3 anos em que esteve no museu que Chico da Silva “[...] aprendeu a desenhar o nome, desenhar e não escrever; pois escrever ele nunca soube. Inicialmente foi o ‘F D Silva’, com o D e o S invertidos.”

A ausência de Chabloz e a rápida valorização dos trabalhos do artista amplamente divulgados pela imprensa local e nacional tornaram-se a “galinha dos ovos de ouro” para alguns agenciadores de arte inescrupulosos que exploravam o homem ingênuo e alcoólatra que tinha se tornado pintor. Estrigas (1997) comentou que o crítico de arte Clarival Valadares, que incluiu algumas pinturas de Chico na representação artística do Brasil na 33ª Bienal de Veneza de 1966, foi chamado ao Itamaraty para dar explicações sobre os escândalos que denunciavam a falsificação dos trabalhos do artista. No entanto, os trabalhos selecionados para essa amostra faziam parte do acervo do MAUC na época em que o pintor se encontrava por lá, ainda assim Chico recebeu uma Menção Honrosa pela participação na amostra internacional.

“Chico Silva ficou cada vez mais em evidência. Vendendo muito, esbanjando à toa o dinheiro que ganhava, que não era pouco, mesmo sendo ludibriado pelos vários *marchands* que negociavam com ele.” (ESTRIGAS, 1997, p. 49). Um dos *marchands* indiciados pela polícia em 1966 foi Henrique Bluhm que negociou com galerias de arte do Rio de Janeiro pinturas falsificadas por Babá (Sebastião Lima da Silva) – um dos jovens arregimentados por Bluhm para dar conta da demanda dos galeristas. Os trabalhos eram revendidos por preços exorbitantes e apenas uma parte era repassada ao pintor e outra menor ainda a Babá.

Outro escândalo se deu em 1969, quando Maria Augusta do Carmo Moreira, então com 15 anos, denunciou que durante quase 5 anos pintou trabalhos para Chico que os assinava e os vendia, repassando a ela uma quantia mínima por cada pintura. Esses escândalos colocaram mais uma vez a fragilidade do artista diante da imprensa que o acusava de ser falsário de si mesmo. Ao mesmo tempo, centenas de quadros de diferentes origens eram vendidos nas esquinas da cidade, em especial para turistas, como sendo de Chico da Silva. Os depoimentos de um proprietário e de uma vendedora das lojas da Empresa Cearense de Turismo (EMCETUR)⁴³ explicam essa fase explosiva de vendas:

O auge dos quadros de Chico foi nos anos 60 e 70. Estrangeiro, na época, não tinha muito aqui, quem comprava era mais turista brasileiro mesmo [...] até que a procura começou a cair quando o Chico da Silva perdeu o controle dos alunos que faziam os quadros dele. Vulgarizaram, né, e ninguém quis mais trabalhar. (Chico Quixadá/ DIÁRIO DO NORDESTE, 17 jun. 2007.).

Isso aqui era tudo cheio de quadros dele [...]. A briga de galo era a mais procurada. Muita gente tinha achava bonito. Até eu tinha na minha casa um quadro desses, e eu não dava valor. Na época tinha muito quadro, acaba que eu nem guardei, me mudei, nem sei que fim levou, devo ter dado pra alguém. (Francisca Alves/ Ibid.).

Ele chegou a se explicar para a imprensa dizendo que não tinha ensinado ninguém a pintar e que aquilo tudo era fofoca que faziam com o seu nome. “Todos são testemunhas de que eu neguei aulas para duas mocinhas que vieram me pedir. Eu sei que se eu ensinasse meus quadros perderiam o valor; surgiriam muitos iguais” (JORNAL DA TARDE, 1969 *apud* ESTRIGAS, 1988, p. 56). Porém, os depoimentos que vieram depois desmentiram sua defesa.

⁴³ Atualmente Centro de Turismo.

Estrigas (op. cit.) fez ainda um levantamento das várias notícias que circularam nos jornais da época⁴⁴, envolvendo o pintor, sua vida desregrada, a cirrose – consequência da bebida –, e agora também problemas psiquiátricos. Num dos internamentos hospitalares do pintor, o artista e médico Helio Rola⁴⁵ iniciou um movimento pró-Fundação Francisco Silva no sentido de reabilitar o artista e sua obra. Foi organizada uma exposição dos vários discípulos de Chico da Silva, aqueles que se iniciaram em pintura com ele, só que desta vez cada um assinava com seu próprio nome e dava uma versão própria para os acontecimentos. Uma matéria intitulada “Os Chicos Silva da cidade Mostram a Cara” veiculada pelo jornal *O Povo* de 3 de abril de 1977, apresentava vários depoimentos, dos quais transcrevemos alguns:

A primeira vez que conheci o Chico foi quando estavam fazendo uma reportagem na primeira casa em que ele morou na rua Santa Inez. Depois, eu passava quase todo o tempo olhando ele pintar [...]. Quando comecei a encher as cartolinas e depois a pintar, nem a Francisca tinha começado e nenhuma outra pessoa tinha botado a mão na pintura [...]. Um dia Bluhm chegou em casa do Chico e nos viu trabalhando. O Chico no momento estava bebendo, misturando genebra com querosene e alho. Assim Bluhm descobriu que há tempo uma outra mão trabalhava com o Chico e foi quando ele pediu para o Chico ir trabalhar na casa dele. Chico não aceitou, porque já tinha fregueses que iam em sua casa. Então eu fui trabalhar na casa do Bluhm. Chico me deixava lá, depois passava só para assinar. (Babá – Sebastião Lima da Silva). (Ibid., **PÁG**).

Eu era garoto e morava na outra rua com quintal correspondente ao dele e sempre que eu vinha do colégio, passava por lá para apreciar suas pinturas que eu achava muito lindas, muito misteriosas; suas figuras e seus coloridos. Aí, um dia ele me perguntou se eu queria aprender e eu disse que sim. Ele me ensinou a encher o esboço, ou seja, a figura em branco, e ele já me pagava o serviço. (Garcia – José Garcia de Santos Gomes). (Ibid., **PÁG**).

Chico sempre me mostrava seus trabalhos (morávamos perto) e eu ficava empolgado. Daí surgiu meu despertar para a pintura. Passei então a desenhar e encher as figuras com tinta, para o Chico fazer a pigmentação. Tempos depois passei a pintar, o que faço até hoje. Chico era um homem farto, brincalhão, farrista. Das farras, participei de muitas, nas quais ele recitava versos a sua maneira ingênua. (Ivan – Ivan José de Assis). (*O POVO*, 1977, **PÁG**).

⁴⁴ Entre outras notícias, Estrigas (1988) cita as seguintes: “Chico Silva entre o vício e a loucura” (*Tribuna do Ceará*, setembro de 1976); “Um índio entre os mercadores” (*O Movimento*, fevereiro de 1977); “O Chico que eu conheci” (*O Povo*, abril de 1977).

⁴⁵ Hélio Rola, médico, pintor, desenhista, escultor e gravador. Participou da SCAP no final da década de 40. Entre 1987 e 1990 participou do Grupo Aranha, realizando pintura mural em bairros de Fortaleza. É citado, dentre outros, no *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, de José Roberto Teixeira Leite (MONTEZUMA; ESTRIGAS, 2003).

Quando comecei a pintar com papai, eu tinha dez anos. Papai pintava cartolinas nas parede. Um dia ele falou pra mim que eu devia aprender a carreira dele. Eu lhe perguntei “Papai, seguir a sua arte não tem bronca não?” Foi numa sexta-feira que papai me chamou e me botou para trabalhar numa cartolina. Demorei uns cinco dias mas o quadro saiu. Esse, ele vendeu por 100,00 e me deu 30,00; me lembro porque comprei um vestido. Aí fiquei pintando, mas ajudando a ele, até que um dia ele me disse para eu assinar meu próprio nome. Então comecei a botar “Chica da Silva”. (Francisca Silva). (Ibid., **PÁG**).



Figura 10 – Chica da Silva/ sem data (MIS).

Chico conseguiu se recuperar da doença, e alguns de seus colaboradores participaram do Salão de Abril de 1977, homenageando-o com um trabalho coletivo. Ele ainda passou pela mão de outros *marchands*, mas a fundação não chegou a se efetivar e ele deixou o Pirambú para se instalar com o casal Margarida e Agostinho – os últimos a negociarem suas obras e que controlaram por certo tempo seu contato com a bebida. Em 1983, foi acometido por um derrame que comprometeu seu lado direito, mas como era canhoto continuou pintando. No ano seguinte foi agraciado com a Medalha da Abolição, comenda entregue pelo então governador Gonzaga Mota em sua casa, por conta de seu agravado estado de saúde. Nesse mesmo ano morria em Fortaleza, no dia 10 de junho de 1984, seu protetor, Jean Pierre Chabloz.

Chico da Silva faleceu no dia 6 de dezembro de 1985, sendo velado na Casa de Cultura Raimundo Cela, entre artistas, amigos do Pirambú e intelectuais. Mais

uma vez virou manchete nos jornais que ao mesmo tempo em que lamentavam sua perda, elogiavam sua obra como um gênero de pintura e se referiam ao caso dos meninos, seus colaboradores, como iniciados de uma escola artística e pior, previam que agora com sua morte seus trabalhos seriam ainda mais falsificados.

Após 20 anos de sua morte, Chico da Silva volta à temática dos jornais, trazido pelos mesmos artistas discípulos que tentaram reabilitá-lo em 1977. Desta vez para criar uma galeria, um espaço para exposição e reflexão sobre a obra do artista no prédio do Centro de Turismo, antiga EMCETUR. Também as associações comunitárias do Pirambú organizaram um movimento para pleitear junto à prefeitura, para que a nova Avenida Costa-Oeste seja batizada com o nome do artista (DIÁRIO DO NORDESTE, 17 jun. 2007.).

3 O REFLEXO DAS NOVAS INSTITUIÇÕES

Com o fim da SCAP, um outro ciclo de ação artística se inicia em Fortaleza, desta vez, espalhando-se pelas novas instituições que se inauguravam na cidade. No entanto, o ano de 1961 começou com o país mergulhado numa profunda crise econômica alardeada pelas medidas que o novo presidente eleito – Jânio Quadros – impôs através da instrução 204 da Superintendência da Moeda e do Crédito (SUMOC), para o reordenamento geral da política econômica do governo. Esta medida previa, entre outras coisas, a contenção de gastos públicos para sanar o *déficit* orçamentário, a desvalorização cambial e o controle da emissão monetária.

Essas medidas também atingiram o Ceará, governado por Parsifal Barroso, que enfrentava várias crises: uma político-partidária⁴⁶; outra orçamentária, que incluía a expansão da eletrificação, a construção da rodovia central do Ceará; e ainda uma administrativa, que avaliava as condições do Estado manter o ensino primário gratuito e obrigatório. Porém, a mais grave foi um surto de poliomielite que se expandia na capital, suspendendo aulas, apresentações de circos e interditando as piscinas dos clubes elegantes.

Em Fortaleza, ao mesmo tempo em que a Ceará Rádio Clube PRE-9 veiculava *Prisioneiras do Destino*, uma radionovela de Mário Lago, as edições do jornal *O Correio do Ceará* do mês de junho, destacavam a solidariedade dos alunos da Universidade do Ceará⁴⁷ à greve dos estudantes de Direito da Universidade do Recife, provocada pela intervenção de tropas do exército – autorizada por Jânio Quadros – que espancou e retirou os alunos que tinham ocupado o prédio da faculdade. A greve teria sido deflagrada para conter as irregularidades e o autoritarismo do diretor, Soriano Neto, sobretudo depois da conferência que Dona Célia Guevara, mãe de Che Guevara, tinha dado na faculdade com o apoio do Diretório Estudantil e do Deputado Francisco Julião, líder das Ligas Camponesas.

⁴⁶ Essa crise pôs em evidência a disputa pela presidência do PTB local (Partido Trabalhista Brasileiro) entre Carlos Jereissati que recebia apoio de João Goulart e Parsifal Barroso, que acaba trocando o partido pelo PTN (Partido Trabalhista Nacional) e indicando Virgílio Távora como candidato vitorioso as eleições para governador em 1962 (PARENTE, 2000).

⁴⁷ Atualmente Universidade Federal do Ceará.

3.1 O Museu de Arte da Universidade do Ceará

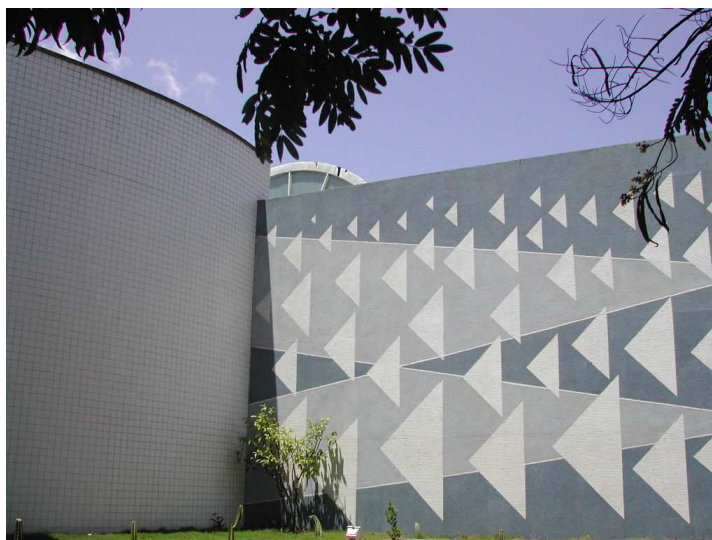


Figura 11 – Fachada do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. Foto de Pedro Humberto (MAUC).

Uma nota do jornal *Unitário*, de 11 de junho de 1961, comunicava que entre as comemorações pelo aniversário da Universidade do Ceará⁴⁸ que aconteceria no dia 25 daquele mês, seria instalado oficialmente o Museu de Arte da Universidade do Ceará (MAUC), apresentando várias exposições de Arte Popular, Arte Sacra e pinturas de valores cearenses como Antônio Bandeira e Raimundo Cela. O então reitor Antônio Martins Filho disse não ter sido fácil destinar verbas para o projeto de criação do museu, uma vez que:

Havia muita resistência, sob o pretexto de que as escolas e faculdades ainda não se achavam devidamente equipadas e que os institutos de pesquisa estavam surgindo com velocidade, reclamando recursos avultados para que pudessem ser devidamente estruturados, a fim de que a Universidade viesse cumprir o seu objetivo de cooperar com a formação de técnicos para a solução dos problemas econômicos regionais. (MARTINS FILHO, 1996, p. 97.).

Não podemos afirmar que o museu tenha sido pensado pelo reitor para ser uma escola de artes, com o mesmo *status* dos outros cursos universitários. Ele utilizou estratégias políticas como ceder espaço e materiais para alguns artistas

⁴⁸ A Universidade do Ceará foi criada pelo decreto-lei nº 2.373 de 16 de dezembro de 1954, sancionada pelo presidente Café Filho, porém só foi instalada em 25 de junho de 1955.

cujas obras foram adquiridas pelo museu, convenceu outros artistas a doarem obras e incentivou alguns empresários a valorizar a arte popular enquanto enviava seus emissários pelo interior do Estado para adquirir peças para a coleção do museu. De fato, o museu inaugura um novo momento nas artes plásticas na cidade que juntamente com a universidade renovaram a auto-estima do povo cearense. Sobre isso, Fran Martins (1964, p. 100) fez a seguinte avaliação:

Nesse tempo não pensávamos em museu, nem sequer numa pequena galeria – como pensar nessa coisa se até mesmo a Sociedade Cearense de Artes Plásticas agoniza aos nossos olhos? Foi aquilo uma simples aventura – como aventura foram mais tarde as exposições de Aldemir e Sérvulo Esmeraldo, visitadas por um público que sempre visita exposições, mas sem nenhuma penetração no espírito do povo. Foi necessário que viesse a universidade, desse um banho de otimismo na alma do povo, realizasse muitas coisas antes para que, de um instante para o outro, surgisse o museu, museu que na verdade ainda está a se formar, mas que é admirável justamente por isso, porque vai começando de estaca zero, com quadros e imagens emprestados, com arte popular pela primeira vez apresentada como coisa de valor, para grande surpresa de mestre Chico Santeiro, e de Francisco Silva, que jamais pensaram que os bonecos que faziam e as serpentes que pintavam, um dia seriam admirados por generais e doutores, todos neles reconhecendo valores que os seus próprios autores ignoravam completamente.

A iniciativa do reitor para a fundação do museu contou com a ajuda de alguns artistas scapianos como Zenon Barreto, Antônio Bandeira e Heloísa Juaçaba – esta última, como veremos nas falas de alguns entrevistados, viria a ser considerada mais tarde a madrinha da nova geração de artistas. Aqui faremos uma pausa para apresentar o pintor Antônio Bandeira.

3.2 A história de Antônio Bandeira



Figura 12 – Foto de Antônio Bandeira (MIS).

O pintor, desenhista e gravador Antônio Bandeira, nasceu no dia 26 de maio de 1922, em Fortaleza, e desde cedo mostrou talento para as artes plásticas nas primeiras aulas de desenho e pintura que teve com Dona Mundica que lhe ensinava entre outras atividades, a cópia de cartões postais. Conforme Estrigas (1983), Bandeira atuou como secretário e redigiu a primeira eleição do CCBA em 10 de janeiro de 1942. Embora seu nome esteja associado à CCBA e à SCAP, pouco se sabe de sua verdadeira atuação nesses grupos, exceto as atividades coletivas de pintura ao ar livre que faziam pelos arredores de Fortaleza, uma vez que Bandeira partiu para o Rio de Janeiro em 1945, na companhia de Pierre Chabloz.

Essa exposição aconteceu no mês de junho, na Galeria Askanasy sob o patrocínio do Clube Cearense e da Associação de Cultura Franco-Brasileira do Rio de Janeiro. Algumas obras foram adquiridas por Raymond Warnier e esse contato com o adido cultural permitiu que Bandeira fosse para França como bolsista para estudar na escola Superior de Belas Artes, e na Academia de La Grande

Chaumière; porém, ele não se adaptou ao ensino acadêmico, abandonando as escolas para conviver com os artistas de vanguarda. Com o término da bolsa francesa e da ajuda do Itamaraty, Bandeira disse em depoimento dado a Walmir Ayala:

Recebi durante ano e meio dinheiro do Governo francês, e durante dois anos a ajuda de custo que vinha do Tesouro brasileiro. Bolsa e ajuda terminadas tratei de vender meus quadros, pois, como residente privilegiado, tinha o direito de trabalhar na França. Além do mais, fazia decorações para o Escritório de Expansão Comercial do Brasil em Paris. Com meu trabalho, ou seja na exploradíssima expressão de Adão, ganhando minha vida com o suor do meu rosto, tinha dinheiro suficiente para comprar tintas e beber bastante conhaque, se assim determinasse minha vontade. (Max Perlingeiro.: 2006:24).

O sucesso de Bandeira, aos poucos, se irradiou pela França, participando de vários salões e exposições pela Europa. Nessa época, já estava engajado com os pintores vanguardistas, que exploravam o abstracionismo de matriz lírica⁴⁹ e rebatia as críticas negativas ao seu trabalho, dizendo:

A única coisa que posso afirmar é que continuo fazendo pintura para me manter em pé, e como gosto imensamente da vida, e quero continuar em pé, vou fazendo pintura. Não mostro paisagens do Sena nem alguns dos vários monumentos. Para isso tomem um táxi e vão ver de perto. Mostro porém um cuspo na água, um copo de vinho, uma folha caindo, casas brancas e cinzas, coloridas recordações de noites vividas ou pensadas, e de vez em quando uma saudadezinha que boto nas cores. (O POVO, 08 04.1995.)⁵⁰



Figura 13 – Óleo sobre Tela/ sem título, sem data. Antonio Bandeira. Foto de Pedro Humberto. (MAUC).

⁴⁹ Diferente do abstracionismo geométrico, o abstracionismo de matriz lírica buscava a representação de uma determinada essência das coisas, de algo que se encontraria num patamar subjacente às aparências.

⁵⁰ Publicado originalmente por Walmir Ayala, no *Jornal do Brasil*, em 1969.

Talvez fosse essa saudadezinha que o fez transitar entre o Brasil e Paris a partir de 1946, tendo como base o Rio de Janeiro, onde articulava as exposições por vários museus do país, inclusive a de inauguração individual do MAUC, em julho de 1961. Sobre o museu, Antônio Bandeira (REVISTA CLÃ, 1964, p. 105) afirmou:

O MAUC é um bom começo. Antes, não tínhamos nada, ou melhor, tínhamos, mas nada agrupado. O MAUC promove e quer promover exposições de artistas daqui e de fora. Espero que todos os artistas daqui compreendam e se unam para a luta. Digo mais: o Museu não é somente da Reitoria e dos que lá trabalham: as portas estão sempre abertas para todos os artistas de talento e de boa vontade. Mesmo não vivendo em Fortaleza, me considero um legítimo representante de nosso Museu, e farei sempre, segundo minhas possibilidades, a maior força, com trabalho e com amor, para que a arte a cultura do Ceará se mantenham num pé de igualdade com a cultura progressista e avançada do Brasil. E assim, do regional alcançaremos o universal.

Antônio Bandeira faleceu em Paris, no dia 6 de outubro de 1967, vitimado pelas complicações de uma anestesia para uma cirurgia nas cordas vocais. O MAUC guarda o conjunto mais significativo de suas obras. Outro artista, Sérgio Lima, que conheceu Antônio Bandeira e que também trabalhou no MAUC falou sobre suas lembranças.

3.3 As lembranças de Sérgio Lima⁵¹

Meu nome é João Sérgio Sousa Lima, e nasci em 9 de setembro de 1946, em Fortaleza. Sempre tive uma aproximação com a manufatura da arte, pois meu avô confeccionava instrumentos musicais. Estudei no Colégio 7 de Setembro até o Admissão, depois fui para o Liceu do Ceará. No Liceu, houve um concurso de arte das escolas estaduais em 1961 ou 1962 – não lembro ao certo – e fui premiado. O prêmio era uma bolsa de estudos para um curso que o Zenon Barreto ia dar no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno que, na época, funcionava ali na Praça do Liceu. O curso durou 2 anos e envolvia processos de desenho e pintura. O Descartes Gadelha também participou desse curso.

No final do curso, saiu uma matéria no jornal “O Povo” sobre o MAUC, então recortei a notícia e fui falar com o reitor Martins Filho, lhe pedi uma bolsa de trabalho

⁵¹ Entrevista em: 24.08.2007. Informação verbal.

e ele me concedeu uma bolsa de meio expediente. No começo o trabalho era de montagem de exposições, preparação de catálogos, tiragem de xilogravura. A coleção de tacos da Cultura Popular era imensa, mais de mil tacos, e eu tirei muita cópias dessas matrizes em papel arroz. Tudo isso era um processo de aprendizagem. Nas exposições do museu conheci Heloísa Juaçaba que tinha uma boa relação com o reitor e que agregava artistas, criando espaços para que eles se tornassem mais visíveis. Na época, havia um abraço geral de escritores, intelectuais e artistas em prol da cultura.

Também conheci o Chico da Silva, mas não tinha muita intimidade com ele. O museu ainda era o casarão onde tinha funcionado o Colégio Santa Cecília, e havia vários espaços onde trabalhavam o J. Fernandes, o Barrica, o Chico da Silva. Não era essa coisa de ateliês individuais, mas um espaço de comunicação e produção dos artistas. O MAUC era uma proposta dinâmica de levar a nossa cultura para outras fronteiras e havia várias matérias publicadas em jornais sobre o acervo, inclusive uma sobre a coleção de Cultura Popular que foi publicada na revista alemã Humboldt. Também participei de uma exposição no museu chamada “A Paisagem Cearense” em 1963 e depois do Salão de Abril de 1964, no qual o Chabloz era membro da comissão de seleção e premiação.

Conheci o Antônio Bandeira e lembro que a exposição individual dele houve uma repercussão muito boa do público em relação à obra dele. Aquilo era tão forte, tão impressionante que sensibilizava as pessoas profundamente, era algo diferente que não chocava, mas que ampliava o olhar. O Aldemir Martins também aparecia sempre pelo museu. Ele tinha uma ponte muito forte com o Estrigas, tanto é que o Estrigas doou os trabalhos do Aldemir que pertenciam ao Mini-Museu Firmeza, para o acervo do MAUC.

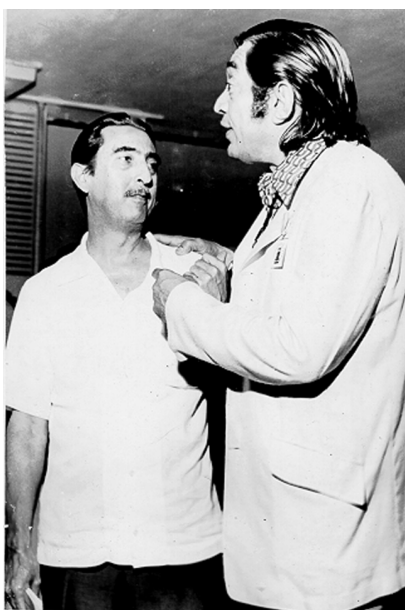


Figura 14 – Estrigas (de frente) e Aldemir Martins/ sem data (MIS).

Cheguei a participar de um curso de xilogravura com Mizabel Pedrosa no MAUC. Ela foi convidada pelo Enéas Botelho, um professor da faculdade de arquitetura com quem trabalhei, fazendo perspectivas de prédios. O Enéas tinha um escritório ali na Av. Dom Manuel, esquina com a Pinto Madeira, que funcionava também como galeria de arte, onde aconteceram algumas exposições e uma segunda versão do curso da Mizabel Pedrosa. O museu era um ponto de convergência de artistas e participei do intercâmbio de exposições entre o MAUC e um museu da Bahia. Lembro do Floriano Teixeira, do Nearco (Nearco Barroso Guedes de Araújo) – que na época era aluno da arquitetura, da Ana Lúcia Uchoa e do Barroso que foram para o Museu Nacional de Belas Artes fazer um curso sobre museologia, com as despesas pagas pela universidade. Depois que o prédio novo foi inaugurado em 1965, havia algumas moças que trabalhavam como guia para visitantes. Depois, eu fui trabalhar na Imprensa Universitária, agora como funcionário, fazendo trabalhos gráficos, capas de livros e cartazes.

Eu não lembro se o golpe militar afetou o museu, talvez tenha afetado pessoas em particular, mas não o museu. Eu deixei Fortaleza em 1968 e fui morar no Rio de Janeiro, onde fiquei durante dez anos trabalhando como artista gráfico para editoras como a Vozes e a José Olympio, para o Ministério da Educação,

Petrobrás, entre outras. Quando eu voltei para Fortaleza, um clube social me pediu para montar uma exposição. Então eu apresentei uma, chamada de “Pinturas-Reportagem” que descrevia as passeatas e os movimentos da época que não eram fotografados, esses fatos eram muito velados e quase não se exibiam imagens sobre eles. Então, foi veiculada uma matéria de jornal que repercutiu muito negativamente na cidade; a exposição só era aberta na hora em que eu chegava e durou apenas 3 dias.

3.4 A Secretaria de Cultura do Estado do Ceará e a geração Raimundo Cela

Como dissemos anteriormente, uma das colaboradoras do reitor para a efetivação do MAUC foi Heloísa Juaçaba aclamada pela nova geração de artistas como sua grande benfeitora⁵². Nascida em Guaramiranga-CE⁵³ em 1926, Heloísa Juaçaba de Holanda Ferreira, frequentou o curso livre de desenho e pintura da SCAP em 1950 e desde então manteve assíduo contato com os artistas e as esferas políticas dominantes que incentivavam a arte em Fortaleza.

No final do ano de 1965, Heloísa Juaçaba foi convidada para exercer em comissão, o cargo de Diretora do Departamento de Cultura, da Secretaria Municipal de Educação e Cultura. No entanto, em 1966, com o desmembramento das atividades artísticas e culturais da Secretaria de Educação pelo governador Virgílio Távora, criou-se a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. A primeira secretaria do gênero no país, era constituída por um Conselho de Cultura composto de sete membros representando os setores de Ciências Naturais, Ciências Sociais, Literatura, Artes Plásticas, Artes de Movimento (Cinema, Teatro e Ballet) e Música⁵⁴. Juaçaba tornou-se uma conselheira dinâmica, representando o setor de Artes

⁵² Ver: *Madrinha das Artes* (3 jun. 2007), e *Percursos de Heloísa* (30 mai. 2007), veiculadas pelo jornal *Diário do Nordeste*.

⁵³ Município encravado na Microrregião do Baturité, dista 123 Km de Fortaleza.

⁵⁴ Conforme o decreto n° 7.628, de 5 de outubro de 1966, instituído pelo governador Plácido Aderaldo Castelo.

Plásticas, criando no ano seguinte o Centro de Artes Visuais, posteriormente conhecido como Casa de Cultura Raimundo Cela.

Essas atividades políticas levaram Montezuma (1990, p. 94) a afirmar que “[...] poucas vezes na história da Arte em Fortaleza, ou talvez nunca, uma mulher, um exemplo tentou enveredar com manifestações, apoio combativo pelos direitos e contra a agressão que o artista sempre enfrentou.” Esta autora fez uma curta biografia de Juaçaba, privilegiando seu currículo artístico, a participação em vários salões locais e exposições nacionais; ressaltando o comentário de críticos de arte como: Clarival Valadares, Milton Dias, Marck Berkowitz, Ana Lúcia Machado, entre outros, sobre sua produção pictórica; ressaltou ainda sua participação na organização de eventos, salões de artes e incentivo aos novos pintores.



Figura 15 – Marieta Cals (à esquerda) e Heloísa Juaçaba no Museu de Arte e Cultura Popular da ENCETUR/ sem data (MIS).

Dentre outras atividades, Heloísa Juaçaba também teve participação na idealização e implantação de bibliotecas e museus, como o Museu de Arte Sacra de Aquiraz, Museu Diocesano de Sobral, a Pinacoteca do Palácio da Abolição, e o Museu de Arte e Culturas Populares do Ceará, tendo sido coordenadora local do sistema Nacional de Museus em 1988, a convite do Ministério da Cultura.

A efetiva participação de Juaçaba na formação de novos artistas se iniciou quando da criação do Centro de Artes Visuais, anterior a 1967, antes da tutela do

Estado. Como veremos no depoimento de Descartes Gadelha, Juaçaba contava com seu prestígio para arregimentar condições para a manutenção de um espaço que congregasse artistas e aglutinasse o movimento pictórico que acontecia na cidade, mas que era invisível. Esse novo ajuntamento de artistas, conhecido como Geração Raimundo Cela, foi composto, em diversos momentos, por Aderson Medeiros, Tarcísio Félix, Carlos de Moraes, que era tapeceiro; Cairo Saraiva, Michel Oka, Antônio Carvalho Neto, Raimundo Mateus, Tereza Norma Caracas, Celeste Meire, Descartes Gadelha, Jane Lane, Roberto Galvão, Marisa Viana, Hipólito Araquem, Isaías Silva, Ivan César, Socorro Dutra, Marcos Francisco Alcântara, Paulo Porto Lima, Antônio Rolim, João Jacques Ferreira Lopes, Salete Rocha, Siegberto Franklin, Sergei de Castro, Marcos Jussier, Cleber Ventura, dentre outros.

A Geração Raimundo Cela contou inicialmente com a colaboração de artistas scapianos como Chabloz, Zenon Barreto, Barrica, Carlos Cavalcante, entre outros. No entanto, o novo contexto socioeconômico exigia uma profissionalização, uma atividade que legitimasse uma categoria profissional que precisava aprender a lidar não só com a produção diletante da arte, mas com a sua comercialização através das galerias de arte que estavam surgindo na cidade. Sobre isso, o pintor Marcos Jussier comentou o seguinte:

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 idéias 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 espaços 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 com o advento de uma nova arquitetura. A criação do mercado começou dessa maneira. (MONTEZUMA, 1990, p. 56).

Para Montezuma (op.cit.) o mercado de pintura em Fortaleza, entre outros fatores, se expandiu com a migração de artistas scapianos para o sudeste, como Antônio Bandeira e Aldemir Martins, também os escândalos que envolveram Chico da Silva e o início da “Indústria do Turismo” contribuíram para isso. A autora enfatiza

ainda a participação do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará, criado na década de 1960, que “[...] pelo currículo escolar contendo disciplinas sobre a História da Arte e da Pintura, especificamente, a ponto de fazer surgir um sem número de artistas plásticos profissionais graduados em arquitetura.” (Ibid., p. 58). Porém, o aparecimento das galerias de arte, especializadas na venda de obras de arte, coloca em cena figuras como *marchands* e galeristas que se tornaram mediadores entre a produção dos artistas e a classe média alta, maior aquisidora de pintura, e de alguns empresários que iniciavam suas coleções. Nesse novo mercado aparece ainda as moldurarias, que na maioria das vezes ofereciam serviços e materiais aos artistas, em troca de algumas obras, e as lojas de decoração que associada aos decoradores incluíam pinturas no pacote de compra de móveis mais modernos e sofisticados.

Esses temas aparecem nos relatos de dois artistas da Geração Raimundo Cella que mostraremos a seguir, o primeiro deles é Descartes Gadelha e o segundo Roberto Galvão, assim como no da arte-educadora Maria Quintela de Almeida.

3.5 As lembranças de Descartes Gadelha⁵⁵



Figura 16 – Descartes Gadelha. Foto de Pedro Humberto (MAUC).

⁵⁵ Entrevista em: 30.07.2007. Informação verbal.

A SCAP encerrou suas portas em 1958 e era o único núcleo que juntava pessoas em torno da pintura, porque a cultura artística era ligada somente à pintura a óleo. Eu era muito jovem e fui algumas vezes à SCAP como um curioso, só para olhar. Mas, se você fosse passar um mês no Rio de Janeiro, quando voltasse você não saberia mais onde estava a SCAP. A SCAP é uma representação da cultura cearense, nômade e superficial – superficial no sentido de não ter um gancho, uma ancoragem. Nada em Fortaleza se ancora, é como se fosse uma imensidão de embarcações sem a âncora. Você vê isso nas lojas, nas boates, nas livrarias. Inaugura-se um lugar hoje, na semana que vem já é outra coisa. Então a SCAP está dentro desse espírito nômade, não materialista. Acabou a SCAP, acabou o Salão de Abril também. A SCAP era uma espécie de preparativo para um mês, o mês de abril, fazer uma exposição. Com isso, nós, os artistas jovens, ficamos desabrigados, sem um lugar onde a gente pudesse se instalar para fazer algum aprendizado, ou coisa assim. E cada um ficou no seu canto, solitariamente trabalhando. Eu convidava alguns colegas como o Olavo, o Brasil, o Potinho (Hipólito Rocha Júnior), pintores iniciantes na época, a irem na minha casa, lá na Av. Tristão Gonçalves e ficávamos questionando porque a gente não montava uma exposição para sensibilizar o governo para nos abrigar em algum lugar.

Então, contatamos com o Alberon (Manuel Alberon de Sousa Soares), que era funcionário da UFC e também pintor. Também nessa época o Bandeira tinha voltado de Paris com a sofisticação de sua pintura abstrata, aquilo era um choque, uma coisa muito interessante a presença dele naquele momento. Conversando comigo ele lamentou o fim da SCAP, porque acreditava que as coisas tivessem crescido, se modificado durante sua ausência, mas tinha desaparecido tudo. De certa forma ele foi uma espécie de estimulador. Estou falando de 1960, 1962.



Figura 17 – Paisagem Azul. Óleo sobre Tela. Sem data. Antônio Bandeira. Foto de Pedro Humberto (MAUC).

Então nós resolvemos fazer uma exposição, convidando vários artistas, inclusive o Kleber Ventura, invadindo a Rua Guilherme Rocha da Praça José de Alencar até a Praça do Ferreira, quase um quilômetro de exposição. Alberon e eu fomos atrás de cavaletes e demos “espátula” como título ao movimento, porque era um instrumento que quase todos nós usávamos em pintura. Fomos à polícia, conseguimos todos os apoios necessários e a exposição funcionou o dia todo. Isso de certo modo, foi um choque para a cidade, uma exposição de arte com desenhos, gravuras e pinturas sem reivindicação política. E se fez esse estirão de arte no meio da rua. Na Praça do Ferreira também havia um outro grupo de artistas interessado em ter um abrigo. Dentre eles havia o Tarcisio Félix que tinha estudado lá pela Belas Artes do Rio de Janeiro, e que trabalhava pintura a partir de fotografias. O Barrica também já havia proposto a idéia da criação de um Centro de Artes Visuais.

Terminado o evento, cujo objetivo era sensibilizar alguém para amparar os artistas, a notícia chegou aos ouvidos de Dona Heloísa Juaçaba. Por ser artista e bem articulada socialmente com o “governo da revolução” na época, ela nos compreendeu e conseguiu alugar uma casa para os artistas ali onde hoje funciona o Dragão do Mar⁵⁶ E nós a proclamamos como se ela fosse a nossa madrinha, nossa mãe, nossa amiga e patronesse. A casa era enorme, tinha uma piscina, um quintal comprido. Nós adentramos a casa sem água nem luz, depois foi que a Dona Heloísa

⁵⁶ O Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura funciona na Rua Dragão do Mar, 81, na Praia de Iracema.

providenciou água e luz, e embora os artistas se cotizassem para pagar essas contas, era ela quem honrava com as despesas. E aí, aconteceu uma espécie de erupção artística, houve aquela explosão de idéias e todo mundo correu pra se abrigar lá. Como a casa era grande, cada um pegou um quarto pra si; o Barrica tinha um quarto pra ele, o Felix tinha o dele, eu tinha o meu. Cada um tinha um local, uma espécie de ateliê particular dentro da casa.

Esse paraíso tinha um movimento que funcionava 24 horas direto, havia uma freqüência de artistas músicos, poetas, intelectuais, etc. A gente convidava pessoas como o Chabloz para dar palestras e cursos de arte. Ele era um sábio e sempre atendia aos nossos pedidos, levando todo seu equipamento didático pra 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 Lage⁵⁷ 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 Fransquin. Ele fazia tudo pra gente, do café à 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

⁵⁷ A Escola de Artes Visuais do Parque Lage foi criada em 1975 pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Estado da Educação do Rio de Janeiro, e tinha como objetivo o desenvolvimento completo do artista, principalmente o intelectual. Organizada na forma de cursos livres para adultos, sem pré-requisitos ou exames de admissão, e sem avaliação ao final dos cursos (conseqüentemente, sem o fornecimento de diplomas). Composta por vários núcleos (Desenho, Pintura, 3D, Meios Múltiplos, Teoria e História da Arte), esta escola destacou-se nos anos 1990 pela qualidade de exposições de caráter histórico, técnico e didático. Ver mais no site: www.eavparquelage.org.br. (Acesso em: 4 set. 2007). No Capítulo 4, veremos a experiência de uma professora nesta instituição.

muito empírica, os ensinamentos empíricos – o que foi uma coisa boa também. Não se criou uma escola ortodoxa, era uma escola que permitia aprender técnicas. Embora houvesse uma pedagogia meio maluca, mas que funcionava a contento, eu acho que o termo Centro de Artes Visuais estimulava psicologicamente as pessoas a conhecerem e se integrarem ao espaço. Era uma espécie de Meca, que todo mundo freqüentava.

O meu sonho era que o governo comprasse essa casa e estendesse o espaço até perto da praia. Essa casa foi demolida e no local foi construída a Biblioteca Pública, de certa forma, esse sonho contaminou a atmosfera espiritual, que hoje é o Dragão do Mar. Acho que nossa energia artística ficou impregnada naqueles quintais, nós pintávamos também nos quintais, onde nasceu a ponte que liga a igreja do Seminário da Prainha ao Dragão do Mar. Os alicerces psíquicos do Dragão do Mar foram instalados por nós do Centro de Artes Visuais.



Figura 18 – Heloísa Juaçaba e Descartes Gadelha por ocasião da inauguração da sala do artista no MAUC. Foto de Pedro Humberto (MAUC).

Artistas como o Sergei de Castro, o Gerardo Markan e o sobrinho dele Rodolfo Markan, o Joaquim de Sousa, e o Epaminondas, viviam por lá. Era um fervedouro. Havia um menino de uns 14 anos com muita sensibilidade para arte,

conversando muito com a gente. Às vezes vinha vestido com a farda do colégio militar e trazia um livro sobre Mao-Tse-Tung. Era o Roberto Galvão, homem importante na arte de hoje. O Zenon Barreto e outros remanescentes da SCAP também apareciam por lá. Havia poucas mulheres freqüentando a casa, eu não sei explicar o motivo disso, algumas eram namoradas dos colegas, lembro da Marisa Viana que na época era solteira; fazia desenhos maravilhosos.

Lá também fazíamos quadrilhas juninas que eram muito animadas, era no bom sentido, uma espécie de farra cultural. Aquele bairro que era o começo da Aldeota, era um centro de referência para as pessoas que queriam entrar no mundo da arte. O Centro de Artes Visuais era um portal inicial para a vida artística. Então, Dona Heloísa sugeriu que se agregasse o nome de Raimundo Cella ao nome do centro e o Barrica fez o logotipo. O Barrica era um cara muito legal que tocava bandolim em noites de lua cheia, eu também levava os meus instrumentos e tocávamos juntos. Eu comemorava meus aniversários lá. Era uma coisa muito legal e que dá saudades desse movimento que ocorreu lá. Outra coisa importante foi que as pessoas da década de 60 e 70, os artistas desse período fizeram sua base lá, tanto é que a gente tem essa gratidão a D. Heloísa Juaçaba.

Mas como não pagaram a casa, o proprietário requisitou o imóvel e levaram as coisas para outra casa, mais uma vez também não pagaram o aluguel, e Dona Heloísa não podia ficar pagando um aluguel que era obrigação do Estado. O Centro de Artes Visuais Raimundo Cella mudou tanto de lugar que as coisas foram se perdendo nas mudanças. E de tanto se mudar⁵⁸, acabaram empurrando-o para o antigo Palácio da Luz, ali na Praça dos Leões, onde funciona hoje a Academia Cearense de Letras.

Lá a coisa foi um pouco mais organizada, criaram-se cursos; um espaço para restauração, que era dirigido pelo Gilberto Brito. Lá foi o “canto do cisne” do Centro de Artes Visuais que se chamava agora Casa de Cultura Raimundo Cella. Muitos administradores passaram por lá, como o João Maria Siqueira que organizou várias exposições, o Marcus Jussie e também a Maria Quintela que era muito dinâmica e organizou um evento comemorativo a Garcia Lorca. Nessa época eu já tinha me afastado porque eu estava mais dedicado à produção de esculturas. A

⁵⁸ No Anuário do Ceará 1973/74 há uma informação de que a Casa de Raimundo Cella funcionava na Avenida Santos Dumont, nº 2.789.

pintura ficou em segundo plano porque não era tão vendável, eu estava recém-casado e precisava manter uma família. Eu trabalhava industrialmente com fundições, produzindo estátuas, bustos, e retrato em bronze⁵⁹.

3.6 A história de Roberto Galvão⁶⁰

Nasci em 1950, numa casa da Rua Tenente Benévolo, nº 132 em Fortaleza. Sou o mais novo de 6 irmãos. Minha mãe era funcionária pública e meu pai tinha uma fábrica de cadeiras de palha. Ele passou muito tempo doente e depois de sua morte nos mudamos para a casa de minha avó materna.

Quando criança eu tive vários problemas de saúde, inclusive crupe, e por conta disso não cursei o primário de forma regular. Eu tive uma aprendizagem informal e fiz um curso preparatório para o Admissão – no qual fui aprovado para cursar o ginásial no Colégio Militar de Fortaleza. No entanto, a falta de uma base de estudos mais sólida para cursar o ginásial se refletiu já no primeiro ano, quando fui reprovado na disciplina de Francês. Na época se estudava Francês e Latim. Eu poderia ter trocado de escola, mas minha mãe achou melhor eu repetir aquela série e isso foi muito bom. No Colégio Militar eu concluí o estudo secundário e tive um contato mais social com a arte. Eu e mais três colegas: Edson Filho, o Tasso e o Farias, já fazíamos pintura e até montamos uma exposição no “hall” do colégio, na qual vendi um trabalho. Eu comecei a ter sucesso como artista desde a época do colégio. Ainda estudante do secundário eu já ganhava dinheiro com minhas pinturas, enquanto meus colegas viviam de mesadas.

O meu envolvimento inicial com arte se deu mais no âmbito familiar. Minha avó materna era uma professora muito prendada. Na época ela ensinava coisas que poderiam ser chamadas de Educação Artística. Ela fazia uma lapinha⁶¹ que era

⁵⁹ Para uma leitura mais elaborada sobre a vida e a obra do artista, recomendamos a pesquisa de Spíndola (2006).

⁶⁰ Entrevista gravada em: 24.03.2007. Informação verbal.

⁶¹ Termo açoriano para designar presépio, isto é, a representação do nascimento de Jesus com figuras tridimensionais. Esta temática foi bastante explorada pelos artistas e artesãos cearenses que se utilizavam de diferentes materiais para a confecção das imagens e de um cenário. Otacílio de Azevedo (1992:67) comentou sobre uma famosa lapinha mecânica que funcionava na Rua do Imperador, em Fortaleza nas primeiras décadas do século XX. O proprietário, o velho Paula Barros

visitada por todos os vizinhos na época do Natal. Nesse ritual anual ela preparava tudo: modelava e pintava as imagens, preparava o cenário. Foi usando suas tintas a óleo que eu fiz os meus primeiros trabalhos. Eram pinturas de figuras históricas como Tiradentes, Rui Barbosa, captadas dos livros didáticos. Para mim, pintar era um lazer. Minha irmã, Taís, me incentivava, comentando detalhes como proporção. Também meu irmão, Ivan, que trabalhava na Petrobrás me dava tintas e telas. Portanto, não tive que improvisar nem inventar materiais. Acho que meus irmãos ajudaram a me tornar artista.

O meu contato com a SCAP aconteceu quando participei pela primeira vez de um Salão de Abril, acho que o XIV ou XV, não lembro ao certo. Juntamente com o Edson Filho, me inscrevi no salão e fui aceito. Um dia o Jean-Pierre Chabloz foi à minha casa. Ele foi umas três vezes até me encontrar. Eu achei isso uma coisa extraordinária, de uma disposição, de uma generosidade muito grande. Ele foi conversar sobre os meus trabalhos, questionando a maneira como eu pintava, a minha cor forte. Ele não gostava de eu usar essas cores tão puras. Lembro dele dizendo que eu deveria usar um cinza azulado, quase branco e não aquele azul puro para fazer um céu. Eu tinha inscrito cinco trabalhos no salão, no entanto só um foi aceito, exatamente aquele com as cores fortes que ele não gostou. Eu era um autodidata e nem minha avó nunca tinha me dado alguma instrução sobre cores. Isso aconteceu em 1963 ou 1964. Depois fiz um curso de fisiogonomia com ele, o Chabloz, onde se aprendia algumas das técnicas desenvolvidas por Lombroso, um psicólogo que era muito respeitado nos 30 e 40. Essas técnicas eram fundamentais na composição do tipo físico de personagens para histórias em quadrinhos e até para teatro e cinema. Aprendia-se a desenhar tipos como o herói, o bandido; o medroso; o fraco; o forte; sempre enfatizando a expressão facial.

Alguns anos depois em janeiro de 1967, li num jornal que ia ser criado o Centro de Artes Visuais que funcionava aqui em frente a Praça do Cristo Redentor e seria inaugurado com uma exposição do Barrica. Era o segundo prédio do início da Av. Leste-Oeste, exatamente onde está a porta de entrada do Dragão do Mar.

cobrava duzentos réis pela entrada. “Tudo aquilo era feito por meio de mecanismos de relógios de parede e velhos despertadores desmantelados. Havia um carroussel que girava pelo efeito de uma mola de gramofone camuflada por fino tapete de areia [...]. Num grande lago de espelho circundado por um minúsculo arrozal, deslizavam cisnes, puxados por linhas imperceptíveis. [...] Às vezes, toda aquela engrenagem emperrava e era um deus-nos-acuda para o velho Paula Barros, que tratava de consertar tudo na hora, sob as risotas impertinentes dos visitantes.”

Nesse prédio funcionavam também a Biblioteca Pública no térreo e no subsolo a delegacia da Polícia Federal. O Centro de Artes Visuais ficava no segundo andar, era mantido pela Secretaria de Cultura do Estado e dirigida por uma irmã do governador na época, a Hilma Montenegro. Mas, a casa foi uma concepção da Heloísa Juaçaba e era gerenciada informalmente por ela.

Eu não sei como essas coisas aconteceram, mas na época as pessoas que capitalizavam os movimentos públicos de resistência eram os artistas e creio que houve uma estratégia do governo de se aproximar da produção artística. Eu acredito que as pessoas não sabiam disso, mas os governos têm em seus quadros pessoas que pensam. Alguém deve ter pensado nessa estratégia de se aproximar das camadas produtoras de cultura para se apropriar das forças ideológicas que ela produz. Nesse período o governo federal criou o Museu de Arte da UFC, a prefeitura encampou o Salão de Abril, e o governo estadual criou a Secretaria de Cultura e a Casa de Cultura Raimundo Cela.

Bom, voltando ao Centro de Artes Visuais, a inauguração só aconteceu em março daquele ano. Eu já conhecia o trabalho do Barrica, mas foi lá que tive um contato maior com ele e com outros artistas. Lá eu conheci o Fransquin que era o vigia da casa, mas que também fazia telas e emoldurava pinturas para os pintores da minha geração. Conheci o Floriano Teixeira, o Aldemir Martins, o Zenon Barreto, o J. Figueiredo, que dava aulas de pintura, dentre outros. Eu fiz um curso de desenho com o Zenon e outro de História da Arte com o Carlos Cavalcante que participou da CCBA. E desde então passei a freqüentar essa casa cotidianamente, todas as tardes. Foi esse contato com os artistas a coisa mais significativa na minha carreira, sobretudo a aproximação com o Barrica. Ele era uma pessoa muito generosa. Uma vez eu fui cortado de um salão e ele me chamou para dizer que meu trabalho não tinha sido aceito porque era o melhor de todos.

A casa era um lugar de encontro, era uma espécie de ateliê coletivo permanente, não tinha esse ar de repartição pública. Às três da tarde havia um café com pão e manteiga, proporcionado pela Heloísa Juaçaba e que nós compartilhávamos como uma ceia de confraternização. Um lugar de conversar, de trocar experiências, de ver os artistas trabalhando. Havia ainda algumas mulheres pintando como Regina Cavalcanti, Marisa Viana e Teresa Póla. Na época, uma

senhorita, uma mulher jovem que freqüentasse a casa precisava ter muito pulso, porque a família e a sociedade não as viam com bons olhos.

No último ano do governo César Cals⁶² foram captados alguns recursos e o Centro de Artes Visuais foi transformado em Casa de Cultura Raimundo Cela. Depois disso as atividades foram transferidas para um prédio na Av. Santos Dumont próximo à Av. Barão de Studart. No entanto no governo seguinte, durante mais de um ano, a entidade ficou totalmente abandonada sem diretor nem gerente, até ser alocada no antigo Palácio da Luz, na Praça dos Leões.

Na época do vestibular, eu fiquei na dúvida entre História e Arquitetura. Fui aprovado para o que na época chamava-se Curso de Artes e Arquitetura da UFC, mas que logo foi alterado para Arquitetura e Urbanismo. Cursei 3 anos e meio e acabei desistindo por não me encontrar dentro das propostas do curso. Ainda tentei voltar, mas o curso já não me satisfazia. Eu já tinha uma carreira de artista em ascensão, premiado no Salão de Abril e convidado para participar da Bienal de São Paulo. Eu era disciplinado, produzia constantemente.

Depois eu casei e com mais maturidade montei um ateliê aberto ao público na Rua Costa Barros, com vitrines amplas e uma secretária que recepcionava as pessoas que iam me visitar. Eu tinha visto isso na Paraíba e em outros lugares. A intenção era profissionalizar o trabalho artístico, então o espaço era animado pelo Felix, pelo Sigbert Franklin, pelo Maurício Coutinho e eu. Em geral se trabalhava até as quatro da tarde, quando começava a chegar os convidados e visitantes. Era uma espécie de “happy hour” para os clientes e outros artistas. Fortaleza, diferentemente de outras capitais tem uma posição estranha no comércio de artes, as pessoas preferem comprar diretamente do artista, sem o intermédio de galerias. Embora não houvesse uma intenção de agenciamento de artistas, as compras se davam diretamente com eles.

Então eu fui convidado pelo Eduardo Campos para dirigir a Casa de Cultura Raimundo Cela e um ano depois para ser diretor de apoio dos programas culturais da Secretaria de Cultura do Estado. Eu ainda não tinha 30 anos e o Eduardo foi fundamental nessa minha aprendizagem. Depois eu cheguei ao Conselho Estadual de Cultura, que se reunia sempre às quartas-feiras às 4 horas da tarde com um

⁶² César Cals de Oliveira Filho (1926-1991) foi governador do Ceará entre 1979 e 1987, precedido por Plácido Aderaldo Castelo, e sucedido por Aduino Bezerra.

representante de cada área: arte visual, música erudita, música popular, literatura, etc. Nessa função conheci Artur Eduardo Benevides, Eduardo Campos, Mozart Soriano Aderaldo, Dalva Stela Nogueira Freire, Mirian Carlos Moreira de Sousa, dentre outros. A convivência mais de perto com essas pessoas me proporcionou uma aprendizagem extraordinária.

Desde então, eu comecei a pesquisar, a escrever, juntar dados, a ler dicionários, como o bibliográfico do Barão de Studart⁶³, pra encontrar registros sobre artistas da época dele. Depois de um certo tempo eu resolvi estudar História para sistematizar esse meu interesse. Voltei pra universidade conclui uma graduação e um mestrado em História e espero fazer um doutorado. Mesmo tendo cursado uma faculdade eu ainda me considero um autodidata. E penso que quase todas as pessoas o são. Foi lendo sobre cozinha e experimentando que eu aprendi a cozinhar. O professor só faz tanger os alunos, indicando e às vezes facilitando caminhos.

3.7 As lembranças de Maria Quintela⁶⁴



Figura 19 – Fachada da Casa de Cultura Raimundo Cela na Praça dos Leões. Cromo/ sem data (MIS).

⁶³ Guilherme Chambley Studart (1856 – 1938) historiador mais conhecido como o Barão de Studart, foi um dos expoentes do período intelectual brasileiro compreendido entre 1870 e 1922 (AMARAL, 2003).

⁶⁴ Entrevista em: 07.08.2007. Informação verbal.

Meu nome é Maria Quintela de Almeida e nasci em Fortaleza em 21 de maio de 1944. Eu sou péssima para datas, mas acho que cheguei à Casa de Cultura em 1984 porque no ano seguinte a Maria Luiza⁶⁵ foi eleita prefeita de Fortaleza.

Minhas experiências anteriores na gestão do campo da arte tinham sido ministrar aulas pelo PRODIARTE⁶⁶, que era um projeto do governo federal administrado pela Secretaria de Educação do Estado e coordenado pela Osvaldina e pela Ana Maria Perdigão. Lembro de ter participado de dois encontros nacionais, um deles em Olinda onde gente de todo país discutia questões sobre o ensino de arte. O projeto funcionava nas escolas da rede estadual por modalidades de linguagem artística. Em geral as equipes eram organizadas em grupos de três pessoas que ensinavam artes plásticas, teatro e música. Eu ensinava artes plásticas e teatro, outro rapaz ensinava trançados com junco e outra moça ensinava tingimento com produtos orgânicos. As práticas se justificavam por aquilo que nós considerávamos linguagem artística. Nós entrávamos em sala de aula junto com o professor da turma que nos ajudava nas atividades. Havia apoio e recursos assegurados pelo projeto; os materiais solicitados como papel, tinta e pincel eram prontamente atendidos. No entanto tudo era muito empírico e intuitivo. Apesar de algumas reuniões técnicas que aconteciam, a gente era jogado em campo sem muita orientação, e eu me ressentia da falta de uma orientação pedagógica, um material didático que nos amparasse. O salário era bom e pontual.

No último ano do governo Gonzaga Mota, o Rubens de Azevedo foi o diretor da Casa de Cultura Raimundo Cella e acabou renunciando. Na época eu e a Adelaide Gonçalves já trabalhávamos na Secretaria de Cultura do Estado administrando um projeto do MEC, que era o “Interação Escola e Comunidade”, desenvolvido pela Federação Cearense de Teatro Amador. Então, o Acúrcio Barroso que era chefe de gabinete do secretário me convidou para assumir a direção da casa. Como era um cargo político, precisava-se de um padrinho político que apoiasse a direção, e contamos com o apoio do Demócrito Rocha, do jornal “O Povo” que ficou muito empolgado com a idéia. Depois de um mês pensando e consultando amigos e alguns artistas, resolvi assumir o cargo e fui nomeada diretora da casa. A equipe inicial era formada por mim, pela Adelaide Gonçalves que cuidava

⁶⁵ Maria Luiza Fontenele assumiu a Prefeitura de Fortaleza no dia 1º de janeiro de 1985. Sobre as polêmicas e dificuldades que envolveram sua administração indicamos a pesquisa de Calixto (2002).

⁶⁶ Sobre esse programa trataremos com mais profundidade no Capítulo 5.

da parte financeira, da montagem e execução de projetos e pelo Dami Damião que era responsável pela organização e ambientação dos eventos. Não havia funcionários específicos para a casa, nós éramos remanejados de outras secretarias para dar conta do recado.

A casa estava abandonada, suja, alguns quadros mofados e rasgados, lodo nas paredes, e foi feita uma grande faxina na parte superior. Sob recomendação do Estrigas fui procurar Dona Heloísa Juaçaba que generosamente me ajudou do começo ao fim. Ela me deu um livreto, uma espécie de regimento elaborado com o Clarival Valadares com os objetivos e propostas da casa. Então desci para o porão que tinha sido apropriado pelo Gilberto Brito, instalando ali seu gabinete de negociações para restauro de obras de arte. Tivemos várias discussões e mandei serrar o cadeado para liberar o acesso à parte de baixo da casa porque ele entrava e saía da casa com suas próprias chaves sem dar nenhuma satisfação. Quando ele saiu, nós organizamos naquele espaço uma livraria com o apoio da FUNARTE, com as portas abertas para a rua Sena Madureira. Ao mesmo tempo começamos a arrumar o teatro de bolso que tinha em torno de 70 lugares. Consertamos o palco, as cortinas, instalamos refletores com mesa de luz e de som. Criamos um camarim e também um espaço para hospedagem de alguns artistas em trânsito, assim como uma cozinha que dava suporte aos eventos. Só então nos demos conta que a maioria dos equipamentos comprados para animar a proposta inicial da casa, como serras para marcenaria e gravadores de alta fidelidade foram desviados para outras instituições. Ainda tentei resgatar alguns, mas isso era um briga política que envolvia muita gente e fui aconselhada a desistir disso.

Ao abriremos a casa para as atividades, promovemos vários cursos de arte. Um sobre cultura negra com palestras e exposições, que tinha até aulas de yorubá⁶⁷, dadas por um professor baiano. Também iniciamos o processo de publicação de duas pesquisas do Estrigas: uma sobre o Chico da Silva e outra sobre o Raimundo Cella. Produzimos ainda uma peça de teatro comemorativa aos 50 anos de morte do Garcia Lorca. Formamos bons atores nessa experiência. Nossa intenção era convencer alguns empresários a financiar a formação desses atores, mas estes últimos não compreenderam nossa proposta.

⁶⁷ Yorubá ou Nagô, língua africana guinéu-sudanesa do grupo nígero-camarônico falada no litoral entre o Benin e o Daomé, da qual se originaram vários dialetos, inclusive aqueles falados pelo negros escravos que foram trazidos para a Bahia.

Nessa época conheci o Augusto Pontes que depois se tornou secretário de cultura do governador Ciro Gomes. Eu conversava muito com ele sobre os problemas políticos que tínhamos para administrar a casa, fazer uma coisa séria, então ele começou a escrever umas idéias muito filosóficas sobre uma escola de artes. Eu não entendia nada daquilo, mas logo depois essas idéias se transformariam no projeto da Escola de Comunicações Ofícios e Arte (ECOIA). Foi também nesse período que alguns grupos políticos que se reuniam na Casa de Cultura Raimundo Cella criaram o que é hoje a Fundação Cultural de Fortaleza. Como minha equipe e eu negamos apoio ao candidato Tasso Jereissati para o governo do Estado e ficamos com o Padre Haroldo, minha cabeça foi pedida e fui exonerada.

3.8 Alguns antecedentes políticos desse período

Convém lembrar que com a renúncia de Jânio Quadros em 25 de agosto de 1961, somente depois de muitas negociações com as bases partidárias, o vice-presidente João Goulart assumiu a presidência da república em meio a uma série de manifestações políticas entre a direita e a esquerda, até que as lideranças políticas conservadoras apoiaram a organização de tropas militares para efetivarem o golpe de Estado em 31 de março de 1964. Com o fechamento do Congresso em dezembro de 1968 e decretado o Ato Institucional nº 5 (AI-5), instalou-se a censura à imprensa, a arbitrariedade torna-se hegemônica e dá-se início à perseguição e cassação dos direitos políticos dos militantes de esquerda. Inúmeras passeatas foram organizadas e o movimento estudantil foi esfacelado, causando sua dispersão e clandestinidade.

No entanto, não podemos ignorar os movimentos políticos e socioculturais que se originaram na década de 1960, sobretudo as atividades do movimento estudantil que repercutiram no cenário artístico-cultural local. Aires (2006) comentou a participação do Centro Popular de Cultura (CPC), órgão cultural da União Nacional dos Estudantes (UNE) que aglutinava jovens artistas, dramaturgos, atores, compositores, cineastas, artistas plásticos e poetas, promovendo cursos, palestras, formação profissional e técnico-artística pautada numa conscientização política. No

Ceará essas atividades foram mais visíveis no campo musical, onde a Faculdade de Arquitetura da UFC serviu de palco para alguns festivais de música que contava também com a participação de artistas plásticos através de exposições.

As relações sobre mercado cultural e identidade nacional eram temas que fermentavam as idéias no meio estudantil, e serviram como estratégia política para o domínio estatal sobre a cultura. De acordo com Ortiz (1985 *apud* AIRES, op. cit., p. 113):

[...] foram criadas algumas instituições que através de seus órgãos e sob o domínio da Lei de Segurança Nacional, definiram as políticas a serem adotadas. A Embratel (1965), o Conselho Federal de Cultura (CFC), o Instituto Nacional do Cinema (1966), o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico, o Serviço Nacional de Teatro (SNT), e a Funarte são as principais instituições estatais que organizaram e administraram a cultura no período pós-64.

A expansão dessas instituições estatais e de seus órgãos permitiu a criação da Secretaria de Cultura do Ceará, da Casa de Cultura Raimundo Cella e a organização de alguns museus. No entanto, não podemos esquecer que a Secretaria de Cultura do Ceará (SECULT) passou a ter maior destaque na gestão pública de cultura a partir dos anos 1990 quando um novo projeto político se instala no poder, sob a liderança do empresário Tasso Jereissati que foi eleito governador do Estado em 1986, e seu mandato teve continuidade no governo de seu sucessor, Ciro Gomes. A “Era Jereissati” se complementaria por mais duas gestões, com a vitória nas eleições de 1994 e de 1998 que deram continuidade às reformas administrativas; à política de austeridade e moralização na contratação, promoção e remanejamento de servidores públicos; e ao aumento das receitas nas finanças públicas. Essas medidas encetaram uma série de mudanças nas condições de vida da população, sobretudo na educação básica e nas ações preventivas de saúde (GONDIM, 2000). Várias críticas foram feitas à política desse período e para aprofundar tais considerações precisaríamos de um outro estudo sobre o surgimento das políticas culturais no Ceará, o que não é o caso desta pesquisa. Usamos estas referências apenas para situar um momento em que a preocupação com a formação de artistas passa a ser tratada como política pública através da criação de novas leis e equipamentos culturais.

3.9 A Escola de Comunicação Ofícios e Arte e o Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura

A idéia de uma Escola de Comunicação Ofícios e Artes (ECOIA) proposta pelo então secretário de Cultura, Augusto Pontes, se desenhava como uma escola sem sede, ou seja, vários equipamentos públicos funcionariam como locadores das atividades de qualificação para técnicos e artistas em vários pontos da cidade, tanto para facilitar o deslocamento dos alunos, como para democratizar o acesso aos cursos de formação aos habitantes das periferias. Roberto Galvão comentou sua participação nesse projeto:

A ECOIA foi um ano de atividade intelectual em minha vida que tinha como objetivo pensar uma escola de artes. Como coordenador do projeto convidei algumas pessoas como o Sólon Ribeiro. Estudamos alguns modelos de escolas de arte do Canadá, dos Estados Unidos; da França; e acabamos optando por um modelo de escola na qual o Sólon estudou em Paris, do tipo artes e ofícios. Uma escola sensacional que se diferenciava pela orientação de um professor orientador que acompanhava o aluno desde o seu ingresso na instituição e que juntos montavam um programa de curso conforme as aptidões e conhecimentos do aluno. O projeto pedagógico da ECOIA era semelhante ao dessa escola. Havia um tronco comum de disciplinas para formar artistas visuais comprometidos com as experimentações tecnológicas da contemporaneidade, com o momento presente. Havia três saídas horizontais, ou seja, não uma havia hierarquia nas certificações, uma de Técnico, restaurador de pinturas, por exemplo; uma de Pesquisador, e outra de formação do artista, mais centrada na construção de poéticas visuais. Aqui também as aptidões pessoais conduziam a uma aprendizagem mediada pela participação de um orientador. Não existia um prédio sede. A escola era móvel, sua principal característica; e começaria utilizando os próprios equipamentos disponíveis na secretaria e aos poucos fazendo convênio com outras instituições como o Conservatório de Música Alberto Nepomuceno.

O que deveria ser construído era uma grande biblioteca de artes em geral, um ponto de convergência, um local de encontro dos alunos, com auditórios e

alguns ateliês. Os conflitos de trabalhar com o Augusto Pontes que na época era o Secretário de Cultura e sofreu um desgaste político dentro do governo impediram a concretização desse projeto. Quando o Paulo Linhares assumiu a secretaria, ele montou uma equipe para criar o Dragão do Mar. Acho que essa equipe nunca viu ou consultou o projeto da ECOA. Esse projeto foi pensado há uns 14 anos e chegou a interessar à UFC, mas suspeito que essa idéia de cada aluno montar seu currículo acadêmico era uma idéia muito ousada e por isso mesmo incompatível com a rigidez da instituição. Atualmente a Secretaria de Cultura de Sobral me convidou para efetivar o projeto⁶⁸.

Como vimos, foi Paulo Linhares⁶⁹ um dos gestores da SECULT (1993-1998) que inspirado nas idéias de Augusto Pontes iniciou uma série de mudanças ainda no governo Ciro Gomes, e que pode dar continuidade a essas mudanças no segundo mandato de Jereissati. A mais evidente delas foi a criação do Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura.

Paulo Linhares declarou que ao assumir a SECULT tentou implantar uma estrutura de equipamentos culturais que envolvesse três atividades básicas e concomitantes: a formação de platéia, o incentivo a criação e a difusão de produtos culturais. Para que esses equipamentos funcionassem a contento fazia-se necessário uma escola que formasse gestores para as diversas áreas da cultura.

Eu achava que a gente tinha que ter gestores capazes e isso era importante para criar uma compreensão da importância cultural. É que a gente tinha que entender os números da cultural e como era a importância cultura do ponto de vista econômico. [...] Com a mudança do padrão de

⁶⁸ No *Jornal Municipal de Sobral* (2004) encontramos: “A Escola de Cultura Comunicação Ofícios e Artes - ECCOA, projeto vinculado à Secretaria de Desenvolvimento da Cultura e do Turismo de Sobral, é uma proposta de universalização do saber em Arte e Cultura. A ECCOA, desta forma, é uma escola sem fronteiras, aberta, flexível e múltipla, mas ao mesmo tempo, firme, definida e objetiva. Tem os olhos voltados para o amanhã mas, sem perder os elos que a ligam ao nosso modo de ser, ao nosso saber e a nossa cultura, sem deixar de perceber a importância de defender a multiculturalidade. A proposta é absorver vários níveis de estudantes nas áreas culturais, artísticas e de ofícios. É voltada tanto para iniciantes como pessoas já profissionalizadas que desejem fazer uma reflexão mais profunda sobre sua arte ou sobre a arte em geral e se propõe a desenvolver a curiosidade, a imaginação, o espírito crítico e a criatividade possibilitando o efetivo diálogo entre as várias vertentes do fazer artístico, da manualidade, da artesanania e do pensamento crítico buscando o domínio técnico dos mais variados meios de comunicação e a livre expressão artística. Desta forma, pretende ser mais que uma escola e tornar-se um movimento cultural em Sobral.” No entanto, é o relato de experiência de Clodoveu Arruda sobre a atuação da ECOA que iluminam as ações desenvolvidas nesse município durante sua gestão (LEITÃO, 2006).

⁶⁹ O jornalista, publicitário e sociólogo Paulo Linhares foi nomeado em fevereiro de 1993 pelo Governador Ciro Gomes para gerenciar a Secretaria de Cultura do Estado, promovendo uma reforma nos equipamentos pertencentes a essa secretaria e viabilizando a construção de vários espaços de cultura na cidade.

empregabilidade, a redução do emprego industrial e o aumento do setor de serviços, a cultura aparecia como área de empregabilidade altíssima nas capitais. (SANTOS, 2006: 70-71).

Para objetivar a criação de uma escola de produção, difusão e gestão cultural, foi necessário lidar com a captação de recursos de várias fontes para o financiamento do projeto. O desempenho econômico do Estado era bem vista pelos organismos internacionais como o Banco Mundial, BIRD e BID e as estratégias de financiamento para qualificação de mão-de-obra para a cultura, que se tornara uma área de grande credibilidade, foram aos poucos se agregando em torno de uma idéia que originou o Instituto Dragão do Mar. O instituto foi concebido inicialmente como uma escola de formação técnica que atendesse as diferentes demandas que se originavam na indústria turística: recuperação do patrimônio histórico⁷⁰, revitalização do artesanato, mapeamento das manifestações culturais, entre outros. Para atender a essas demandas, vários cursos foram criados, sendo que o curso de *designer* foi o mais exitoso. Houve também experiências na área de cinema e teatro, preparando iluminadores, operadores de câmera, roteiristas, sonoplastas e editores de imagem.

Não sabemos precisar de que forma o Instituto Dragão do Mar foi extinto, ou englobado pelo Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC) em 1988 – ano em que a SECULT recebeu um novo gestor, Nilton Almeida, cujo desafio foi fazer funcionar o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura que foi inaugurado em abril de 1999. Esse equipamento é formado por um complexo de estruturas que englobam entre outros, dois museus – o Museu de Arte Contemporânea e o Memorial da Cultura Cearense –; um planetário, salas de cinema, um teatro, um anfiteatro, uma biblioteca especializada em artes visuais, salas para cursos e atividades didáticas. No que se refere às ações específicas de artes visuais, destacam-se as visitas monitoradas aos museus para alunos e professores, cursos de capacitação para professores e artistas.

Podemos concluir que as tentativas para a instalação de uma escola de artes financiada pelo Estado, de fato ocorreram com mais vigor a partir da década

⁷⁰ Em 2006 foi inaugurada a Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho, oferecendo cursos de qualificação profissional nas áreas de valorização do patrimônio cultural, formando restauradores e auxiliares de restauro de patrimônio edificado. Atualmente a escola atende 130 jovens entre 18 e 24 anos, nos 5 cursos regulares de conservação e restauração de patrimônio material, xilogravura e artigos em couro.

de 1990 dentro das políticas públicas que se estabeleceram para a área da cultura. Desta vez já não estava centrada num grupo de artistas que negociavam com o poder público para efetivá-la, mas nos gestores públicos que percebiam nesse nicho uma forma de expansão da idéia de cultura como produção de bens agregados às atividades econômicas do turismo.

4 O SURGIMENTO DOS CURSOS SUPERIORES DE ARTES PLÁSTICAS

Como vimos no Capítulo 1, A Escola de Aprendizes e Artífices do Ceará, a qual Chabloz fez referência no seu levantamento sobre as escolas profissionais de Fortaleza no início da década de 1940, foi instalada em 24 de maio de 1910, criada pelo decreto nº 7.566 de 23 de setembro de 1909, outorgado pelo então presidente da república Nilo Peçanha⁷¹. Ao longo de seu quase centenário, a escola trocou várias vezes de sede e de nome para se adequar às necessidades de cada época: Liceu Industrial de Fortaleza (1937), Liceu Industrial do Ceará (1941), Escola Industrial de Fortaleza (1942), Escola Industrial Federal do Ceará (1965) e Escola Técnica Federal do Ceará (1968).



Figura 20 – Fachada da Escola Técnica Federal do Ceará, anos 1980. Foto Francisco Costa (CEFET-CE).

Ao funcionar definitivamente num prédio próprio na Av. 13 de Maio, 2081, no Bairro do Benfica em 1952, a Escola Técnica Federal do Ceará foi construída no antigo “Campo do Prado”, lugar em que tinha funcionado o acampamento para os flagelados, e onde se dava a triagem para os homens que seguiam para a “guerra

⁷¹ Sobre esse período recomendamos a leitura de *Recompondo Memórias da Educação: a escola de aprendizes e artífices do Ceará (1910-1918)*, de Maria das Graças de Loiola Madeira (1999).

da borracha.”⁷² Nessa sede a escola receberia nova nomenclatura em 1999, passando a se chamar: Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará, onde se originou o Curso Superior de Artes Plásticas, em 2001. Mas, como se explica que numa instituição de origem tecnológica, de visão profissional voltada para um mercado de trabalho industrial desse abrigo a uma escola de artes plásticas? A história da Prof^a. Lourdes Macena nos ajuda a compreender um pouco dessa dinâmica.

4.1 A história de Lourdes Macena⁷³

Meu nome é Maria de Lourdes Macena Filha. Nasci em 23 de dezembro de 1957, em Barreiras que na época era distrito de Redenção. Meus pais eram agricultores, mas lidavam a maior parte do tempo com extração de palha de carnaúba, tinham quatro filhos e havia dificuldades de escola na região. Então, meu pai tomou a decisão de irmos pra Fortaleza para que a gente pudesse estudar, e tornou-se caminhoneiro. Eu tinha 6 anos quando vimos morar no Pici, e fui matriculada numa casa, que era uma escola pública e fazia parte das Escolas Reunidas do Estado do Ceará. O desejo de meu pai era tão forte que a cada janeiro, custasse o que custasse, nós estávamos com a farda impecavelmente pronta e todos os livros encapados com papel madeira. Lá eu estudei até a 4ª série, quando fui para o Ginásio do Marupiara e fiz os exames preparatórios para o Admissão. Eu terminei o ensino ginásial com 14 anos e era tida como uma aluna precoce. Um ano antes, foi detectado um problema de coluna vertebral e fui recomendada pelo médico a fazer natação. Então, minha mãe me matriculou no Centro Social Urbano (CSU) Governador César Cals, ali no bairro do Henrique Jorge. Lá, além de natação, eu comecei a participar de várias atividades de arte como: flauta doce, violão e danças folclóricas; ao mesmo tempo prestava serviços nessas atividades – o que me levou a ser dispensada das taxas que eram cobradas.

⁷² Conforme *Incursão no passado da Escola Técnica Federal do Ceará*. Monografia publicada pelo Prof. Paulo Maria Othon Sidou, em novembro de 1979, por ocasião do 70º Aniversário de fundação da instituição. Arquivos do CEFET-CE.

⁷³ Entrevista em: 02.08.2007. Informação verbal.

Depois eu fui para o Instituto de Educação de Ceará, onde cursei o Normal. Lá eram oferecidos os Estudos Adicionais, que consistiam num ano a mais de estudo para que a futura professora pudesse aprofundar conhecimentos numa determinada área. Havia Estudos Adicionais em Estudos Sociais, Ciências, Língua Portuguesa e Educação Artística. Acho que a proximidade com música no ambiente de casa – meu pai era sanfoneiro –, e as atividades no CSU me levaram a optar por Educação Artística, além do que meu professor de violão, Tarcísio, era amigo da professora Izaira Silvino que lecionava no instituto. Nesse ano, a gente estudava uma disciplina chamada Formas de Expressão Artística. Havia um pouco de Teatro, não com essa ênfase profunda de corpo e voz que temos no curso de Artes Cênicas! Era uma coisa mais elementar para desinibir os meninos; pequenos esquetes que desenvolviam nas crianças habilidades para se expressarem em público, como oratória, enfim, era um aprender fazendo em consonância com as outras atividades de arte. Nós éramos preparadas para trabalhar com essa associação de múltiplas linguagens artísticas em sala de aula.

A minha primeira atividade dando aula foi quando eu tinha 16 anos, num projeto chamado MOBRALTECA⁷⁴, e fui indicada pela assistente social do CSU. Então, fui trabalhar no antigo aterro sanitário que funcionava no Alto do Bode, hoje é o bairro Autran Nunes. Havia um casario enorme em frente ao aterro, e esse projeto foi criado para dar apoio às famílias que trabalhavam no aterro. De dia eu trabalhava com as crianças e jovens, e em algumas noites com os pais. Eram atividades artísticas que estimulavam a leitura e as artes como um todo. Havia um caminhão que servia de palco e que também divulgava as atividades mensais através de um sistema de som, na comunidade. Lá eu trabalhava com atividades de dança e de artes plásticas com crianças e jovens. Para os adultos eram atividades de lazer que reforçassem a leitura, já que esse era o objetivo do projeto. Então aplicava tudo o que aprendia nos Estudos Adicionais nessa comunidade.

⁷⁴ Conforme José Trabulsi que foi coordenador da região do Ceará, dentre outras, a MOBRALTECA foi criada em 1974 visando à descoberta de valores e à valorização da cultura local, e tinha por finalidade aumentar a permanência dos alunos nos programas de alfabetização de adultos, assim como dinamizar as comunidades onde esses projetos aconteciam. “Era um caminhão com palco, serviço de som, projetores de filmes 16 mm e slides, circuito fechado de televisão, pinacoteca e mais ou menos 3000 livros para serem emprestados à comunidade, baú da criatividade com todas as ferramentas para trabalhos em couro, madeira, tapeçaria, artes plásticas, crochê, instrumentos musicais e outros. [...] Era montado um roteiro de 45 a 50 dias para a realização dos trabalhos a serem realizados de acordo com os objetivos especificados pela coordenação estadual em que a unidade se encontrava.” Esse projeto foi extinto quando Fernando Collor assumiu a presidência. Disponível em: <www.educacaopublica.rj.gov.br/jornal>. Acesso em: 22 ago. 2007.

Nessa época, eu ainda era normalista e trabalhava com essa comunidade quando fui convidada para trabalhar na Escola Walter Disney como jardineira, ou seja, professora de jardim de infância, meu primeiro emprego. Então, foi chegando a época do vestibular e minha professora Izaira Silvino me incentivou a me candidatar em Música. Quando eu cheguei em casa dizendo que ia fazer vestibular, meu pai ficou muito empolgado, afinal para um homem do sertão que conseguia formar os filhos, pelo menos até o ensino médio, aquilo já era uma vitória. No entanto, quando eu disse a meu pai que ia estudar música, ele se sentiu traído, afinal tanto esforço não podia ser recompensado com outra escolha profissional? Confesso que isso me frustrou, mas eu já estava tão seduzida pelos meus professores que não tinha como recuar do sonho. Eu passei no vestibular e mandamos um telegrama para meu pai que estava em São Paulo. Meu irmão que estava presente na hora em que ele recebeu a notícia, disse que ele sentou-se e chorou, acho que de alegria.

Quando eu entrei no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, onde funcionava o curso de Música, encontrei Gracinha Soares que lecionava uma disciplina de teatro. Esta disciplina fazia parte do tronco comum das disciplinas de licenciatura que habilitava o ensino de Educação Artística. Então ela me convidou para substituí-la na Escola Canarinho. Mesmo com o receio de iniciante fui me inteirando do Método Montessori e aceitei o trabalho. A partir daí comecei a fazer todos os cursos de artes, artesanato e Educação Artística que eram oferecidos na cidade a fim de melhorar minha atuação docente. Essa escola serviu de laboratório para eu aprender a lidar com as diversas atividades de arte, inclusive a implantação de uma sala específica para essas atividades. Eu concluí o curso de Música em 1981, e no ano seguinte, fui aprovada em concurso público para dar aulas de Educação Artística numa das escolas públicas em que estudei, a Escola Antonieta Siqueira que era dirigida pela Graça Formiga. Eu fiquei muito feliz, porque era uma escola pública que prestava, eu nunca imaginei que o Estado poderia ter uma escola daquele jeito. Do mesmo modo que fiz no Canarinho, eu implantei lá uma sala de artes plásticas e juntamente com os pais conseguimos equipá-la com os materiais necessários. Também trabalhava com um grupo coral, um grupo de flautas doces e outro folclórico. Nessa escola eu trabalhei até 1988.

Em fevereiro de 1982 eu fui aprovada no concurso de professora de Educação Artística para a Escola Técnica Federal do Ceará. Confesso que me

desencantei quando comecei a trabalhar, sobretudo com o programa da disciplina. Eu dava aulas numa turma difficilima do 6º período de Mecânica, ou seja, esses alunos precisavam apenas cumprir o estágio e concluir a disciplina de Educação Artística para colar grau. Nós éramos três professores de Educação Artística: Prof. Bastos, Profª. Angélica e eu. Quando do Encontro Pedagógico eu reclamei do programa, disse que ele era ruim, porque na verdade era um programa de História e não de Arte. No mês de março desse ano fiz uma apresentação de folclore com um grupo de alunos. Era uma dança de São Gonçalo, contei apenas com a ajuda do coral, mas não havia nenhuma estrutura de suporte para essa atividade. Só depois dessa apresentação foi que o diretor me pediu um projeto de atividades, na verdade uma projeção de custos para integrar o orçamento daquele ano. Depois disso comecei a falar que a escola precisava de um projeto de artes que atendesse as recomendações de Educação Artística feitas pela secretaria do MEC, a qual estavam vinculadas às Escolas Técnicas Federais, mas acatar essas recomendações não foi algo fácil. Ao mesmo tempo havia um intenso movimento artístico dos alunos, mas que era pouco visível porque a escola não oportunizava essa exposição. Havia o Projeto Jangada, uma mostra anual de artes, e os Jogos Estudantis (JETEC), mas era muito pouco diante do potencial dos alunos. Tinha um grupo que animava esses eventos, uma banda, com os equipamentos comprados pela escola: bateria, contrabaixo, pedal de efeito, guitarra etc. Porém, esse grupo atuava desarticulado e não permitia que outros alunos se aproximassem dos instrumentos.



Figura 21 – Exibição da Banda de Música da ETFCE num evento do Projeto Jangada, anos 1980.

Foto Francisco Costa (CEFET-CE).

Então, fui articulando atividades que se integravam ao Projeto Jangada, como a exposição de artes plásticas e o varal de poesia. Fiz um projeto para os alunos executado por eles mesmos. Criamos oficinas de Dança Social, Artes Plásticas e Teatro. Aliei-me às atividades culturais do Grêmio Estudantil, que na época tinha uma militância extraordinária. Como o projeto de oficinas funcionava sem professor, isso serviu para eu argumentar com a direção da escola que a informação teórica das aulas precisava ser alicerçada com um fazer prático que animava os alunos a ler sobre artes. Tive uma experiência de sucesso quando organizei a apresentação de grupos para falar da Música Popular Brasileira. Cada grupo apresentava uma música de períodos diferentes, tocando os instrumentos que eles conheciam. A preguiça dos meninos foi embora.

O projeto de Arte-Educação que fiz em 1984 não foi aprovado porque havia uma incompatibilidade de horários. Nós sabíamos que os alunos naquela época passavam o dia inteiro na escola, mas a direção alegou que inverter horários era algo pedagogicamente impossível. Em junho de 1985, participei de um encontro da “International Society of Education through Art” (INSEA), no Rio de Janeiro. Quando voltei e justifiquei que o nosso projeto representava um avanço diante das novas diretrizes mundiais para o ensino da arte, a escola se propôs a encontrar uma saída para o impasse. No semestre seguinte, o MEC baixou uma portaria ampliando a carga horária do ensino técnico, então a solução foi retirar a disciplina de Educação Artística da sala de aula convencional e ofertá-la através de oficinas em horários diferenciados. Educação Física também passou a ser ofertada em modalidades desportivas, em horários inversos ao turno de matrícula do aluno. Como não havia professores suficientes para atender a demanda das oficinas, aos poucos foram abrindo vagas em concursos para a contratação de novos profissionais.

Eu vejo que depois da criação dos cursos superiores de arte, houve uma queda na oferta de atividades para os alunos do ensino técnico. Penso que nosso projeto precisa de uma revitalização para ser mais eficiente junto a esses alunos, para informá-los sobre arte, sensibilizá-los enquanto cidadãos, para complementar sua formação profissional e humana. Não que os cursos superiores sejam menos importantes, o Estado precisa de artistas e professores de arte mais qualificados tanto em nível de graduação como de especialização.

Eu acho que o grande problema do professor de arte que nós estamos formando hoje, é que eles são especializados numa única área. Eu defendo que para a escola que nós temos hoje, o professor deveria saber mais de outras áreas de arte. Eu penso que ser bom numa determinada área, pode ser algo vantajoso, essa postura é muito defendida pelos artistas, mas isso é negar a realidade da escola brasileira. Por uma questão de respeito às crianças que estão na sala de aula, esse professor precisa ter condições e habilidades de articular seus conhecimentos com os de outras áreas. Eu tenho 30 anos de magistério e não estou falando do que eu acho, estou falando de uma realidade que eu conheço. Nós somos os primeiros a dizer que o Brasil é plural, diversificado, então as crianças da escola também devem ser respeitadas por esses professores nos seus quereres de aprender outras linguagens de arte.

4.2 O projeto cefetiano de ensino das Artes Plásticas

Como vimos o ensino de artes plásticas na Escola Técnica Federal do Ceará iniciou-se em 1985, através de um projeto de Arte-Educação idealizado pela Prof^a. Lourdes Macena, que contava com o apoio de estudantes voluntários para animar oficinas de desenho e pintura para o ensino técnico. No entanto, o projeto de Arte-Educação só veio a consolidar-se a partir de 1991 com o ingresso de professores especializados através de concurso público. Havia uma preocupação em firmar a disciplina Educação Artística como coadjuvante na melhoria da educação escolar, sobretudo com noções de estética e de cidadania num contexto de ensino profissionalizante para jovens que ingressavam muito cedo no mercado de trabalho.



Figura 22 – Capa do Projeto Arte-Educação da ETFCE, 1992. Foto Francisco Costa (CEFET-CE).

A disciplina de Educação Artística era obrigatória para alunos do primeiro período (semestre) que no ato da matrícula optavam por uma das quinze oficinas de artes ofertadas nos três turnos. Para cada linguagem artística havia pelo menos dois professores que davam suporte as oficinas didáticas e as atividades artísticas desenvolvidas na instituição. Deste modo, em música havia opções de oficina de banda de música, de teclado, de flauta doce, de canto e de violão. Em dança havia oficinas de sapateado, danças de salão, dança contemporânea e de expressão corporal. Em teatro havia várias oficinas de atuação dramática. Ao concluírem o período obrigatório, muitos alunos voluntariamente se engajavam em oficinas de nível mais avançado ou nos grupos que davam continuidade a atividades de pesquisa e prática sistematizada. Havia o Grupo Teatral Aprendizes de Dionisyos, Grupo de Projeção Folclórica, o Coral, a Banda de Música, Grupo de Flautas Doce, Grupo de Violão, Grupo de Sapateado e Grupo de Dança Contemporânea⁷⁵. Estes grupos movimentavam os encontros culturais anuais⁷⁶ assim como representavam a instituição em congressos, simpósios, seminários, dentre outros.

⁷⁵ Informações contidas no Manual do Aluno para a matrícula de 1992/1.

⁷⁶ Algumas dessas atividades ainda integram o calendário escolar, outras desapareceram como a Festa Junina, e o Projeto Jangada que foi criado em 1982, com o objetivo de possibilitar o espaço cultural aberto aos estudantes para apresentações musicais, exposições de artes plásticas, esquetes

Cada oficina possuía um Plano de Unidade Didática – PUD constando de um programa de atividades teórico-práticas a serem desenvolvidas ao longo do semestre que se articulavam com um ciclo de palestras de temáticas variadas, estudos dirigidos, audições didáticas e outros eventos culturais da escola e da cidade. Cada oficina tinha carga horária de acordo com suas atividades que extrapolavam no mínimo o dobro estipulado pela Lei 5692/71 que previa 36 h/a por ano para a disciplina de Educação Artística. Havia avaliação escrita e prática, e conseqüentemente reprovação por nota e por freqüência. Cabia ao Departamento de Ensino viabilizar os equipamentos, materiais e instrumentos necessários às oficinas, assim como os auditórios e transporte quando as atividades assim o exigiam.

Embora o projeto se constituísse como um planejamento globalizado de atividades através da Coordenação de Atividades Artísticas (CAA) havia um constante conflito de horários. Uma vez que as atividades de arte deveriam ser cursadas num turno inverso às atividades propedêuticas, muitos alunos optavam pelo horário se adequando às oficinas conforme esse critério, gerando troca ou abandono das oficinas de artes.

Na época, funcionavam cinco oficinas de Artes Plásticas: ilustração, escultura, pintura, desenho artístico e colagem. Diferentemente das outras linguagens, nestas oficinas os alunos custeavam seu próprio material e participavam da montagem e da monitoria de exposições. Embora a ênfase fosse dada às atividades práticas, estudavam-se alguns aspectos teóricos da História da Arte (universal e brasileira), e às vezes se evidenciava algum artista ou movimento local.

Em geral as vagas restantes eram ofertadas à comunidade externa que buscava formação artística. Com o tempo a demanda pelas oficinas extrapolou a comunidade escolar e muitos professores que lecionavam artes no ensino fundamental e médio procuravam se qualificar nessas oficinas. Para suprir essa demanda, organizou-se na época um curso chamado Vivências Didáticas que foi ofertado em duas versões: Artes Plásticas e Técnicas Corporais.

A reforma da educação profissional prevista nos artigos 39 a 41 da LDB 9394/96, e efetivada pelo decreto nº 2.208, de 17 de abril de 1997, permitiu que

teatrais entre outras, montadas por eles mesmos ou sob orientação de um professor. O Encontro de Corais, o Encontro de Bandas, as cantatas e o Pastoril do Ciclo Natalino ainda sobrevivem.

algumas escolas da rede CEFET verticalizassem o ensino profissional no âmbito da formulação de currículos plenos dos cursos técnicos já existentes. Contudo, a Portaria Ministerial 646, de 14 de maio de 1997 – que a princípio previa a extinção da oferta de educação básica nessa rede, voltando suas ações exclusivamente à educação profissional –, sofreu forte resistência das comunidades escolares, sobretudo de professores, alunos e pais de alunos que viram a oferta de vagas para o ensino médio serem reduzidas em 50% naquele ano.

A disciplina Educação Artística era componente curricular obrigatório do ensino médio, contava com um quadro representativo de professores, e embora muito respeitado pelas atividades desenvolvidas com a comunidade escolar, não se constituía como uma área de profissionalização. Diferentemente dos demais cursos cujas atividades profissionais tinham um perfil definido pelo mercado de trabalho e um projeto pedagógico baseado na demanda do setor empresarial e dos conselhos profissionais, os cursos de arte não contavam com esse aparato institucional que pragmatizasse suas ações.

A demanda premente da cidade era, e continua sendo, a formação de professores de arte. Nossa experiência como professor em alguns cursos de especialização em Arte e Educação, comprovou que a carência de professores para o ensino fundamental em Fortaleza, era decorrente da falta de uma escola de base que formasse artistas⁷⁷. Exceto o curso de Música – mantido pela Universidade Estadual do Ceará –, não existia cursos de graduação que formasse professores de arte em outras áreas. Embora as estatísticas das secretarias de Educação do Estado e do município de Fortaleza comprovassem a defasagem de professores de Ciências e de Artes para o ensino básico, na época, aos CEFETs era permitido a criação de cursos de licenciatura apenas em áreas como Matemática e Física.

Desse modo, a alternativa encontrada foi criar os cursos de Tecnologia em Artes Plásticas e de Tecnologia em Artes Cênicas. Inicialmente pensado para professores de Arte, e redirecionado pelas contingências locais para a formação de artistas numa área de tecnologia, o curso Superior de Tecnologia em Artes Plásticas orientou-se para uma formação mais humanística e estética do que técnica. Embora

⁷⁷ Os estudos de Machado (2002; 2008) indicam que a maioria dos professores que lecionam artes plásticas, teatro e dança em Fortaleza, se graduaram em cursos afins como: Letras, Educação Física e Pedagogia.

estivesse inserido numa das áreas profissionais definidas pelo SEMTEC, as dificuldades de fazer recortes muito específicos num campo profissional vinculado aos processos produtivos locais levou o curso a atuar numa formação generalista de tecnólogo. No entanto, essa titulação não correspondia ao perfil dos egressos, havia no corpo docente uma compreensão de tecnologia e de tecnólogo diferenciada da lei. A história da professora Tânia Kacelnik nos revela mais detalhes sobre esse momento.

4.3 A história de Tânia Kacelnik⁷⁸



Figura 23 – Tânia Kacelnik (segunda a esquerda) Foto Francisco Costa (CEFET-CE).

Meu nome é Tânia Kacelnik e nasci no Rio de Janeiro em 5 de novembro de 1953. Até os 11 anos eu morei em Madureira, um subúrbio sem muita vida cultural. Depois minha família adquiriu um apartamento na Zona Sul, onde a gente passava os fins de semana. Minha mãe era uma pessoa que gostava muito de arte, especialmente de música, de concertos e de balé. Então, ela levava com frequência meu irmão e eu ao Teatro Municipal e isso era fantástico! Por conta disso eu e meu irmão começamos a estudar piano muito cedo. Estudei piano dos 7 até os 15 anos, e também estudei balé. Quando eu tinha uns 5 ou 6 anos minha mãe também nos

⁷⁸ Entrevista em: 23.11.2007. Informação verbal.

levava todo sábado para uma escolinha de artes que funcionava em Laranjeiras. Era mais ou menos uma hora e meia de viagem de trem ou de ônibus. Havia várias atividades nesse lugar, sobretudo de música, mas eu só gostava de uma aula, que era de pintura. Acho que foi aí que eu comecei a desenhar.

Lá pelos 9 anos meu pai me presenteou com um curso de desenho por correspondência do Instituto Universal Brasileiro (IUB)⁷⁹. O meu pai nasceu em Vilna, na Lituânia, e chegou ao Brasil em 1934. Ele era formado em marcenaria e tinha estudado numa escola do tipo técnica. Quando ele chegou aqui, trazia alguma tecnologia nova e começou a fazer umas bandejas de madeira, com as quais teve muito sucesso nas lojas. Depois ele abriu uma fábrica de puxadores de gaveta com meu tio. Meu pai era responsável pela parte de criação e produção e meu tio pela comercialização. Meu pai era habilidosíssimo, restaurava coisas antigas, dava novos sentidos a elas. Não lembro quanto tempo durou o curso do IUB, seis meses, um ano talvez, mas eu lia todas as lições e ainda fazia provas. Era um curso muito legal e eu guardei até pouco tempo as lições desse curso.

Para os meus pais, investir na nossa educação era uma prioridade. Em casa havia um piano e nós sempre tínhamos acesso a discos de música clássica. Lembro que quando eu estudava piano, o livro vinha com várias ilustrações que a professora deixava eu colorir à medida em que eu aprendia as lições. Lá pelos 11 anos eu tive uma nefrite que me deixou de cama por uns 3 meses e quase um ano sem poder fazer qualquer atividade física. Eu sempre gostei de desenhar e nesse período eu desenhava mais ainda. Eu gostava muito de desenho de moda e fiz uma coleção inteira de roupas enquanto estive acamada. Eu sempre quis estudar alguma coisa relacionada a desenho, a pinturas, mas lá em Madureira não havia nada disso, nem mesmo nas disciplinas das escolas que eu estudei.

Depois, no curso científico, me dei conta que não era aquilo que eu queria, talvez eu teria me dado melhor se tivesse feito o curso clássico, mas não havia como voltar atrás. Nessa época entrou na minha turma um casal de primos que como eu, se sentiam desambientados naquela escola. Todo mundo ali ia prestar

⁷⁹ O Instituto Universal Brasileiro (IUB) foi fundado em 1941 seguindo a tendência das escolas por correspondência européias do início do século XX. O IUB é considerado um dos pioneiros de ensino à distância no país, oferecendo diversos cursos profissionalizantes, dentre eles: desenho artístico, desenho publicitário e de moda. Mais informações no site oficial do IUB, disponível em: <www.institutouniversal.com.br>.

vestibular para engenharia ou medicina. Só existia isso naquela turma. Eu dizia que não ia cursar nem uma, nem outra, tão pouco arquitetura. Eu queria fazer algo ligado à arte, mas não sabia exatamente o quê. E esse casal estava fazendo um curso de figurinista. Eu achei a idéia maravilhosa e acabei entrando nesse curso. Foi através desse curso que eu comecei a trabalhar. Nessa época eu fiz teste vocacional e acharam que devia fazer Desenho Industrial, mas eu não tinha a menor idéia do que fosse isso. Belas Artes também não, eu achava que não era uma profissão.

Eu fiz dois vestibulares para a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), mas só passei da terceira vez. Era um vestibular muito difícil: 30 vagas para 200 candidatos, sei lá! Depois do segundo vestibular que eu não passei, comecei a trabalhar, de início com agências de propaganda. Mas eu fazia muitas coisas ao mesmo tempo. Eu também fazia teatro. Lá eu descobri que o que eu gostava não era ser estilista, embora eu já soubesse costurar; o que me fascinava era o desenho no papel e não a roupa. Era uma época muito complicada o período da repressão da ditadura militar, do movimento “hippie” e tudo isso mobilizava uma coisa de criatividade de desenhar, de fazer teatro. Eu levava meus desenhos para as pessoas do grupo de teatro ver. A gente acampava, eu levava as coisas e ficava desenhando. Depois, quando comecei a estudar desenho industrial, no primeiro ano, eu era uma aluna muito dedicada. Mas, já no segundo eu descobri que não era aquilo que eu queria. Eu buscava uma coisa de criatividade, de criação e na ESDI tudo era muito bauhausiano, pensado e executado através de projetos. Hoje entendo e até valorizo essa aprendizagem, sei que eu tenho uma técnica, uma visão desenvolvida nessa escola, mas na época era tudo muito conflitante.

Foi nesse período que o Rubens Guershman começou a dirigir o Parque Lage⁸⁰ e fez com que o lugar tomasse outro pique, outra direção. Lá eu fiz um ano de gravura, e mais uma vez vi que não era aquilo que eu queria. Eu sentia uma necessidade de desenhar que nada do que eu fazia me satisfazia. Então, comecei a fazer um curso de desenho livre com o Roberto Magalhães. Era um ateliê onde cada pessoa fazia uma coisa, ele ia observando e fazendo comentários e pra mim foi incrível porque ele me deu umas dicas, o suficiente para o meu trabalho dar uma reviravolta. Eu achava que eu ia ser uma “designer” e que ia fazer arte como

⁸⁰ A pesquisa de Dabul (2001) oferece panoramas muito densos do Parque Lage que se aproximam destes comentários de Kacelnik.

“hobby”. Eu achava que um artista demorava muito tempo para se profissionalizar, e eu queria algo mais rápido. No entanto, 3 meses depois de freqüentar esse ateliê do Roberto Magalhães eu fui aceita num salão de artes plásticas. Meu desenho começou a mudar muito rápido, eu comecei a participar de muitos salões, tudo que eu mandava era aceito, foi uma época de intensa produção. Ainda no Parque Lage fiz um ateliê de modelo vivo com o Carlos Martins que teve um papel muito importante na minha formação. Com ele aprendi através de exercícios variados a desenhar, interpretando a partir da observação de pessoas ou objetos. Hoje eu utilizo esses exercícios quando dou aula de desenhos de observação.

Também tive aulas com professores de modelo vivo que enfocavam a observação fotográfica e as proporções do rosto e do corpo. Apesar de ser para mim quase uma tortura, essa experiência contribuiu para aguçar o meu olhar e poder comparar formas de ensino – às vezes mais engessado, às vezes mais livre – de arte.

No final desses 4 anos de aprendizagem no Parque Lage eu fiz um cartaz para um grupo de teatro chamado Asdrúbal, trouxe o Trombone que era formado pela Regina Casé, Luís Fernando Guimarães, Evandro Mesquita, Patrícia Travassos e outros. Esse grupo fez muito sucesso no Rio e depois pelo resto do país. Eles fizeram uma apresentação no Parque Lage e me convidaram para expor meus trabalhos durante o tempo da apresentação. Foi a minha primeira exposição individual e até vendi um trabalho.

Ao mesmo tempo em que essas coisas me aconteciam estava concluindo o curso da ESDI, e me dizia que já não queria ser mais designer. Eu queria ser artista. O Roberto dizia sempre: largue tudo e vá ser artista. O que era um absurdo! Acho que na época dele, uns 15 anos antes disso, deu certo, mas na minha época era diferente, eu já tinha enveredado por vários caminhos e queria outras coisas. Eu gosto e me interesso por coisas novas. Fiz bons estágios na época da faculdade e reconheço que foi através deles que se deu meu aprendizado sobre desenho gráfico. O meu trabalho de conclusão de curso foi sobre ensino e foi bem complicado porque os professores diziam que eu não tinha prática sobre ensino, então, como eu poderia falar disso? Eu tinha uns amigos da faculdade que me encorajaram e acabei concluindo essa pesquisa com algum sucesso. Posteriormente, meu orientador, Washington Dias Lessa, colocou meu nome na lista

de agradecimentos da sua dissertação de mestrado e citou meu trabalho na sua pesquisa.

Terminei a faculdade e fui morar em Campinas. Nessa época eu continuei a participar de salões, vendia trabalhos para algumas galerias de São Paulo e comecei a fazer um curso de sumiê – um tipo de pintura japonesa. Eu morei 6 anos em Campinas, e durante esse tempo eu dei aulas na minha casa, numa escola e no SESC. Nos últimos 3 anos eu tive um atelier onde eu desenhava, fazia ilustrações para agências de propaganda e trabalhos de programação visual.

Enfim, eu dava aulas com aquilo que eu sabia, isto é, com os exercícios que tinha vivenciado no Parque Lage e outros antes dessa época. Exercícios que treinavam a habilidade, às vezes utilizando mais o raciocínio que a observação ou a criação sem referências no mundo real. São exercícios que foram desenvolvidos nos cursos básicos de escolas de “design”, com influências bauhausianas.

Mas foi nesse curso de pintura japonesa que eu percebi que precisava aprender desenho de observação. Muita gente acha que aprender a desenhar é saber fazer desenho de observação, no entanto para mim isso era uma dificuldade. No final de 1986 eu vi uma exposição da Fayga Ostrower em São Paulo e fiquei impressionada com o trabalho dela em aquarela. Nunca tinha visto nada parecido nessa técnica. Então comprei dois livros: “Universos da Arte”, da Fayga, e “Desenhando com o lado direito do cérebro”, da Betty Edwards, e passei um 2 anos desenhando compulsivamente. Em 1987 conheci o meu então marido; como ele morava no Rio, eu acabei me mudando pra lá.

No Rio, eu conheci Estela Marinho que era diretora da Casa de Cultura Laura Alvim e passei 4 anos dando aulas de desenho nesse espaço cultural. Nos últimos 2 anos que morei no Rio eu estava insatisfeita com o meu trabalho. Um dia li num jornal uma extensa entrevista com a Fayga Ostrower. Identifiquei-me tanto com o que ela falava sobre arte e o fazer artístico, que telefonei para ela pedindo aulas de desenho. Como ela não podia naquele momento, me indicou Lília Sampaio. As aulas com Lília foram uma experiência transformadora para o meu trabalho de artista e de professora. Ela era muito franca nas críticas ao trabalho dos alunos, sempre muito gentil e bem fundamentada no que dizia e ao longo desse período meu desenho tomou outro rumo.

No último ano houve uma mudança de governo e como sempre, quem não era efetivo, acabava saindo. Coincidiu que meu marido e eu decidimos nos mudar para Fortaleza. Uma semana antes de partir do Rio, Lília me levou na casa de Fayga para mostrar meus trabalhos a ela. Entre outros comentários, Fayga me aconselhou estudar xilogravura quando chegasse à Fortaleza. Chegando aqui comecei a procurar trabalho em agências de propagandas e voltei a dar aulas de desenho – dessa vez na Aliança Francesa e depois no Instituto Gaia. Um ano depois eu fiz concurso para a Escola Técnica Federal e passei. E aí comecei a dar aulas nas oficinas de arte do ensino médio. Foi uma experiência ótima; inicialmente eu dava oficinas de desenho de observação, desenho de moda, desenho gráfico, ilustração, colagem e depois História da Arte, no curso de Turismo. Nas oficinas eu percebia que os alunos entravam e não se davam conta do que estavam fazendo ali e, na maioria das vezes, saíam bem conscientes de suas possibilidades e habilidades. No Turismo, eu percebia que era mais uma proposta de cidadania. Eu marcava aulas de campo em várias partes da cidade, galerias, museus e isso exigia uma outra movimentação pela cidade e também a possibilidade ver a cidade com um novo olhar, relacionando o presente com o passado, o nacional e o internacional; desenvolvia no aluno um interesse pela cultura e pela arte. O legal de ser mais velho é que você começa a ser mais paciente e eu pressentia que aquelas aulas fariam alguma diferença num momento vindouro. E de fato, tempos depois, encontrei vários ex-alunos fazendo coisas de arte, cursando Letras ou Arquitetura.

Por outro lado, trabalhar na Escola Técnica, na área de artes permitia uma liberdade muito grande de propostas didáticas. Em História da Arte eu montei algumas exposições e também levava os alunos pra ver outras exposições pela cidade. Essa liberdade, não só para mim, mas para a maioria dos professores da Casa de Artes, permitia um crescimento pessoal e profissional ímpar. Cursei uma Especialização em Arte e Educação que me deu base teórica para muitas das atividades didáticas que eu desenvolvia. Também tive a oportunidade de participar de congressos e seminários que me ajudaram a ver o que outras pessoas estavam fazendo e pensando sobre o ensino de arte pelo país.

Paralelo ao trabalho docente, participei em 1994 do 45º Salão de Abril e também fiz minha primeira exposição junto com outra artista plástica na Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU). No ano seguinte recebi o primeiro prêmio no

Salão Norman Rockwell de Desenho e Gravura. Em 1996 fui premiada na área de desenho no 47º Salão de Abril. Até 2001 participei de outras exposições coletivas e sempre que ia ao Rio aproveitava para ter aulas particulares com a Lília Sampaio.

Vários fatores contribuíram para a criação do nosso curso de artes plásticas. Nós tínhamos um diretor, Mauro Oliveira, que dava muita força para as artes. Nessa época o CEFET-CE estava passando por uma crise orçamentária, o ensino médio integrado estavam se extinguindo e era para esse público que aconteciam as oficinas de arte; havia, então, a possibilidade dessas oficinas não acontecerem mais. Nessa época eu tive uma experiência de dar aulas no primeiro ano do Curso de Artes Plásticas da Gama Filho. Eu lecionava Desenho e Fundamentos da Linguagem Visual, e percebi que para nós do CEFET-CE era possível criar um curso de Artes Plásticas, porque dentro do nosso contexto era uma questão de somar esforços, juntar os professores da Casa de Artes, e montar projetos que fossem viáveis para a instituição. Então, a Mônica Marçal fez o primeiro projeto para um curso técnico em teatro, mas eu não concordava com essa coisa de técnico, se era possível constituir uma graduação por que não fazê-la? Muitos profissionais técnicos também sofrem preconceitos por não terem uma graduação, imagine em arte! Nessa época houve uma greve bem longa, então durante a greve me reuni com o professor Maximiano Ximenes e com a Antônia Abreu, que era a pedagoga, para a conclusão do projeto que foi aprovado pelo Conselho Diretor.

Para um curso novo, o primeiro vestibular foi um sucesso, houve uma concorrência boa, 8 candidatos por vaga. O curso começou a funcionar em 2001, com 4 professores, 2 salas e uma boa grade curricular. De início, nós enfrentamos todo tipo de obstáculo: desde a estrutura física que não existia, a falta de equipamentos e de acervo para biblioteca, até a falta de recursos humanos, sobretudo professores para dar suporte ao curso. A gente dava aulas no auditório, ou na sala de áudio-visual, quando chovia alagava o galpão anexo da Casa de Artes. A falta de espaço era um sufoco! No segundo semestre a Mônica Marçal comentou que havia um prédio desativado na Aldeota, onde funcionava a Delegacia do MEC e que era possível nós nos instalarmos lá. Eu já conhecia o prédio quando dei aulas num curso de Design de Interiores. Eu sempre achei esse espaço muito legal, mas tínhamos que convencer os professores e a direção para autorizar a mudança e efetivar as reformas necessárias ao prédio. Só havia uma sala legal, as

outras eram extremamente precárias, havia infiltrações no teto e nas paredes e conseqüentemente muito mofo. Depois foi outra mão-de-obra convencer os alunos que também não queriam vir pra cá. Mas, não havia outra saída naquele momento. Então viemos todos nós, professores e alunos com a cara e a coragem em 2002. E rapidamente, depois de um semestre não houve mais contestação em relação à ocupação do espaço. Mas havia uma carência de professores, não tínhamos biblioteca, as salas eram super precárias. Era duro para os alunos, porque eles compreendiam a situação, mas também tinham um nível de exigência de terem uma estrutura melhor. Não podemos negar que o diretor Mauro Oliveira comprou a nossa briga, acreditou no curso, reformou e equipou o prédio, inaugurou uma biblioteca. Aos poucos nós fomos conquistando um respeito dentro da instituição, estamos vencendo as batalhas do cotidiano, o curso deu certo, foi reconhecido pelo MEC e tem uma boa infra-estrutura.

Quando nós iniciamos as primeiras discussões para implantar o curso de artes plásticas pensávamos em fazer uma licenciatura, era o nosso objetivo, porém não era permitido ao CEFET-CE fazer uma licenciatura que não fosse dentro da área de ciências exatas ou de tecnologia. Fizemos o que era possível na época. Então, a gente construiu uma grade curricular a partir de outros cursos de licenciatura, porque acreditávamos que após o reconhecimento isso fosse possível. Era difícil pensar num curso tecnológico de Artes Plásticas, mas nós tivemos que encarar essa modalidade durante 4 anos e isso nos deu base para fazer os ajustes para uma licenciatura que já se inicia no próximo ano. Houve muitas críticas depois disso, mas eu não tenho a menor dúvida que passar por essa experiência era algo necessário no momento. Se você pensar que antes desse curso, a maioria das pessoas que lecionavam disciplinas de Artes Plásticas não tinham uma formação acadêmica, agora com a licenciatura essa coisa vai mudar, porque só vai acontecer um desenvolvimento mais significativo nessa área quando tivermos professores com essa formação dentro das escolas, para incentivar os alunos que desejam se aprofundar nessa área a buscarem outros espaços de formação. Eu vejo que a contribuição do CEFET-CE no ensino de Artes Plásticas já deu o “pontapé inicial”. Era lamentável que um Estado como o Ceará, que contava com vários programas de incentivo ao artesanato, não tivesse uma escola de artes plásticas em nível de

graduação, com uma boa base teórica. Eu me sinto uma artista-professora, e absolutamente satisfeita com os resultados do nosso curso.

4.4 Os cursos de Artes Plásticas da Universidade Gama Filho

Em 1997, foi fundada em Fortaleza a então Universidade Gama Filho (UGF), que criou em 1999 um curso seqüencial em Artes Plásticas com duração de 2 anos. Esse curso gerou em 2000, um bacharelado em Artes Plásticas. Em 2005, com o desligamento dessa instituição da rede de ensino Gama Filho, a mesma passou a chamar-se Faculdade Integrada da Grande Fortaleza (FGF), que alterou mais uma vez o nome do curso para bacharelado em Artes Visuais.

O trabalho de Ximenes (2007) pontua que em 11 de março de 2005, foi criada uma licenciatura em Artes Visuais, oferecendo um sistema de migração curricular para os alunos que desejassem fazê-lo, mas que até aquele momento não tinha formado nenhuma turma. Para a autora, que também foi aluna dessa instituição, uma série de fatores contribuiu para que o curso não se efetivasse conforme a proposta inicial. Ela cita alguns deles, como um corpo docente muito restrito, formado por 5 professores, apenas; as alterações na grade curricular causaram a dispersão da turma e as mudanças de turno de funcionamento. A autora afirma que ao final de 2006, o total de matriculados era de 18 alunos. Embora fossem ofertadas 50 vagas por semestre, não houve inscritos nos dois vestibulares daquele ano. O valor cobrado na época era de R\$ 370,00 para um semestre com cinco disciplinas.

Ximenes (op. cit.) pontua que algumas questões pedagógicas que movem os cursos de arte na cidade, sobretudo da utilização de novas mídias, são frutos do nosso tempo, de uma temporalidade em movimento, em que a tecnologia e não mais a técnica luta por uma hegemonia na formação do artista. A autora argumenta que arte contemporânea também é ensinável, discutida e incentivada nas escolas de artes plásticas de Fortaleza.

De acordo com Nóbrega (2007), uma artista graduada pela FGF, seu aprendizado inicial em pintura foi direcionado na academia para poéticas visuais

contemporâneas. O contato com novos procedimentos poéticos e novos suportes de formas expressivas foram forte incentivadores para suas performances registradas em vídeo; para as intervenções que realizou com passageiros dentro de um ônibus urbano; para os objetos e instalações que expôs no Salão de Abril. A artista comenta do prazer de se relacionar com suas obras, no entanto, teve dificuldades em escrever ou falar sobre elas. Entre outras coisas, questionava a si mesma diante das condições de possibilidade da obra de arte, da recepção do público, de um esforço interpretativo sobre sua produção que sobrevivia agora num registro midiático.

A mídia como reordenamento da arte é uma das discussões que Machado (2002, p. 29) aponta como necessária à formação do artista:

Quem faz arte hoje, com os meios de hoje, está obrigatoriamente enfrentando a todo o momento a questão da mídia e do seu contexto, com seus constrangimentos de ordem institucional e econômica, com seus imperativos de dispersão e anonimato, bem como com seus atributos de alcance e influência [...]. Os públicos dessa nova arte são cada vez mais heterogêneos, não necessariamente especializados e nem sempre se dão conta de que o que estão vivenciando é uma experiência estética.

Diante desse público incógnito, ávido por novidades interativas, com conceitos diversos sobre o que seja arte; o domínio de novos instrumentais tecnológicos torna-se uma estratégia necessária à atuação do artista. Exige-se deste, um discurso que o permita expor suas idéias e obras, sem restringir-se à subjetividade ou à estética como base única de discussão. Espera-se que ele seja capaz de estabelecer relações mais amplas entre a ciência e a arte.

A ênfase no ensino de uma proposta menos tradicional de artes plásticas, mais centrada nas ações e performances contemporâneas, como aquelas descritas por Roberto Galvão, são consideradas por Ximenes (2007) como relevantes na formação do artista plástico de hoje. No entanto, a convivência das novas tecnologias com as formas tradicionais de produção artística, como a xilogravura, podem e devem ser saudáveis num ambiente de aprendizagem artística. A história de Sebastião de Paula, que foi professor da FGF, entre outras coisas, nos aponta outro momento do MAUC no final dos anos 1980 quando ali funcionaram várias oficinas de gravura e papel artesanal. Sebastião conta como se engajou no grupo Fratura Exposta, e como essa experiência iluminou a transitoriedade das tendências artísticas que dinamizaram sua atuação de professor.

4.5 A história de Sebastião de Paula⁸¹



Figura 24 – Sebastião de Paula com alunos no MAUC – Foto Pedro Humberto

Meu nome é Francisco Sebastião de Paula e nasci em 14 de Maio de 1961 num distrito de Morada Nova-CE.⁸² Sou o caçula de cinco irmãos. Apesar da sobrevivência básica de minha família ser a agricultura, havia um diferencial: meu pai, que era cantador de viola e nos mantinha também com essa atividade. Por conta do trabalho no campo meus irmãos estudavam da metade até o final do ano, época do verão. Por ser o mais novo, eu estudava o ano inteiro. Exceto 1974, que houve um bom inverno e como meu pai adoeceu, e havia muito trabalho a ser feito na roça, então, nesse ano eu parei de estudar.

Eu fui para escola com 9 anos, porém já estava alfabetizado por minha irmã mais velha que ensinava informalmente em casa. Nessa escola rural só havia classes até a terceira série. As classes mais adiantadas só existiam numa escola que ficava em São João do Aruarú distante uns 20 km de nossa casa. Como não havia transporte eu continuei estudando na mesma escola, na mesma série, estudando por 2 anos nos livros da 4ª série.

⁸¹ Entrevista em: 26.02.2007. Informação verbal.

⁸² Município da Microrregião do Baixo Jaguaribe e está a 170 Km de Fortaleza. Cidade pólo de desenvolvimento agropecuário e agroindustrial. Sexto município em extensão territorial do estado.

Em dezembro de 1975 meu pai faleceu. Nós não queríamos mais trabalhar com agricultura e nos mudamos para Fortaleza. Viemos “com uma mão na frente outra atrás” – como dizem os matutos. Ficamos provisoriamente na casa de um parente que tinha se mudado para São Paulo, com o regresso dele nos mudamos para outra casa, sempre ali pelo Conjunto José Walter.

Lá no interior as pessoas diziam que o ensino em Fortaleza era muito rígido e isso me causou uma certa apreensão, então quando foi na época da matrícula escolar eu pedi a minha mãe para me matricular outra vez na 3ª série. Por sorte não havia vagas, então fui matriculado na 4ª série. Desde essa época eu já fazia alguma coisa pra ganhar algum dinheiro. Às vezes quando eu ia pro interior trazia frutas para vender, aproveitando, sobretudo a época das atas. Mas, eram atividades sezonais que não chegavam a garantir um orçamento. Meu primeiro emprego foi como auxiliar numa oficina de consertos de carro e geladeira. Eu já sabia soldar e lixar, mas meu salário foi rebaixado e eu saí. Depois fui trabalhar numa molduraria, naquelas lojas que vendiam espelhos, imagens de santos e também faziam cortinas de plástico.

Eu concluí o primeiro grau no polivalente, do José Walter, uma escola pública que na época era modelo em Fortaleza e pra eu conseguir vaga tivemos que falar com um vereador. Era uma escola muito interessante. Havia disciplinas como Práticas Integradas do Lar (PIL) e Técnicas Comerciais – esta última ensinada numa espécie de banco modelo montado dentro da própria escola, para esse fim. Depois tentei concurso para a Escola Técnica, mas não passei. Fiz o segundo grau no Paulo Airton, outra escola pública da região e na época do vestibular me inscrevi para Música com segunda opção para Geografia. Mas eu passei no exame de aptidão e depois fui aprovado no vestibular. Eu comecei a licenciatura em Música em 1984 e concluí em 1988.

Tem uma pessoa que foi muito importante na minha inserção no mundo das artes plásticas, um primo que na época namorava minha irmã. Ele pintava uns carros na parede, fazia umas paisagens e eu achava aquilo muito interessante. Então, esse meu primo, hoje meu cunhado, cada vez que vinha namorar, eu ficava aperreando, enquanto ele não fazia um desenho para eu copiar, eu não o deixava namorar em paz. Houve uma ocasião em que eu copiei um Papai Noel que vinha

impresso nos sacos de embalagem do Mercantil São José. Também desenhava muito time de futebol e “cowboys”.

Lá no Otávio de Farias, um colega de sala que fazia um curso de desenho no CSU Aduino Bezerra com um artista, o Dante Diniz. Eu não fui aluno do Dante, mas ele me convidou para assistir umas aulas e eu me tornei um assíduo freqüentador, até mais que os alunos dele. Nessa época uma professora de Educação Artística dava umas aulas de desenho aos sábados, as quais freqüentei e executei cinco desenhos que foram selecionados para uma feira de artes na escola organizada por ela. Essa foi a primeira exposição que eu participei na vida. Esse evento teve cinco versões anuais consecutivas, sendo que nas três últimas eu fiz a coordenação do evento.

Por intermédio do Dante eu conheci outros artistas, Jorge Luís, Mário Sanders, Cardoso Jr., Kelson Teles, Assis Castelo Branco e o B. Dacosta⁸³, que mais tarde nos organizaríamos como grupo e faríamos uma mostra no próprio CSU. A primeira mostra fora do José Walter aconteceu numa casa que tinha uma galeria e funcionava como bar, ali na rua General Sampaio, era o Vanguarda Bar. O CSU era um pólo que agregava todos os “malucos” da região, sobretudo músicos e poetas se dirigiam pra lá porque havia também bandas de música e festival de rock. Havia no grupo um desejo muito forte de participarmos do Salão de Abril para então nos fazermos conhecidos. Como não tínhamos dinheiro, o Dante sugeriu que fizéssemos uma festa para angariar fundos. Fizemos a Festa das Cores, cuja renda deu para comprar o material utilizado nas obras de então. Cinco artistas desse grupo entraram no Salão de Abril com três premiados: Jorge Luís, Mário Sanders, Cardoso Jr., Kelson Teles e eu.

Na época, havia uma feirinha no José Walter onde a turma se reunia para tomar cerveja e paquerar. Num domingo, o Mário Sanders passou lá por casa e fomos ver os trabalhos do Assis Castelo Branco que não tinham sido aceitos no Salão de Abril. Saindo de lá fomos para feirinha e o Mário sugeriu que a gente se reunisse e montasse uma exposição. Inicialmente éramos oito, mas o B. Dacosta e o Júnior não se adaptaram à dinâmica do grupo. Foi assim que surgiu o Fratura

⁸³ Bartolomeu da Costa Guilherme, desenhista e pintor, ex-aluno do CEFET-CE faleceu em 13 de janeiro de 1997 aos 31 anos de idade. Foi premiado no concurso Talento da Teleceará em 1989. Nos últimos anos de vida vinha desenvolvendo atividades de arte-educação junto a projetos de reciclagem artesanal de papel e pintura de murais.

Exposta, pela necessidade de mostrarmos os nossos trabalho e durante o ano de 1985 nós mexemos muito com a cidade.

Nessa época eu conheci o Eduardo Eloy que tinha voltado do Rio de Janeiro, onde tinha estudado gravura, e trouxe uma prensa que instalou no Museu de Arte da UFC. Ele convidou vários artistas locais para fazer gravura e eu aceitei o convite. Até então eu só tinha convivido com as gravuras populares que vinham impressas nas capas de cordel na época em que meu pai era cantador. Depois de uma fase muito ruim nas artes plásticas em 1988, eu me engajei definitivamente com gravura em 1989.

Inicialmente, a oficina de gravura no museu funcionava com um único professor, o Eloy, que ensinava xilogravura e gravura em metal. Ele tinha estudado essas técnicas, e embora sua paixão fosse a litogravura e a gravura em metal, ele nos estimulou a tornarmos-nos professores de gravura. Dos participantes desse grupo quatro tornaram-se professores: Nauer Spíndola, Alexia Brasil, Elizabeth Etelvita e eu. Nós passamos a ser professores de gravura sem ter muita experiência. Nós seguíamos o manual de gravura da Anita Kovicz, um livro básico, técnico. Como eu já tinha alguma experiência de sala de aula desde a época da faculdade, eu auxiliei Nauer e Alexia nesses cursos, que eram mais voltados para o aprender fazer. O Eloy já havia preparado o programa, os conteúdos, a carga horária. Havia reflexões teóricas, mas estas não eram tão aprofundadas. Até então esses cursos funcionavam como uma parceria entre a Secretaria de Educação do Estado e o MAUC. Depois vieram outros cursos montados pela Escola de Comunicação Ofícios e Arte (ECO), que tentou se implantar na cidade nesse período. Nós ainda demos vários cursos financiados pela ECOA. Essas oficinas duraram uns 5 anos até o início da reforma do museu na metade da década de 1990.

Ainda na época da faculdade eu fui dar aulas de Educação Artística numa escola particular no José Walter. Trabalhei 4 anos lecionando da 5ª a 8ª série. Também dei aulas noutra escola, ali na rua Guilherme Rocha, perto do Liceu. Depois parei de dar aulas por um certo tempo, porque minha projeção de artista exigia além de uma produção contínua, prêmios, viagens e convites para exposições pelo país. Eu achava que não precisava mais dar aula. Mas, como tudo na vida tem seus altos e baixos, eu voltei pra sala como professor noutra versão: professor temporário de escola pública, trabalhando nas mesmas escolas onde fui aluno.

Em 2000, com a abertura da Faculdade Gama Filho, fui convidado pelo Roberto Galvão e pelo Sólon Ribeiro – que na época era o coordenador do curso de Artes Visuais – para ensinar xilogravura, e indiquei o Nauer Spíndola como meu auxiliar, e que depois assumiu as disciplinas de História da Arte. Como houve alguns problemas burocráticos com o MEC, nós fomos demitidos, mas fui readmitido em seguida permanecendo mais uns 2 anos nessa instituição. Essa foi uma experiência interessante porque antes se lidava com uma outra visão de educação empresarial. Havia sempre questionamentos sobre as vantagens financeiras da instituição.

Quando comecei a lecionar, eu queria ser o melhor professor do mundo, eu idealizava um tipo de professor que eu seria um dia. O sujeito mais insatisfeito do mundo é o aluno, mesmo tendo os melhores professores, ele sempre acha defeitos. Então me dei conta que esse tipo de professor não existe porque o ser humano é complexo. Você agrada e é bom até o momento em que se confronta com o outro. Na hora em que você desagrada todo o conjunto começa a ruir. É como se tirasse as vergas de um prédio, a falta de uma condena as demais. Sofri, mas aprendi muito com isso. Foi aí que percebi a importância das relações de parcialidade e não de totalidade da vida. Eu tratava os alunos extremamente bem em sala de aula, mas eu não tinha a resposta que eu queria. Eu achava que dar liberdade era o modelo ideal, mas houve momentos de caos numa sala, então aprendi a lidar com a imposição de limites. Outra coisa, ser artista não implica em ser um bom professor, deter um saber não significa que você saiba ensiná-lo, às vezes faltam os mecanismos que ajudam esse saber a atingir outras pessoas. Aí, entram as questões da comunicação, da didática, da formação que ajudam a se aproximar do ponto de vista do outro.

Observamos nesse capítulo, mais que nos anteriores, alguns percursos de formação de artistas que se enveredaram pela educação. Alguns depoimentos aludem momentos difíceis e desencorajantes, no sentido de encontrar um ajuste profissional.

Envolver-se com ensino informal de artes, foi a estratégia inicial que lhes oportunizou redimensionar seus conhecimentos técnicos ou práticos, os níveis de interação com o público que assistia suas aulas e a validade desses conhecimentos.

Foi esse saber construído sem muita teoria pedagógica que se transformou em algo ensinável, nas relações de trabalho. Para compreender esses saberes construídos pelos professores e adquiridos em diferentes fontes sociais, Tardif

(2002) diz que se faz necessário compreender as transformações e sedimentações sucessivas que se deram ao longo da história de vida e da carreira de cada um, uma vez que os saberes profissionais são personalizados e situados. Nessa alocação de saberes, artistas-professores e instituições disponibilizam o melhor de si para atingir objetivos maiores. Estabelecem-se metas e estratégias de ação que dão sentido ao movimento da educação.

5 OS SENTIDOS DE ESCOLA DE ARTE NO CEARÁ E OS VÍNCULOS COM A LEGISLAÇÃO EDUCACIONAL

O propósito deste capítulo é discutir alguns sentidos de escola de arte pensados para Fortaleza, sobretudo naqueles expressos pelos informantes em seus depoimentos, articulando-os numa trajetória que nos permita compreender os deslocamentos de idéias sobre o que seja arte, artista e conseqüentemente uma escola de artes plásticas. Observamos que, em diferentes períodos, as experiências de organizar uma escola de artes plásticas se assemelhavam em seus propósitos, porém, se efetivaram conforme as possibilidades de diálogo entre seus líderes, mestres e discípulos com a realidade socioeconômica e política da cidade.

Na década de 1940, havia um sentido de escola vinculada a um estabelecimento voltado exclusivamente para o ensino das belas artes, no qual o desenho e a pintura tinham primazia na formação do artista. Desejava-se uma escola que se orientasse pelas normas estéticas e pedagógicas de uma academia mantida pelo governo estadual ou federal, como a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) do Rio de Janeiro.

No entanto, como veremos a seguir, o que de fato se estabeleceu como escola, foi uma sociedade autônoma de artistas que tinha como principal objetivo “elevar o nível cultural artístico” da cidade. Dentre outros objetivos, previa na organização de salões, de cursos ministrados, na venda de quadros e na mensalidade de seus sócios a forma de manutenção dessa sociedade.

5.1 O desejo por uma academia

Como vimos no Capítulo 1, o Curso Livre de Desenho e Pintura da SCAP foi criado em 1949, e deu origem à Escola de Belas Artes do Ceará em 1953, funcionando na rua Liberato Barroso, nº 758, e tendo como diretor o médico e artista

Carlos Ribeiro Pamplona. Ao comentar a breve trajetória dessa escola (1954-1955), Estrigas (1983, p. 30) apontou que o programa de estudos era similar ao da ENBA:

A Escola funcionou durante dois anos dentro do seu programa traçado, sendo por fim, forçada a modificá-lo por não satisfazer nem corresponder a nossa realidade. Isto porque o curso era de seis anos e os candidatos perceberam que estudar tanto tempo e, no fim, não terem possibilidades profissionais por falta de condições do meio era um caminho sem sentido que não atingia os propósitos. Dentro dessa situação o jeito era retornar a um curso semelhante ao que fora anteriormente. E assim foi feito.

Excetuando-se os cursos livres não se pode precisar sobre qual programa de estudos a SCAP se baseou para organizar o seu, mas convém lembrar que desde 1890, a ENBA era palco de uma série de dissidências entre as tendências de ensino pautadas na tradição acadêmica e das insurgentes tendências do Modernismo.

O projeto de Reforma do Ensino das Artes Plásticas proposto em janeiro de 1890 por Montenegro Cordeiro, Décio Villares⁸⁴ e Aurélio Figueiredo⁸⁵, mais conhecido como Reforma Montenegro, evidencia esse momento. Ao propor a descentralização do ensino de artes plásticas que até então era dado apenas na Academia Imperial de Belas Artes, para ser implantado em escolas públicas por todo o país, previa que o ensino ficaria a cargo de estudantes da Academia que comprovassem, através de concurso, estar aptos a lecionar os conhecimentos básicos de desenho ou escultura para alunos de ambos os sexos. Caberia ainda aos aprovados, a preparação de professores das escolas públicas nessas matérias de arte e um concurso anual para premiar os alunos e os professores que mais se destacassem.

No entanto, Arthur Valle e Camila Dazzi, em artigo *on-line*, observam que o grupo denominado de “positivistas” por se alinharem às idéias de Comte⁸⁶, e

⁸⁴ Décio Villares (1851-1931) foi escultor, pintor e caricaturista. Em 1899 executou o atual desenho da Bandeira Nacional.

⁸⁵ Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo (1854-1916) era o irmão mais novo do pintor Pedro Américo de Figueiredo e Melo.

⁸⁶ Auguste Comte (1798-1857), filósofo francês criador de doutrinas e da escola filosófica positivista. Como teoria do saber, o positivismo caracterizava-se pela valorização exclusiva do fato e suas relações, tal como são dados na experiência, e pela redução da própria filosofia aos resultados da ciência, cujo método deveria estender-se a todos os ramos do conhecimento. Como sistema de idéias, que tentava abarcar toda a realidade da situação humana, e pelo seu caráter pragmático, o positivismo tornou-se fascinante exercício intelectual, cujas implicações doutrinárias levavam a uma ação constante na sociedade brasileira, e que coincidiam com um período de importantes transformações políticas e econômicas.

encabeçado por Montenegro, não propuseram qualquer reforma, mas sim, a extinção da Academia e conseqüentemente a demissão de seus membros. Alegavam, entre outras coisas, as despesas para a sua manutenção e a pobreza da produção artística da instituição. Sobre os positivistas prevaleceu a continuidade da Academia transformada em Escola Nacional de Belas Artes, pela Reforma de Ensino Benjamin Constant em novembro de 1890. Essa reforma estimulou a criação de cursos livres fora da ENBA, dados por pessoas idôneas e que poderiam desenvolver conhecimentos semelhantes àqueles da instituição.

Com a criação do Ministério da Educação e da Saúde por Getúlio Vargas em 1931, outra reforma do ensino ao nível federal, afetou a ENBA com mudanças, troca, exoneração de diretores, e a contratação de professores que se alinhavam com o Modernismo, possibilitando alterações curriculares e a inserção de disciplinas que se combinavam com o otimismo pedagógico escolanovista. Também não se pode ignorar que o Academismo foi oficialmente a arte do Império e da Primeira República, fruto das sucessivas tentativas de estabilizar uma academia de arte brasileira num modelo francês que vigorou entre nós por mais de um século.

A discussão de Pereira (2003) sobre o ensino acadêmico no século XIX propõe uma reflexão sobre os problemas com os quais os artistas da época desafiavam o Modernismo – uma vez que a ênfase do método acadêmico centrava-se no ensino do desenho como prioridade na formação do artista. A confecção de uma obra se dava dentro do ateliê e se constituía de duas etapas, a primeira em que se concebia a idéia da obra, na qual o desenho era ferramenta fundamental para esboçá-la, e a segunda na sua concretização técnica, ou seja, o uso correto de materiais para a obtenção de cores, luz e sombra, volumes, texturas, entre outros aspectos. Em geral, o esboço e o trabalho final eram comparados por um júri que avaliava o quanto o aluno se afastara de seu projeto inicial. A autora observa ainda que o treino repetitivo gerava estereótipos de idéias já consagradas por outros artistas, limitando inovações dos cânones estabelecidos.

Fica evidente que esse método de ensino pretendia desenvolver nos alunos a capacidade conceitual em primeiro lugar e a noção de que o desenho estava diretamente ligado à idéia da obra – independentemente do tratamento plástico que ela pudesse receber na etapa seguinte. Apesar de existir desde o Renascimento, esse procedimento tornou-se mais geral no século 19, com a expansão do ensino artístico acadêmico e sua internacionalização, de tal maneira que é possível afirmar que nessa época

praticamente todo artista – pelo menos no mundo ocidental – era treinado para proceder dessa forma. (Ibid., p. 42).

Sobre a internacionalização do ensino acadêmico é importante observar a pesquisa que Nikolau Pevsner (2005) publicou em 1940 sobre as academias de arte européias. Este autor mostrou que desde o *Cinquecentto*, quando os humanistas florentinos usavam a palavra academia para designar um lugar onde ocorriam reuniões informais de artistas amadores, esses locais priorizavam uma forte orientação científica que se manifestava pela rigidez de composições a partir do desenho. A França foi o país cujas academias eram estatais, por isso mesmo, sinônimos de qualidade e produção – modelo imitado pela maioria dos Estados europeus a partir da segunda metade do século XIX, cujo destaque eram as novas regras do movimento neoclássico.

Há de se compreender que o Neoclassicismo se constituiu de vários movimentos e períodos que validaram as idéias iluministas e invocava os filósofos clássicos para um retorno à razão. Assim, a valorização dos ideais gregos de pátria e heroísmo e as virtudes cívicas romanas foram incorporadas pelos artistas na construção e decoração de palácios como forma de imortalizar os feitos e o poder de seus imperadores (HAUSER, 1994). Pevsner (2005) enfatiza o século XIX como o declínio desse modelo de ensino, em consequência do surgimento dos cursos técnicos e profissionalizantes que atendiam com mais eficácia as necessidades do processo de industrialização do que as escolas de arte.

No entanto, são os comentários de Schwarcz (2005) que iluminam o cenário brasileiro. Na opinião da autora, ao contratar a Missão Artística Francesa em 1816, D. João VI se aproveitou de pintores, gravadores, escultores e arquitetos; conhecedores dos rigores da academia francesa que estavam isolados politicamente dentro do regime napoleônico para dar ao Império Português nos trópicos o mesmo caráter sacro dado ao Império de Napoleão.

Os novos artistas viriam, portanto, para gerar ruptura, trazendo uma arte estatal, patriótica e preocupada em vincular os feitos dos monarcas aos ganhos do passado clássico idealizado. A idéia era formar um grupo sólido e centralizado, e, como na França, impor padrões, modelos, gêneros e gostos.[...] e assim como ocorrera na França napoleônica, seria responsável por uma série de obras urbanísticas e grandes monumentos, todos formados nos rígidos preceitos neoclássicos. [...] Os artistas acadêmicos franceses, seguindo essa missão real e artística, vinham, assim criar uma imagem oficial do Estado. (Ibid., p. 19).

No entanto, a primeira escola de Belas Artes do Brasil – a Academia Imperial de Belas Artes – só começou a funcionar em 1826, após uma série de dissidências ideológicas e políticas entre portugueses e francesas, após a proclamação da Independência em 1822. A escola foi inaugurada com a presença do Imperador Pedro I, e admitia alunos brasileiros e estrangeiros a partir de 12 anos de idade que estudavam Desenho (de figuras, de paisagens e de ornamentos); Pintura (histórica, de retratos, de paisagem e de ornamentos); Escultura (de figuras e de ornamentos); Arquitetura Civil (perspectiva e geometria prática; Gravura (diversos gêneros); e Mecânica (CORTELAZZO, 2004).

A Missão Artística Francesa foi muito eficaz, ao implantar seus métodos de ensino a partir de seus próprios modelos, porém, não tardou muito para que um clima de insatisfação fosse levado a cabo por Manoel de Araújo Porto-Alegre ao contestar que esses métodos não produziam uma pintura de caráter nacional, nem identificavam os ideais e símbolos da nova nação. Porto-Alegre assumiu a direção da escola a partir de 1845, pondo em prática seus ideais, contratando professores brasileiros e um ano depois reformulou seus estatutos visando à formação industrial que se iniciava no país.

Estas evidências históricas sobre o ensino das artes plásticas, nos permitem questionar as causas da falência da Escola de Belas Artes da SCAP. Afinal, como Estrigas percebeu que o programa traçado não correspondia com a realidade local? Seria o investimento de tempo na formação de um artista que não encontraria mercado de trabalho após a sua qualificação, ou a falta de propósitos políticos do Estado para investir na organização de uma escola cujo corpo docente qualificaria artistas plásticos a médio e longo prazo?

De acordo com Lima (2001), houve um concurso de títulos para professores da Escola de Belas Artes do Ceará, publicado no Diário Oficial do Município em 14 de novembro de 1953, que contou com o apoio da Secretaria de Educação e Saúde do Estado, da Secretaria de Educação do Município, e do Sindicato dos Professores. As instruções que constavam no programa do concurso, entre outras, eram:

A prova de Desenho Artístico constará da cópia de um gesso: cabeça, busto ou ornato, realizada em uma sessão, cuja duração ficará a juízo da comissão examinadora. A prova de modelagem constará de cópia em barro de um ornato realizada em uma sessão, cuja duração ficará a juízo da comissão examinadora. A prova de Desenho Geométrico e Projetivo constará de problemas gráficos sobre Desenho Linear, Desenho Projetivo e

desenho Perspectivo, sendo feita em uma só sessão cuja duração será fixada pela comissão examinadora. (Ibid., p. 74).

Ao observarmos as disciplinas para as quais os candidatos se inscreveram veremos que Arquitetura Analítica, Desenho Artístico, Pintura, Modelagem, Composição Decorativa, Geometria Descritiva, Anatomia e Fisiologia Artística compunham o núcleo acadêmico. Enquanto as disciplinas pedagógicas como Psicologia Aplicada a Educação, História da Música, e História e Filosofia da Educação seria o aspecto modernista do programa, supomos que fosse esse um espaço para a discussão das novidades sobre o pensamento artístico da época. No entanto, não se muda a mentalidade de uma cidade apenas com a oficialização de um curso de arte. É preciso mais que isso para que se perceba a necessidade de sua existência.



Figura 25 – Foto Passeio Público (Arquivo Nirez).

Vale salientar que Fortaleza também passou por uma febre de afrancesamento no final do século XIX, a chamada *Belle Époque*, que incluía uma série de mudanças a partir da expansão econômica e urbana da cidade, alinhando-a aos padrões europeus de civilização, termo que na época englobava noções de progresso e modernização. Para Ponte (2000), a adoção de novos costumes, como freqüentar os cafés Java, Elegante, Iracema e do Comércio – os quais instalaram nas quatro esquinas da Praça do Ferreira – fazia parte da “febre” de afrancesamento, uma vez que se constituía num espaço que reunia políticos,

boêmios e intelectuais aos fins de tarde, para discutir as novidades políticas e literárias do momento. Frequentar o Passeio Público também era ser *chic*:

Sobranceiro ao mar e bem arborizado, o logradouro foi murado e decorado com estátuas representando divindades mitológicas gregas, canteiros, coreto, café, passarelas pavimentadas e longos bancos. Atração imperdível às quintas e domingos, o Passeio lotava-se de gente elegante para mostrar as últimas modas chegadas no *dernier bateau* (último navio) vindo da França. A banda municipal embalava os namoros, os flertes e o borboletear de um lado para o outro dos passantes. (PONTE, 2000, p. 170).

A utilização de equipamentos tecnológicos como o a gás carbono para a iluminação pública e os bondes puxados a burro, posteriormente movidos a eletricidade, davam um ar de modernidade para imitar Paris. Nesse processo de aformoseamento da cidade incluíram-se a reforma de praças ajardinadas e chafarizes; e as construções pré-moldadas em ferro com decoração *Art Nouveau*, estilo marcante da *Belle Époque*, como o Mercado de Ferro e o Teatro José de Alencar. No entanto, foi a fotografia, a maravilha tecnológica que causou sensação em Fortaleza:

[...] em um momento em que a capital e suas elites contemplavam narcisamente as transformações embelezadoras que estavam passando. A fotografia, nesse tocante, reforçou esse culto a imagem, perpetuando-o em retratos. Como a fotografia tornara-se o mais recente objeto de desejo moderno, dois fotógrafos cearenses, para atrair a freguesia glamourosa, também recorreram a estratégia do canto de sereia dos nomes franceses: “Fotógrafo com nome nacional não ia lá das pernas. O velho e moreno Moura passou a ser Moura-Quineau. O Eurico Bandeira transformou-se em Eurico Bandière”. (Ibid., p. 172).

Foi nesse clima de popularização da fotografia que três décadas depois se profissionalizariam a maioria dos pintores de Fortaleza, trabalhando com retoques e colorização de fotos. Conforme Estrigas (2004, p. 14) ainda na década de 30:

[...] nossos artistas viviam momentos isolados, com interesses restritos aos individuais, e/ou em pequenos grupos espalhados nos diversos ateliês profissionais, de fotografia, publicidade, assim como na execução de cenários. O problema artístico reduzia-se ao ato de pintar e, eventualmente, de vender.

Na opinião de Estrigas esse isolamento foi rompido com a participação de Mário Baratta que iniciou um movimento de aglutinação de artistas, promovendo encontros para discussões sobre arte e fundando o Centro Cultural de Belas Artes (CCBA), entidade que antecedeu a fundação da SCAP.

5.2 As intervenções modernistas de Mário Baratta

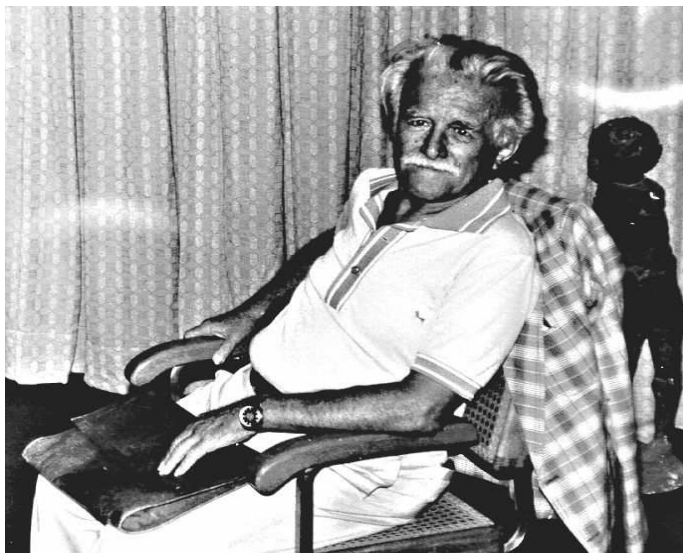


Figura 26 – Mário Baratta (MIS).

Baratta nasceu em 1914 no Rio de Janeiro e mudou-se com a família para Fortaleza em 1932. Aqui estudou na Faculdade de Direito, sendo aluno exemplar, tornando-se depois professor de Direito Penal desta mesma instituição, e advogado de ofício (defensor público). Foi funcionário do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), desenhista técnico do Departamento Nacional de Obras contra as Secas (DNOCS) e desenhista publicitário. Numa entrevista concedida a Walter Gomes e publicada no Correio do Ceará, em 10 de setembro de 1977, Baratta comentou sobre sua formação artística.

Quase sempre fiz arte como profissional. Há um fato interessante: o primeiro dinheiro que ganhei em pagamento de trabalho foi como artista. Nessa época eu morava na Ilha do Governador, cursava a escola pública e recebi a encomenda de ampliar o brasão do conde Paulo Frontin para uma cortina de veludo. Meu primeiro emprego público foi de desenhista na sala técnica do Departamento de Secas, quando conheci Mário Mesquita, Melo, Antônio Ipirajá e outros ases do desenho técnico. Dessa época, também, o Sampaio, um homem que trabalhava nas Secas e recortava silhuetas para turistas no Pão de Açúcar – uma inteligência de escola, um artista perfeito, um amigo precioso. Bom, então eu era desenhista. Mas, o era de fato, não só nas folhas de pagamento. Recebia trabalhos de desenho – rótulos para garrafas, originais para zincografia, plantas, mapas, inúmeros foram os mapas municipais que fiz para a divisão municipal de 1939, que antecedeu o censo de 1940. Mas o original saído de nosso atelier que mais sobreviveu foi o rótulo de um saponáceo de fabricação local que foi usado por mais de

20 anos. Depois, isso já no começo da década de 40, tivemos um atelier na Barão do Rio Branco, nos altos de Caminha & Muniz, se não me engano, onde esteve conosco um rol de artistas – Expedito, Angélica, Raimundo Kampos, Lúcia, Siqueira. Lá a noite era nossa. Era a dos concertos do Chabloz, era a hora em que pousava os modelos, era a hora em que se bebiam bons vinhos italianos e se conversava as boas conversas. (ESTRIGAS, 2004, p. 130-131).

São atribuídas a Mário Baratta várias proezas na organização do movimento artístico local. No entanto, sua produção intelectual publicada nos jornais da época nos dá um panorama das idéias conflituosas sobre o academismo e o modernismo que se deslocavam em Fortaleza. Baratta defendia a importância de um ateliê coletivo para a convivência de artistas e as diferentes tendências que se manifestavam na produção de suas obras. Para ele, a figura humana se apresentava como o maior problema plástico, do qual não se poderia tentar a composição sem um perfeito conhecimento da figura humana e não se poderia conhecer a figura humana sem pintar constantemente o nu. Esse problema só se resolveria num ateliê mantido por uma sociedade de artistas que acatasse as normas gerais do modernismo sem tentar imitá-lo (O ESTADO, 06.05.1945.).

Ao mesmo tempo em que apresentava as tendências modernistas em outros países, como a pintura mural mexicana que tinha também um caráter educativo, argumentava que a pintura poderia ser desenvolvida como hobby, uma estratégia de fuga da pressão do cotidiano e suas obrigações; e elencava intelectuais que utilizavam a pintura para isso. Ele próprio dizia pintar por diletantismo e não por ofício, e encontrava no abstracionismo espaço para seu temperamento hipersensível. A pintura poderia ser uma atividade amadora, porém, alertava que havia diferença em pintar e ser artista (O ESTADO, 10.06.1945.).

Numa entrevista a Aluizio Medeiros, Baratta disse que uma arte moderna predominava no Ceará, porém, em divergência com o nível intelectual da terra, ou seja, a arte moderna propunha mensagens estéticas diferentes daquelas que o público local estava habituado a ver, e citava como exemplo a pintura de Antônio Bandeira. Admirava os trabalhos de Segall e Portinari e tratava Aldemir Martins como um dos modernos cearenses. Ao ser indagado se haveria uma orientação para a pintura do Norte⁸⁷, respondeu que era necessário:

⁸⁷ Várias divisões regionais foram propostas pelo IBGE a partir de 1936. O termo Norte para designar a região Nordeste, e Sul para designar Sudeste era fruto dessas proposições.

Estudar o homem e o meio nordestino. Ambos, entretanto, devem ser estudados não no seu aspecto exterior, fielmente como se apresentam, mas sim em termos universais e nunca exclusivamente locais, embora este aspecto caracterizador não seja abandonado. As grandes obras de arte de um Rafael ou de um Miguel Ângelo foram feitas em termos universais, sem abandonarem o caráter local. Deve-se ver a tragédia, porque só a tragédia é o que interessa. De nada vale, por exemplo, pintar uma jangada. Isto se basta ir à praia para encontrar uma grande quantidade. Mas, se consigo pintar uma jangada e nela representar uma tragédia, então fiz arte, e da melhor. [...] nascerá uma escola de pintura nortista, com características próprias, e isso não acontecerá daqui a muito tempo, será para breve. Os pintores do sul e do estrangeiro deixaram de ser copiados pelos pintores nortistas. Os problemas do meio, da figura, da luz são diferentes dos semelhantes problemas do resto do Brasil, o que faz, forçosamente, gerar novas representações. O Norte já deu grandes pintores. De todos eles quero falar aqui de Vicente Leite e Raimundo Cela. O primeiro, apesar de grande paisagista, padeceu de um defeito: nortista, ele pintou paisagens, não do Norte, mas do Sul. O segundo, Raimundo Cela, tem excelentes cabeças de vaqueiros e algumas cenas praieiras boas. As suas aquarelas e águas-fortes são, na verdade, notáveis. (ESTRIGAS, 2004, p. 124-125).

As críticas que ele fez a Vicente Leite⁸⁸ e a Raimundo Cela⁸⁹ recaem não só sobre o tratamento pictórico individual de cada artista, também pelo fato de ambos serem artistas cearenses, alunos premiados da ENBA, mas, sobretudo, porque tendo sido contemporâneos, freqüentado a mesma escola, e tido mestres em comum, optaram por temáticas diversas, nas quais Raimundo Cela explorava e se aproximava mais da sua idéia de homem e meio nordestino, pintando os tipos humanos como jangadeiros, vaqueiros e rendeiras, fustigados pela luz local; enquanto Vicente Leite tratava as paisagens agrestes do sertão como se fossem florestas tropicais.

⁸⁸ Vicente Leite nasceu no Crato em 1900 e morreu no Rio de Janeiro em 1941. No final da década de 1910, com bolsa de estudos concedida pelo Presidente da Província do Ceará, transferiu-se para o Rio de Janeiro, matriculando-se no curso livre de pintura da ENBA, sendo colega de Portinari. Teve em comum com Raimundo Cela o mestre João Batista da Costa de quem recebeu influência direta e foi considerado seu fiel seguidor.

⁸⁹ Raimundo Cela nasceu em Sobral em 1890 e morreu em Niterói em 1954. Transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1910 quando passou a freqüentar o curso livre de pintura da ENBA, ao mesmo tempo em que estudava engenharia na Escola Politécnica. Em 1917 concorre ao Salão Nacional de Belas Artes ganhando o Prêmio de Viagem ao Exterior. Viaja para a Europa permanecendo maior tempo em Paris, onde estudou gravura em metal. Em 1923 retorna ao Ceará e em 1945 muda-se para o Rio de Janeiro, onde foi professor de gravura na ENBA entre 1951-1954.

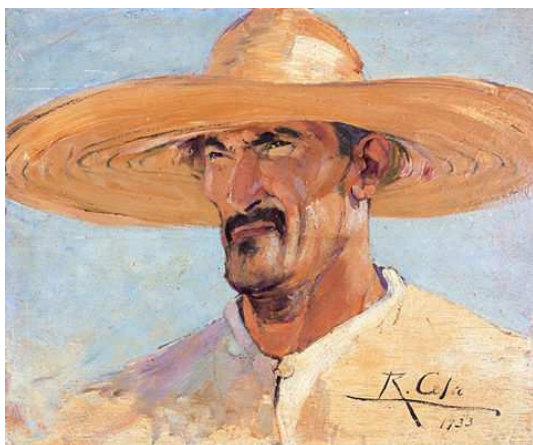


Figura 27 – Cabeça de Vaqueiro. Raimundo Cella. Óleo sobre tela (1937).

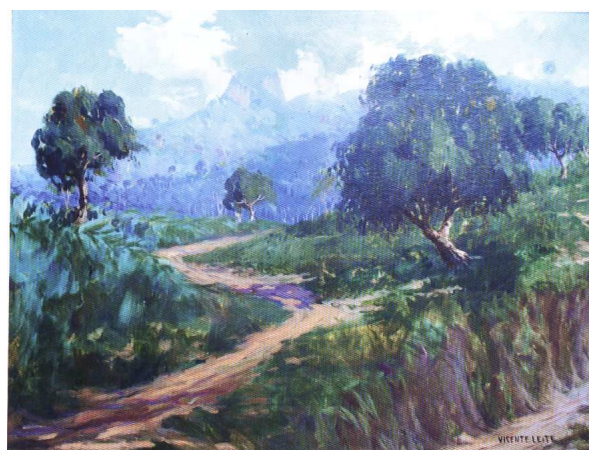


Figura 28 – Paisagem. Vicente Leite. Óleo sobre tela (s/d).

Baratta tinha acesso a revistas e livros estrangeiros ou de circulação restrita, que o deixavam a par das discussões contemporâneas sobre a pintura moderna, e se permitia a influência de alguns autores sobre sua opinião:

[...] a arte moderna foi a arte resultante da fuga ao humano – uma arte cerebral – uma arte pela arte – que se originou das profundas modificações sociais da nossa época, que marcou a desintegração da sociedade capitalista, entrando em decadência nos países onde o capitalismo desaparecia ou não existia (Rússia, países do centro e sul-americanos). As mais características obras dessa escola, que o malfadado nome de moderna não deixa envelhecer, nem diferenciar de outros movimentos, polvo envolvente que tem abraçado todas as produções que assentam o rompimento com a academia, vamos encontrar entre os cubistas, dadaístas, futuristas, negritas, arkipenkistas, lipchitas, tubularistas, surrealistas, puristas (botetismo?) e tem evidente a marca da fuga ao humano, aos problemas do homem e da sociedade. [...] Cubistas, surrealistas, expressionistas, abstracionistas, etctristas são, em geral, homens de 50 anos, às vezes até de 60 e mais. Os moços já ultrapassaram tais preocupações, assim como ultrapassaram, na ordem econômica e política, as ideologias rígidas que caracterizaram o ponto agudo de passagem de uma civilização a outra. Aceito, integralmente, o ponto de vista de Milliet. A arte moderna não tem mais razão de ser. Dela teremos, como um grande e inestimável legado, a liberdade de expressão. (O ESTADO, 08.07.1945.).

Ao mesmo tempo em que propunha o fim da arte moderna importada dos salões parisienses, cria na arte brasileira que haveria de nascer forte, viril como a mexicana, e que possivelmente viria, “[...] não das metrópoles cosmopolitas; mas deste nosso Norte, que é a terra mais brasileira de todo o Brasil.” (idem).

Uma das discussões mais interessantes de Baratta foi publicada no jornal *O Estado* em 3 de março de 1946, intitulada *Carta a Mário de Andrade*, sobre o texto que este apresentou na aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte na Universidade do Distrito Federal do Rio de Janeiro em 1938. A tese de Mário de Andrade era que numa pedagogia artística, a arte não se aprendia, mas sim, uma artesanaria que envolvia o conhecimento de materiais e técnicas expressivas imprescindíveis na formação do artista. Nessa perspectiva, todo artista era também um artesão:

[...] artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas desse nome. Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente ele não é artista bom. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão. [...] O artesanato é uma parte da técnica da arte, a mais desprezada infelizmente, [...] é a parte da técnica que se pode ensinar. [...] esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos e imperativos de ser subjetivo, em tudo o que ele é, como indivíduo e ser social. Isto não se ensina e reproduzir é imitação. (ANDRADE, 1975, p. 14-15).

Baratta concordava com Mário sobre a necessidade do professor de arte ser mais um comentador que técnico, e que trabalhando juntamente com seus alunos, realizariam pesquisas coletivas em história da arte, porém discordava do ensino do desenho como base da formação do artista. Para Baratta, o desenho era algo ensinável, uma arte independente, com regras próprias, como complemento à pintura ou à escultura, e citava como exemplos disso, as obras de alguns artistas locais, resultado do método livre do estudo do artesanato da pintura que acontecia “aqui na província”, ou melhor, no atelier da SCAP.

Foi nessa artesanaria experimental que se formou um dos artistas que Baratta incentivou para migrar para o sul a partir de 1945: Aldemir Martins.

O Aldemir, logo que se juntou ao nosso grupo, foi sorteado para as fileiras do Exército Nacional – acho que nunca existiu recruta com maior número de prisões, detenções e que sei mais. Também o valor artístico do recruta – que chegou a cabo – era impressionante. Com que verdadeiro frenesi trabalhava o Aldemir!... Não havia material que chegasse – papel, tintas, fustain, lápis, ele consumia numa verdadeira loucura. Em pouco tempo, era o artista que conhecemos. Quando achei que o Aldemir estava no ponto – como as velhas doceiras – eu o chamei para conversar, nesse tempo estávamos instalados naqueles altos da esquina da Guilherme Rocha com a General Sampaio, na praça José de Alencar, e lhe dei ciência do que se passava: - Acho que v. deve ir embora. Aqui fez o que havia pra fazer, aprendeu o que podia aprender, agora só São Paulo ou Rio. Vamos ver como arranjamos isso. Acertamos então que tão logo “Seu” Miguel viesse

do Acarape, eu iria conversar com ele. No sábado, manhã cedo, ele chegou e atracou no velho Bar da Brahma, na Praça do Ferreira. Aldemir foi correndo me avisar na travessa Ipu, onde eu morava, e lá fomos nós as carreiras em busca de “Seu” Miguel. A conversa não foi lá muito mansa e eu trepei nos tamancos quando o pai de Aldemir me perguntou entre irônico e incrêdo: V. acredita nos bonecos de Aldemir? A resposta não deve ter sido muito gentil, mas a verdade é que alguns dias depois o Aldemir pegava um Ita (navio) e selava seu destino e nascia uma glória para nossas artes. (ESTRIGAS, 2004, p.135-136).

Ao incentivar a partida de artistas para o sul, Baratta justificava a falta de um público local, valorizador e consumidor da produção desses artistas e, sobretudo, a falta de incentivo do governo às manifestações artísticas da cidade. Essa crítica era compartilhada por Chabloz quando afirmou que a elite culta de Fortaleza não correspondia à elite econômica e que era necessário “[...] inocular primeiramente o vírus da arte nas autoridades locais e parece que essas autoridades gozam de uma saúde de ferro, que resistiu até agora, pelo menos, as mais desesperadas tentativas de inoculação.” (O ESTADO, 23.01.1944).

Acreditamos que as idéias de Baratta eram compartilhadas por seus contemporâneos, no entanto não sabemos ao certo até onde elas afetavam de fato o incentivo ao ensino da arte. As respostas que deixamos em aberto anteriormente sobre as opiniões de Estrigas a respeito da falência da Escola de Belas Artes nos levam a crer que a realidade socioeconômica de Fortaleza não permitia a sobrevivência de um artista plástico que vivesse exclusivamente de sua produção – como até hoje ainda não permite. É possível que os problemas oriundos do desafio de se defrontar com outras propostas de ensino das Belas Artes, que não aquelas seculares, pautadas na doutrina e práticas acadêmicas tenham sido percebidas pelos professores da SCAP, mas que de fato não afetavam o entusiasmo de aprender arte. Percebe-se que para a maioria dos artistas, profissionais de diversas áreas, pintar por diletantismo era a razão de ser naquele momento.

Embora a literatura aponte conflitos de paradigmas sobre o ensino da arte nas primeiras décadas do século XX, observamos que em Fortaleza na década de 1950, o ensino da pintura era, por si só, uma novidade que atraía não apenas artistas, mas também muitos interessados em dialogar com esse aprendizado que se dava de modo organizado, com atividades em ateliê coletivo e ao ar livre, possibilitando uma rede de informações técnicas e teóricas que até então não existia.

Podemos afirmar que as atividades de ensino que se propunha na SCAP privilegiavam a tradição de algumas idéias acadêmicas como a observação da natureza, a aquisição de habilidades técnicas e hábitos artesanais; no entanto, não se pode dizer que havia uma imitação da arte do passado, mas uma inspiração, uma referência que servia como contraponto às idéias modernistas. Há que se compreender que o novo humanismo baseado na cultura e não na anatomia, na invenção e não na repetição eram conceitos em formação, nos quais a percepção e imaginação tornaram-se assuntos pedagógicos que eram mais visíveis na experiência dos artistas e que estimulava diálogos mais profícuos com as novas tendências artísticas e educacionais.

Também não podemos afirmar que o agrupamento de artistas que fundaram o Centro de Artes Visuais Raimundo Cela tenha feito grandes inserções nas tendências modernistas de ensino de arte. Embora contassem com a colaboração de mestres scapianos de vanguarda como Chabloy e Barrica, poucos artistas desse período efetivaram uma experimentação profícua com outras linguagens além da pintura. Este grupo que se organizou como uma confraria sob tutela governamental, promoveu pouca mudança no ensino de artes plásticas, até porque o interesse era profissionalizar tecnicamente os pintores sem, no entanto, organizar uma escola profissionalizante. O espaço que funcionava como atelier livre, com vários artistas trabalhando, expressava um modo informal de aprendizagem que atraía os artistas mais jovens para um tipo de convivência até então inédito, porém, a pintura continuou sendo a expressão mais forte das artes plásticas em Fortaleza.

Podemos concluir que as iniciativas da SCAP e do Centro de Artes Visuais Raimundo Cela tinham em comum os artistas e suas práticas. Ambas tentaram segundo suas possibilidades uma ação planejada que convencesse além dos artistas e da elite culta, a sociedade como um todo e, sobretudo, as instituições públicas de ensino. O que prevaleceu nestas tentativas de implantar uma escola de artes plásticas foi o pensamento de ensino da arte como um ofício de aprendizagem técnica somente para artistas. Ou seja, a arte não era pensada para a escola, mas como uma escola, uma instituição autônoma, específica, técnica e sem uma base formativa que a antecedesse na escola formal.

5.3 O ensino de arte vinculado à legislação educacional

Ao observarmos as narrativas dos artistas percebemos alguns conflitos oriundos das mudanças de paradigma sobre o ato de ensinar e aprender arte. Vemos assim que para a maioria dos depoentes, em especial aqueles que freqüentaram a escola antes da década de 1970, não havia um estudo formal da disciplina de artes e se esta ocorreu foi de uma qualidade diferente do desejado. As experiências de cada artista-professor são únicas e revelam aspectos que complementam um panorama do ensino de artes plásticas na cidade.

O episódio comentado por Nice sobre um defeito visual percebido por sua professora, nos remete aos métodos de ensino que vigoraram em muitas partes do país até a década de 1980. O método de ensino do desenho pautado na cópia só passou a ser contestado após a década de 1930 quando uma combinação de novas idéias começou a circular com mais evidência no meio educacional. Entre elas destacam-se as teorias da Psicologia que defendiam a criança como um ser com características próprias⁹⁰ e o contato com os movimentos de arte expressionistas proporcionado pela Semana de Arte Moderna de 1922, que valorizavam a qualidade estética da arte produzida por crianças. Conceitos como criatividade e livre expressão eram postos em prática nos cursos de arte dados para crianças e jovens por Anita Malfatti, e discutidos por Mário de Andrade nos jornais da cidade de São Paulo.

A idéia de livre expressão, originada no expressionismo, levou a idéia de que a arte na educação tem como finalidade principal permitir que a criança expresse seus sentimentos e a idéia de que a Arte não é ensinada, mas expressada. Esses novos conceitos, mais do que aos educadores, entusiasmaram artistas e psicólogos, que foram os grandes divulgadores dessas correntes e, talvez por isso, promover experiências terapêuticas

⁹⁰ Barroso (2007) discute as reformas curriculares pelas quais passaram as Escolas Normais na década de 1920, com vistas à adequação das mudanças que estavam acontecendo no país sob o ideário escolanovista. Uma dessas mudanças foi a criação da disciplina de Psicologia com o objetivo de formar professoras aptas a conhecer a personalidade das crianças e orientar sua aprendizagem. Sobre isso, a autora ilustra a discussão com um texto de Joaquim Alves: “Um movimento de renovação total se registrou nas atividades, depois de 1922, contando com o próprio diretor da instrução no campo docente da Escola Normal, ministrando um curso de psicologia geral e educacional às professoras e diretoras dos Grupos Escolares, criando assim um ambiente de interesse nos meios culturais em Fortaleza pelos problemas de psicologia da criança. As atividades pedagógicas de então deram origem à formação de um grupo de estudiosos da ciência do ensino, que muito contribuiu para o êxito das reformas propostas”. (opus cit., p.45).

passou a ser considerada a maior missão da Arte na Educação. (BARBOSA, 1985, p. 45).

Desde então, a idéia de arte na escola com a função de liberar as emoções se espalhou como uma forma de acalmar as crianças por meio de várias atividades de música e de trabalhos manuais, compensando-as do esforço racional que eram submetidas para apreenderem conteúdos de outras disciplinas. O ensino de arte foi tratado como uma atividade recreativa e extracurricular na maioria das escolas públicas e privadas de Fortaleza, até mesmo depois da promulgação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (nº 5.692, de 11 de agosto de 1971).

Embora essa lei fizesse um belo discurso sobre a obrigatoriedade de inclusão da disciplina Educação Artística nos currículos de 1º e 2º graus, para implantá-la oficialmente era necessário cursos de formação de professores dessa disciplina que só apareceram a partir de 1973 em algumas universidades de São Paulo. Para isso foi elaborado o parecer nº 1.284 de 7 de agosto de 1973 que regulamentava os conteúdos mínimos, a duração e a organização dos cursos de licenciatura em Educação Artística, aproveitando os cursos superiores de arte que já existiam para qualificar professores. Como em Fortaleza, o ensino de música gozava de bastante prestígio, e coube ao Conservatório de Música Alberto Nepomuceno organizar uma Licenciatura em Educação Artística a partir do curso superior de piano⁹¹. De fato, o conservatório sediou várias iniciativas de ensino de artes plásticas, como os cursos de desenho de Chabloz, de Zenon Barreto e de Nice Firmeza. No entanto, esse curso formava exclusivamente professores de Música e estava fundamentado numa visão polivalente de formação artística, isto é, intencionalmente havia uma proposta de integração de várias disciplinas propostas pela lei: artes plásticas, música, artes cênicas e folclore brasileiro, mas na verdade a ênfase da prática artística era na área musical.

São muitas as críticas sobre a lei nº 5.692/71. Para Barbosa (1985), a obrigatoriedade do ensino da arte não foi uma conquista de professores e artistas brasileiros, mas uma criação ideológica de educadores norte-americanos que sob

⁹¹ A Universidade Estadual do Ceará foi criada em 10 de março de 1975, e incorporou ao seu patrimônio as Unidades de Ensino Superior que já existiam. O Conservatório de Música Alberto Nepomuceno foi o principal parceiro na implantação do Curso de Licenciatura em Música.

um acordo oficial (MEC-USAID)⁹² reformulou a Educação Brasileira, estabelecendo uma orientação tecnológica que iniciava a profissionalização da criança a partir da 7ª série, sendo o ensino secundário totalmente profissionalizante. Conforme esta autora, essa manobra tinha como objetivo profissionalizar mão-de-obra barata para as companhias multinacionais que conquistavam grande poder econômico no Brasil sob o regime da ditadura militar. A disciplina Educação Artística aparecia no currículo como a única matéria que dava abertura em relação às humanidades e ao trabalho criativo, porque mesmo filosofia e história haviam sido eliminadas do currículo.

No entanto, a característica mais evidente da lei foi referente às exigências com a formação mínima para o exercício do magistério. Exigia-se uma habilitação específica de 2º grau (curso Pedagógico) feita em 3 anos para o ensino da 1ª à 4ª séries. No entanto, poderiam lecionar para 5ª e 6ª séries, os professores que tivessem cursado mais um ano de formação pedagógica, mediante os estudos adicionais. Admitia-se ainda o diploma de Licenciatura Curta para lecionar no 1º grau e o de licenciatura Plena para o magistério de 2º grau. Existiam estudos adicionais tanto para os cursos Pedagógicos como para os cursos de licenciatura curta.

Para a formação do magistério de 1º grau havia três áreas de aperfeiçoamento: Ciências, Estudos Sociais, e Comunicação e Expressão – nesta última inseria-se os fundamentos para a disciplina de Educação Artística. A experiência da professora Lourdes Macena ilustra bem as influências desse curso na sua formação profissional:

[...] a gente estudava uma disciplina chamada Formas de Expressão Artística. Havia um pouco de Teatro, não com essa ênfase profunda de corpo e voz

⁹² Entre junho de 1964 e janeiro de 1968 foram firmados doze acordos entre o Ministério da Educação – MEC e a United States Agency for International Development – USAIDS, que segundo Ghiraldelli Júnior (2001, p.169) comprometeu a política educacional do país às determinações dos técnicos americanos. “O ministro Roberto Campos, em palestra sobre “Educação e Desenvolvimento Econômico”, procurou demonstrar a necessidade de atrelar a escola ao mercado de trabalho. Sugeriu, então, um vestibular mais rigoroso para aquelas áreas do 3º grau não atendentes às demandas do mercado. Para ele, toda a agitação estudantil daqueles anos era devida a um ensino desvinculado do mercado de trabalho, um ensino baseado em generalidades e, segundo suas próprias palavras, um ensino que, “não exigindo praticamente trabalhos de laboratório” deixava “vácuos de lazer”, que estariam sendo preenchidos com “aventuras políticas”. O ensino médio, segundo Campos, deveria atender à massa, enquanto o ensino universitário fatalmente deveria continuar reservado às elites. Além do mais, o ensino secundário deveria perder suas características de educação “ propriamente humanista” e ganhar conteúdos com elementos utilitários e práticos. Advogava-se publicamente a profissionalização da escola média com objetivos de contenção das aspirações ao ensino superior.”

que temos no Curso de Artes Cênicas. Era uma coisa mais elementar pra desinibir os meninos, pequenos esquetes que desenvolviam nas crianças habilidades para se expressarem em público, como oratória, enfim, era um aprender fazendo em consonância com as outras atividades de arte. Nós éramos preparadas para trabalhar.

Para suprir essa defasagem de professores de Arte, o Ministério da Educação deu início em 1977 ao Programa de Desenvolvimento Integrado de Arte Educação (PRODIARTE). Esse programa tinha como objetivo melhorar a educação artística na escola de 1º grau, através de alguns convênios com órgãos estaduais e universidades que promoviam entre outras coisas, uma formação para professores e a valorização da produção artística da comunidade por meio do encontro de alunos com artistas e artesãos. Sobre a experiência do PRODIARTE em Fortaleza, Nice Firmeza comentou:

[...] houve uma parceria do Governo Federal com o Governo Estadual para inserir o ensino de artes nas escolas públicas. Vários artistas de diferentes áreas foram convidados: pintores, músicos, atores. Nós recebíamos um treinamento de didática, elas mostravam os métodos aos sábados e domingos, lá na casa de culto Antônio Albuquerque que fica em Messejana e na semana a gente aplicava essas instruções nas escolas. A primeira coisa que se fazia quando se chegava em uma escola era perguntar a professora sobre as dificuldades das crianças e se organizava um programa de atividades de arte em função destas dificuldades.

No tempo do PRODIARTE o compromisso era com todas as crianças dos grupos escolares de Fortaleza. Havia um rodízio dos artistas por essas escolas. Não dava tempo de criar vínculos ou continuidade. Eu já tinha virado metade da cidade (Messejana, Praia do Futuro, Barra do Ceará, Pirambú) dando aulas quando decidi conversar com a coordenação do projeto sobre a possibilidade de atuar com mais freqüência no meu bairro. Ela aceitou e eu passei a trabalhar dois dias no Grupo Escolar Estado do Maranhão e outros dias nas outras escolas.

No início esse projeto contemplava somente a 3ª, a 4ª e a 5ª série. Depois incluíram a 1ª e a 2ª, mas excluíram as aulas da 4ª e da 5ª série. Uma época, não sei por que resolveram tirar as aulas de arte da segunda série. Ao sair de uma sala para outra, os alunos da 2ª série me “raptaram”. Fecharam a porta e não deixaram a professora de classe sair. Foi uma negociação difícil justificar a ausência de aulas de

arte naquela turma. A professora disse que não havia material algum, nem tinta, nem pincel para aquela turma. Acabei inventando uma brincadeira de que eu era uma palmeira no meio de um sítio e que precisava de companhia. Prontamente cada aluno foi desenvolvendo uma personagem: árvores, animais, objetos. Isso me emocionou bastante porque percebi que as aulas que tive com eles, geraram uma fome de criatividade que precisava de continuidade. Então fui falar com a diretora. Embora ela tenha achado uma atitude de indisciplina das crianças, eu disse-lhe que não mexesse com elas e que na próxima semana eu voltava a dar aulas na segunda série.

O PRODIARTE começou em 1973 e, durou 5 anos. Se tivesse continuado, a situação do ensino da arte nas escolas não seria essa vergonha de hoje! Quando o projeto terminou, eles demitiram os artistas que eram muitos. Somente dois continuaram atuando em arte-educação: eu e outro rapaz. Todos foram instruídos do mesmo modo, participaram durante anos dessas atividades e não puderam continuar. Acho que a culpa foi das escolas que só aceitam pessoas que tenham estudado Pedagogia. Acontece que quem estudou Pedagogia nem sempre vivenciou experiências em arte para poder repassá-las devidamente. Uma vez dei um curso de desenho e pintura para umas alunas de Pedagogia da UFC. Foi a coisa mais engraçada que eu já vi. Elas faziam uns desenhos tão infantis, uns esqueletinhos... Quando expomos os trabalhos, um professor comentou admirado: eu não sabia que tinha crianças aqui na faculdade! Elas quase morreram de vergonha!

A experiência de Nice Firmeza como professora de artes plásticas se iniciou num momento em que a valorização excessiva da espontaneidade e da improvisação alastrou pelo país a crença de que, arte é somente intuição e emoção. Nice ainda guarda parte do material didático distribuído pelo programa, uma apostila elaborada pela Secretaria de Educação do Rio Grande do Sul. Como a experiência gaúcha foi referência nacional para o PRODIARTE, talvez por isso, esse material tenha sido adotado tanto em Fortaleza como em outras partes do país.

A apostila traz uma abordagem sintética dos conceitos de criatividade, enfatizando o processo ou momento da performance como matriz para o desenrolar das atividades do professor. Entre outros teóricos destacam-se apreciações de Herbert Read e Victor Lowenfeld sobre a arte infantil articuladas com os estágios de

desenvolvimento infantil propostos por Piaget. Dentre as sugestões dadas aos professores, cabia a estes criar estratégias que favorecessem o desenvolvimento criativo da criança, considerando o processo e não o produto como o mais importante na atividade artística proposta. Ela “[...] se sentirá mais à vontade, quando LIVREMENTE, realizar o trabalho ou a tarefa a sua maneira. Dessa forma, sua potencialidade criadora, muitas vezes bloqueada ou inibida pelas pressões do meio, poderá ser desenvolvida com muito mais eficiência.” (PRODIARTE, 1981, p. 43). Também o método era algo a ser considerado, uma vez que este dependia da compreensão do desenvolvimento da expressão gráfico-plástica da infância à adolescência que variava de acordo com a idade, o ritmo pessoal e a linguagem verbal.

A apostila adverte sobre o uso de técnicas plásticas (desenho com diferentes tipos de caneta e/ou lápis; pinturas com anilinas, recorte e colagem de papéis, bordados criadores, modelagem com barro, construções livres, entre outras) que por sua riqueza de possibilidades acaba por confundir os professores, os quais deslumbrados com os materiais, esquecem dos objetivos visados por cada técnica. Entre outros objetivos estão: enriquecer a imaginação; desenvolver a observação e a psicomotricidade, liberar a agressividade, aguçar a curiosidade e a experimentação. Também faz um apelo ao uso de “sucatas” e a confecção caseira de tintas, colas e massas, assim como expande para fora da sala de aula (corredores, calçadas, pátio) as atividades de Educação Artística. No entanto, vemos pela experiência de Nice que nem sempre essas técnicas ou práticas eram bem recebidas pela direção das escolas:

Eu ainda enfrentei outras dificuldades como essa em outras escolas. Era uma sexta-feira e aconteceu de eu estar trabalhando folclore com uma turma, então pedi para as crianças pintarem na parte interna do muro as imagens de suas pesquisas. Pintaram algumas figuras de Lampião, Maria Bonita, Padre Cícero, Bumba-meu-boi, Sereias, etc. Na semana seguinte os alunos foram me reclamar que alguém tinha desmanchado suas pinturas. Fui falar com a diretora, ela me disse que não queria que sujassem o muro outra vez. Você acha que pintura é sujeira? Perguntei. Voltei pros alunos e disse que a diretora tinha pintado o muro para que eles pintassem melhor e mais bonitos. Fizemos tudo outra vez. Eu não era professora, eu era uma artista contratada pelo PRODIARTE e não queria nem podia

colocar os meninos contra a diretora, mas fui lá e disse-lhe que agora ela tinha uma excelente oportunidade de responder as perguntas dos alunos sobre folclore sem grandes explicações, bastava olhar o muro!

5.4 As influências do método de Artus Perrelet

Para Pedro Eymar o sistema de educação formal também não correspondia as suas expectativas em arte:

Havia muita gente que não era do ramo, dando aula de Educação Artística. Lembro de um professor que era péssimo em todos os aspectos. Ele chegava na sala e ficava lendo jornal. Quando ele queria que a gente fizesse alguma coisa perguntava se alguém queria desenhar na lousa. Como eu treinava em casa umas cópias de paisagens, quando havia uma brecha na lousa, eu ia desenhá-las. Havia ainda aqueles cursos de trabalhos manuais, para fazer caixinhas, usando pirógrafo, bandejas com moldes pra se cortar e colar. Era um acréscimo de custos sem nenhum envolvimento consistente.

Somente no início de 1964, quando iniciou o curso de desenho promovido por Chablotz, suas perspectivas foram redirecionadas:

O curso dele funcionava assim: havia uma aula dividida em vários capítulos. O curso começava com uma conceituação de desenho, uma coisa muito clara, dentro dos princípios da Artus Perrelet que era devolver ao desenho o gestual. Discutia-se toda a simbologia das linhas, vertical como afirmação, horizontal como negação. Ele mostrava esses princípios através de projeções em um hepidiascópio⁹³. Em seguida havia uma sessão prática. Havia uma série de exercícios de linha, de silhueta. Usava-se sempre materiais muito elementares: carvão e papel jornal. Depois se trabalhava os valores de luminosidade, em seguida a figura humana e terminava com um grande exercício de modelos vivos. Antes disso, nós éramos exercitados em arquétipos, na construção dos tipos planetários. Embora, os tipos que nós desenhávamos fosse uma salada completa e absoluta daquilo que ele nos apresentava.

⁹³ Projetor de imagens opacas.

Pedro Eymar enfatiza que Pierre Chabloz foi discípulo da professora Artus Perrelet. Num trabalho de Barbosa (2002) encontramos uma síntese das idéias e os métodos propostos por essa professora suíça, assim como registros de sua passagem pelo Brasil.

Artus Perrelet trabalhava como professora no Instituto Jean-Jacques Rousseau de Genebra, encarregada pela preparação de professores para o ensino infantil. Este instituto funcionava como uma escola de estudos superiores de pedagogia e um centro de pesquisas no qual Piaget desenvolveu suas teorias sobre epistemologia genética que influenciaram a teoria e a prática da educação no mundo todo. Esta instituição demonstrava uma preocupação com a função da arte na educação, tema valorizado por vários pesquisadores na Europa e nos Estados Unidos a partir da década de 1920.

Conforme Barbosa (2002) o método de Perrelet era fortemente influenciado pelas concepções de John Dewey sobre apreciação e integração que aparecem com mais clareza no livro *O Desenho a serviço da educação*⁹⁴, publicado no final dos anos 1920. O método Perrelet está centrado em ação e movimento. Para Perrelet (1935), no movimento estava a base que facilitava a sistematização do conhecimento da criança e a base do desenho, isto é, ao desenhar, a criança gerava pelo movimento uma expressão simbólica plena de valor intelectual adquirida na sua relação íntima com a vida. O resultado, a parte observável do desenho era, portanto, uma apreciação direta dessa experiência vivida.

Perrelet veio com um grupo de professores europeus para o Brasil em 1929, para organizar o ensino público de Minas Gerais e deu algumas conferências sobre a importância dos jogos e do brinquedo na educação em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro. Para Barbosa, o esforço de Perrelet em integrar os princípios de Filosofia da Arte com a Psicologia Educacional não foram levados em consideração, sobretudo, quando o ministro da Educação Francisco Campos, promoveu uma reforma educacional em 1931, na qual se defendia a técnica do desenho pedagógico, uma simplificação das formas de objetos desenhados pelas professoras que acabaram se convertendo no princípio do desenho de cópia, ou pior, no uso indiscriminado de desenhos prontos, mimeografados, que tolham a expressão

⁹⁴ Tivemos acesso à cópia de uma publicação de 1935 em língua espanhola: *El dibujo al servicio de la educación*, 1935.

individual da criança. Encontramos no depoimento de Nice uma fala que ilustra essa atitude:

Eu estava desenvolvendo um bom trabalho de desenho e pintura com uma professora de sala em uma escola. Mas, havia uma supervisora que insistia em aplicar desenhos mimeografados para as crianças colorir. Tentei participar de uma reunião pedagógica para explicar nossa proposta, mas a diretora sempre evitava meu encontro com a supervisora. Um dia nos encontramos e ela me mostrou toda entusiasmada os desenhos que ela tinha feito para a Páscoa, como se fossem as maiores maravilhas do mundo. Senti pena da moça e expliquei-lhe o avanço que tínhamos conquistado com o estímulo de criatividade dado nas aulas de arte. Ela ainda insistiu para incluir mais dois símbolos da Páscoa: o peixe e as uvas. Eu disse que ela não se preocupasse com aquilo, os meninos tinham realizado ótimos trabalhos sobre esse tema. Mas eu sabia que ela não iria aceitar as pinturas dos meninos. As crianças adaptavam os símbolos à realidade ou à fantasia deles. Então havia desenhos de famílias de peixes: peixe-pai, peixe-mãe, peixes-irmãos, conforme a família de cada um. Pintaram videiras, pessoas comprando e comendo uvas. Mandeí esses trabalhos pra ela expor. No entanto, na semana seguinte, estavam expostos apenas os trabalhos mimeografados, todos iguais, do jeito que ela queria: um peixe num prato e um cacho de uvas noutra.

O embate entre as tendências de ensino de arte de caráter modernista e pós-moderna começou a se acirrar a partir dos anos 1980 com a divulgação das idéias de pesquisadores americanos. Enquanto o pensamento modernista compreendia a arte como expressão e relação emocional, valorizando excessivamente a criatividade e evitando o contato da criança com reproduções ou obras de artistas, a fim de preservar o desejo da cópia, o pensamento pós-moderno acreditava na arte “[...] não apenas como expressão, mas também como cultura, apontando a necessidade de contextualização histórica e do aprendizado da gramática visual que alfabetize para a leitura da imagem.” (BARBOSA, 1997, p. 10).

Ao comentar essa mudança de paradigma Duve (2003) observou que o discurso da Teoria da Gestalt foi fundamental para o novo humanismo artístico que surgia. Enquanto a figura humana, medida universal para as coisas da natureza foi deixada de lado como modelo de observação, recuperou-se em seu lugar um princípio de subjetivação que era incentivado pela psicologia da forma. Esta se

baseava na percepção como uma totalidade em movimento, na qual o objeto apreendido continua fiel a si mesmo, embora nosso olhar construa a imagem desse objeto à medida que ele nos desperta interesse.

A nova doutrina estabelecia que todo homem era dotado de faculdades inatas e que a função da educação era permitir seu desenvolvimento. Dessa forma especialização em artes visuais significava treinamento específico e crescimento das faculdades da percepção visual e da imaginação. A maneira como treiná-las tornou-se assunto pedagógico. Novamente a psicologia – não do tipo introspectivo, mas sim do tipo perceptivo, a teoria da Gestalt e assim por diante – fornecia a idéia, já culturalmente difundida, da percepção como uma espécie de habilidade básica da leitura, por assim dizer. Seguindo esse mesmo raciocínio, a imaginação era entendida como uma habilidade básica da escrita. (DUVE, 2003, p. 94).

Percebemos na admiração de Pedro Eymar pelas aulas de Chabloz, uma valorização desse conteúdo intelectual que embasava seu aprendizado, proporcionando uma abertura e uma conexão com outros conhecimentos:

Chabloz dizia que a Estética era a consciência dessas sensações que vão construindo cada época. O livro da Perrelet é um grito de devolução do desenho a sua matriz básica que é o gesto. Ela explora essa riqueza que a gestualidade é capaz de extrair dos sentimentos e jogá-los sobre o papel. A grandeza desses gestos foi a primeira coisa que eu aprendi com Chabloz. Com ele nós aprendíamos que havia uma lei de composição das formas. Entre o olho e o papel havia um manancial caótico de forma que o olho precisava decodificar através de processos geométricos elementares para então registrá-las. E isso é algo que se incorpora ao modo de ver. Às vezes a gente diz que faz o que bem entender com o olhar. No entanto, para desenhar eu também posso seguir uma regra e incorporá-las nas minhas percepções.

Chabloz fazia uma brincadeira com a gente que consistia em recortar e colar sobre um papel branco retalhos de papéis coloridos. Com a grafite construíamos um valor cinza correspondente a cada cor. Esse era um excelente exercício de abstração que envolvia, entre outras coisas, processos de tradução. Todos esses códigos funcionam como interface de leituras. O próprio exercício do desenho confirma a construção dessas percepções.

Então, dentro do princípio Chabloz, o desenho é um rastro, uma materialidade gravada sobre uma superfície. Esse rastro vem de um gesto, um movimento que pode ser produzido por uma fonte perceptiva, de poesia, de emoção.

Há uma qualidade nessa gravação que faz uma diferença, essa capacidade fantástica de traduzir um gesto que identifica um Van Gogh, um Rembrandt, um Cella.

Essas experiências de Pedro Eymar embasaram um conhecimento que posteriormente foi filtrado e adaptado para novos desafios

Eu conhecia o Eusélio Oliveira desde 1965 quando ele foi o orador da abertura da exposição lá na Dicaura, apresentando a mim e o Amora como artistas. Reencontrando-o em 74, ele me falou de uma série de cursos que estava organizando na Casa Amarela⁹⁵ e me provocou a dar um de desenho artístico básico. Eu passei a preparar as aulas baseadas nas experiências que eu tive com Chabloz. Foram providenciados cavaletes. Havia um painel na frente da classe. A gente trabalhava com papel jornal e carvão, dentro da mesma linha do Chabloz. Eu cheguei a fazer três ou quatro edições desse curso lá na Casa Amarela. Havia muita liberdade na postulação, desde a preparação, havia projetores de slides. Nessa época, eu ainda não tinha retornado às atividades na universidade, mas foi a partir dessa experiência que eu fui retornando as minhas atividades acadêmicas, me enquadrando nas reformas curriculares que tinham acontecido no curso de arquitetura.

Como vimos ao longo desse capítulo, o discurso da ausência ou desaparecimento de uma escola de artes plásticas já não passa pelo ciclo de lamentações. Embora se reconheça o valor do aprendizado tradicional acadêmico, uma vertente de caráter educativo pautada nas idéias modernistas, se manifestou nas experiências de aprendizagem desses artistas. Isso contribuiu para a crença na arte como instrumento pedagógico que se alicerça em vários campos do conhecimento. Prevaleceu na fala dos narradores um espírito de conquista dos espaços escolares tradicionais com uma arte institucionalizada, pragmática, justificada como essencial à formação dos educandos e carente da participação de artistas.

A fase do aprendizado de artista foi extremamente valorizada pelos narradores. As práticas aprendidas com outros artistas, seus mestres e iniciadores,

⁹⁵ Inaugurada em 27 de junho de 1971, a Casa Amarela da UFC oferece cursos nas áreas de cinema, fotografia e animação, além de formar platéias para a área de áudio-visual, promove ainda o *Cine Ceará*, terceiro maior festival de cinema do Brasil.

os eventos em que se envolveram, as cisões e renúncias pelas quais optaram, traduzem um sentimento de aprendizagem que na opinião de Josso (2004) constitui nosso capital experiencial, uma valorização dos desafios superados, nos quais amadureceram nossa vontade e a capacidade de negociar nossos desejos com o mundo. As experiências do artista-aprendiz foram determinantes para forjar o artista-professor, que se apropriando dos saberes construídos instaura outras perspectivas de ação.

O sentido estético de escola, gerado pelo engajamento coletivo de artistas, como aquelas oriundas das tendências modernistas européias que divulgavam seus manifestos em discussões acaloradas, agregando militância política e divergências intelectuais não aconteceram por aqui. O impacto da Semana de Arte Moderna paulista fez pouco efeito sobre Fortaleza. No entanto, a preocupação com as idéias modernistas já se manifestavam na primeira exposição do Salão de Abril de 1943. Esse tema será tratado com mais profundidade no próximo capítulo.

6 O SALÃO DE ABRIL COMO REFLEXO DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA MODERNA E CONTEMPORÂNEA



Figura 29 – Catálogos dos Salões de Abril.

A história do Salão de Abril por si só já é uma temática muito ampla e merece vários estudos que possam contribuir com o entendimento do que tem sido essa atividade de caráter plástico que sobrevive em Fortaleza por mais de 50 anos. Para esta pesquisa nos valem apenas de alguns elementos que consideramos necessários aos nossos objetivos, haja vista que todos os entrevistados mantiveram em algum momento de suas vidas relação com o Salão de Abril, fosse como artista participante ou homenageado; como observador visitante, como organizador, como jurado, ou como curador.

Antes do Salão de Abril pequenas amostras de pinturas aconteceram em Fortaleza, a que teve maior repercussão foi o *Salon Regional* de 1924, a qual reuniu cerca de 50 trabalhos expostos no Foto-Walter situado na Rua Barão do Rio Branco, no centro da cidade. Sobre esse evento encontramos no jornal *O Diário do Ceará* de 12 de fevereiro de 1924, a seguinte nota:

Visitamos ante-hontem a pinacotheca aberta ao público no salão da Photo-Walter, aonde affluíu grande massa de pessoas, obtendo a interessante feira de arte cearense êxito que não lograram idênticos certamens anteriores. O inesperado causou como prevíamos, bôa impressão, a quantos ali estiveram, unânimes em considerar o que se viu uma revelação. Isto conforta. Agrada. Pois, no Ceará o certamen da Photo-Walter nol-o demonstra, já se respira um pouco de arte, já se mostra o interesse collectivo pelas causas bellas, o que por si só já é um encorajamento aos modestos contribuintes da delicada feira. A exposição apresenta 87 quadros, dentre os quaes, alguns de grande fôlego, tendo collaboração de Gerson, Walter, Otacílio, Clóvis, Queiroz, Katunda, José Luna, Emme e Mário Dias. Computaram-se em 300 as visitas feitas, tendo sido adquiridos oito quadros. O exmo. sr. Presidente Idelfonso Albano, como incentivo aos expositores conterrâneos, adquiriu, hontem, cinco dos melhores quadros para o Estado.

Outra exposição que mereceu destaque na imprensa local aconteceu em 1937 quando o pintor paraense Waldemar da Costa levava para Belém-PA uma amostra de pintores paulistas. O pintor aceitou o convite da Sociedade Cearense de Cultura Artística para expor os trabalhos e a eles agregou pinturas de Pretextato Bezerra (TX), Clidenor Capibaribe (Barrica), Afonso Bruno, Gerson Faria, e Clóvis Costa (estes dois últimos participaram do Salón Regional de 1924). De acordo com Estrigas (1994) esta exposição foi chamada de Primeira Exposição Preparatória da Pintura Cearense que depois, sob a batuta do CCBA promoveu três versões do Salão Cearense de Pintura, a primeira em 1941, a segunda em 1942, e a última em 1944.

O Salão de Abril foi criado em 1943, pelo secretário de arte da União Estadual de Estudantes (UEE), Aluizio Caldas Medeiros, com o apoio de Raimundo Ivan Barros Oliveira e Antônio Girão Barroso, na época estudantes universitários preocupados com a cultura local e sua produção. A iniciativa dos estudantes foi acatada pelos artistas da CCBA que se encarregaram da organização da exposição e contaram com algum incentivo da Prefeitura de Fortaleza. Por ter sido o mês de abril o período idealizado para a amostra de pintura, ficou conhecido como Salão de Abril, embora esse período tenha sido invocado muitas vezes como alusão ao aniversário da cidade de Fortaleza, fundada em 13 de abril de 1726. Participaram dessa primeira exposição oito artistas: Raimundo Cela, Antônio Bandeira, João Maria Siqueira, Mário Baratta, Aldemir Martins, Afonso Bruno, Rubens, Fonsek e Jean Pierre Chabloz.

Até 1964 o salão recebia algum apoio da prefeitura, mas não era um evento mantido por ela. A forma de organização e dispersão dos artistas refletia o

movimento de perambulação do salão que aconteceu nos mais diferentes lugares como na Livraria Aequitas (1946), no Cine Majestic (1947 e 1951), no Instituto do Ceará (1949), em lojas como a Cimaipinto (1954) e a CRASA (1964), no IBEU (1952 e 1956), na Sociedade Musical Henrique Jorge (1966); na reitoria da Universidade Federal do Ceará (1958), dentre outros. Somente em 1970, com a inauguração do Pavilhão Antônio Bandeira no subsolo da Praça do Ferreira é que o Salão de Abril se fixou ali por algumas edições.

Com a repercussão positiva do salão, artistas de vários estados da federação começaram a participar. Ampliou-se uma crítica de arte, inicialmente exercida por artistas mais experientes, intelectuais e jornalistas convidados, também outras atividades paralelas aconteciam por ocasião do evento, como palestras, conferências e exibição de filmes. Mesmo que o papel de qualquer salão seja selecionar, apresentar e incentivar a produção dos artistas inscritos há sempre opiniões contrárias. As premiações serviam tanto de incentivo e reconhecimento aos artistas inscritos como também de discórdias entre aqueles que questionavam o regulamento, a qualidade das obras e a competência da comissão julgadora diante de um padrão estético doutrinário – o que proporcionou o surgimento de outros salões de curta duração, como o Salão dos Rejeitados (1980) e o Salão dos Novos (1986). Ao longo dos anos criou-se a tradição de homenagear os artistas que inauguraram o evento, ou aqueles que se destacaram a nível local, nacional ou internacional.

Quando apresentamos no capítulo anterior os ares de modernidade que embelezaram Fortaleza no final do século XIX, e as idéias modernistas discutidas por Mário Baratta nos anos de 1940 e 1950, ficou evidente que a percepção das mudanças que ocorriam na arte européia ou norte-americana pelos artistas locais seguia um ritmo muito particular pautado nas manchetes fotográficas de algumas revistas e na opinião de alguns críticos que nelas publicavam suas idéias. Os critérios formais e seletivos que educaram gerações sobre o que era arte, particularmente pintura, por serem visivelmente escassos e de pouca especulação, aparentavam uma ambigüidade de resistência e de admiração desses fenômenos artísticos e culturais do começo do século XX.

Embora os artistas scapianos imitassem algumas atitudes dos impressionistas, como pintar ao ar livre, ao mesmo tempo se valiam de uma forma

de representação realista, plena de regras validadas pela academia e que mesmo parecendo novidade, já era algo contestado por outros artistas de São Paulo ou Rio de Janeiro desde a década de 1920. Por sua vez, os artistas paulistas que participaram da Semana de 22 ao proporem uma atitude antropofágica de “[...] deglutir as tendências estrangeiras que fossem interessantes e digeri-las junto com as raízes brasileiras para formar uma linguagem nacional e afinar-se com os projetos modernos da vanguarda contemporânea” (CANTON, 2002, p. 91), contavam com a experiência de alguns pintores que tinham estudado na Europa ou nos Estados Unidos como Anita Malfatti e Tarsila do Amaral que traduziam em suas obras aspectos visuais das propostas de vanguarda.

Ao comentar o X Salão de Abril de 1954, Antônio Girão Barroso confronta as duas categorias estéticas que formavam o salão – a divisão geral e a divisão moderna:

A primeira é quase todo o Salão, pois na segunda foram enquadrados apenas Carlos Pamplona, Estrigas, Heloysa Juaçaba e Lúcia Galeno. [...] A afluência da maioria dos nossos pintores (dezesesseis) a Divisão Geral da exposição evidencia que é a chamada arte clássica ou acadêmica que domina os artistas filiados a SCAP, deixando uma margem muito pequena para a pintura moderna, que tenha pelo menos transposto as fronteiras do chamado impressionismo. Mas essa pintura mais arrebatada e audaciosa, dominada hoje pelas correntes abstracionistas, é fenômeno de cidade grande, o que explica em grande parte a sua pouca difusão no Ceará. Fortaleza, por bem ou por mal, ainda se conserva um bocado acadêmica, como nos faz crer mais uma vez o Salão de Abril deste ano. (ESTRIGAS, 1994, p. 75).

Talvez o isolamento visual fosse a causa mais evidente da repetição temática criticada por Antônio Girão Barroso. A tecnologia de reprodução de imagens era algo que estava se desenvolvendo, a fotografia ainda era incipiente e por isso mesmo cara. A velocidade com que os movimentos estéticos europeus irrompiam, as mudanças socioeconômicas impostas pela guerra não contavam com a informação simultânea de hoje. A SCAP ao mesmo tempo em que inaugurava uma escola de artes utilizava os padrões de ensino de que dispunha ou acreditava, fossem eles contestados ou não em outras cidades, ou por outros artistas. Assim como Lima (2001), acreditamos que em Fortaleza, diferentemente do Rio de Janeiro e São Paulo, não se deu de fato um conflito entre acadêmicos e modernos, até porque ao chegarem aqui as atitudes modernas já haviam sido incorporadas como um fazer pedagógico acadêmico.

O intercâmbio entre os artistas locais e os do sudeste se dava pelas notícias daqueles que haviam imigrado com sucesso como Antônio Bandeira e Aldemir Martins e, por isso mesmo, tão incensados pelos artistas scapianos. Mesmo as contribuições de Chabloz que eram modernas para a época, não gozavam de tanto prestígio reflexivo e estético no meio dos pintores. Talvez o sucesso de suas aulas dinâmicas e funcionais com adolescentes fosse a aproximação com um ideal pedagógico que desenvolvia elementos de uma sintaxe visual que se expandia para além do ensino das belas artes.

Mas a pintura que predominava em Fortaleza, pelo menos até 1964 e que era apresentada no Salão de Abril, se resumia a paisagens (marinhas e trechos de ruas), e naturezas mortas (flores). De acordo com Estrigas (op. cit.), havia uma disputa entre as expressões mais figurativas e as de caráter mais abstrato, no entanto, havia várias tendências na busca de novos caminhos que ora se apresentavam mais impressionistas ou expressionistas, mas que não chegavam a se enquadrar em alguma escola estética.

6.1 A arte conceitual no contexto acadêmico

A categoria “arte conceitual” apareceu pela primeira vez no Salão de Abril de 1977, e em 1979 surgem as “proposições contemporâneas”. No Salão de Abril de 1978 um fato inusitado foi comentado no jornal *O Povo* (1978 *apud* ESTRIGAS, 1994, p. 147):

As pessoas que transitaram nesta semana, na Praça do Ferreira, foram despertadas por um acontecimento incomum no centro daquele tradicional logradouro da cidade. Dois artistas (o casal Ricardo Tilkman e Cecília Delaqua) trabalhando em plena Praça executando proposta artística bastante original. Idealizando uma escultura em barro dentro de uma velha banheira, os dois em contato permanente com o público, recebendo idéias, ouvindo sugestões, iam concluindo a proposta. [...] A escultura foi executada nos degraus da Galeria Antônio Bandeira, com os passantes opinando, ajudando, participando de todas as formas. Enquanto Ricardo se ocupava da montagem do trabalho propriamente dito, Cecília, em posição estratégica, fotografava 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 Abril.

As reações do público captadas em fotografia pela artista supracitada caracterizam uma das maiores dificuldades do senso comum em compreender o que seja a arte contemporânea, que na opinião de Freire (2006), lida com princípios como: transitoriedade, reprodutibilidade, contextualização, participação do público e que se efetiva através de outros suportes tecnológicos como fotografias, filmes, vídeos, cópias fotostáticas, e outros. Enquanto as artes plásticas tradicionais como o desenho, a pintura, a gravura, e a escultura seguiam um padrão de produção, recepção e circulação, a arte conceitual, segundo essa autora, propunha uma mistura de arte e vida cotidiana, na qual o projeto e o registro integram a mesma obra.

A literatura sobre arte conceitual é vasta e contempla uma multiplicidade de ações e propostas que, entre outras coisas, questionam a unicidade e valorização da obra de arte através de um experimentalismo de materiais e tecnologias diversas; como foi o caso da Arte Postal que mobilizou vários artistas brasileiros no período da ditadura, transformando os correios no maior distribuidor de idéias produzidas em *off-sets*, *xerox* e cartões. Surgia o uso de instalações, que ao mesmo tempo em que desmistificavam a obra de arte como propriedade privada e de uso pessoal, questionavam as relações de espacialidade e de temporalidade. Também o registro de projetos e situações inicialmente através da fotografia deixou de ser uma fonte estática de documentação e tornou-se juntamente com a popularização de equipamentos de vídeo, canais de transmissão do processo artístico (FREIRE, 1999).

Herbert Rolim, que acompanha o Salão de Abril desde 1980 e foi premiado em cinco edições desse evento, considera que este era um dos poucos espaços de inserção dos artistas na cidade nas décadas de 1980 e 1990, quando ainda não havia os editais públicos para pesquisas em artes. Para ele, as exposições alimentam o artista, ampliando e potencializando seu repertório e possibilitando novas experiências. O contato com outros artistas e suas obras, incentiva a pesquisa e a produção que levam a uma reflexão da trajetória individual e abre diálogos com outras possibilidades de atuação coletiva.

Essa opinião é compartilhada por Sebastião de Paula que considerou o salão como extremamente importante para sua projeção como artista nos anos 1980. Sebastião lembrou ainda de outros salões desse período, mas que tiveram curta duração, como: UNIFOR Plástica, Salão de Artes Plásticas do BNB, e a Amostra Anual da TELECEARÁ.

Acompanho o salão há mais de uma década. Concorri em várias edições, fui premiado em uma delas e na de 2006 fiz parte do júri. Acho que do ponto de vista da competição, a minha participação está encerrada. Mudou o perfil do salão. Por ter se tornado nacional, com trabalhos de artistas de vários estados, o que é salutar pela possibilidade do intercâmbio, da comparação com a produção em outras regiões. No salão deste ano a tendência predominante era das manifestações da fotografia, do vídeo e da instalação, o que é natural. Pois na minha visão, salão é para se apresentar produções mais experimentais. Em geral, quem está com uma produção mais voltada para as novidades técnicas e estéticas são os artistas mais jovens.

Para Herbert Rolim⁹⁶: *O último salão trouxe uma novidade que foi ser a de ser nacional. Talvez tenha sido a edição menos polêmica dos últimos anos. Embora com predomínio de categorias tecnológicas (fotografia e vídeo) e conceituais, o salão contemplou as tradicionais como pintura, desenho, gravura e outras como objeto, performance, grafite e instalação. Por não termos uma crítica especializada, na imprensa houve mais uma cobertura do evento do que uma apreciação dos trabalhos. A meu ver, o problema maior esteve na montagem. Não estamos preparados para trabalhar com obras tecnológicas, não dispomos de suporte técnico, infra-estrutura, para apresentação dos trabalhos, por conta desta limitação muitos trabalhos foram prejudicados.*

Na década de 1950 as queixas dos artistas locais giravam em torno da falta de uma escola de artes, do incentivo governamental e de um público participativo e consumidor de suas obras. Estas queixas se mantiveram ao longo de quase meio século, reformulando-se conforme as expectativas dos artistas mais engajados nas mudanças socioeconômicas e políticas que aconteciam na Fortaleza de então, sobretudo quando no final da década de 1990 surgiram as primeiras políticas públicas de incentivo à cultura como a Lei Jereissati, e os editais públicos da Secretaria de Cultura do Estado (SECULT), da Fundação Cultural de Fortaleza

⁹⁶ Entrevista em: 15.01.2008. Informação verbal.

(FUNCET) e do Banco do Nordeste, todos de incentivo à pesquisa e divulgação da produção artística.

Com o aparecimento das escolas de artes plásticas nos anos 2000, a formação intelectual do artista pressupunha além do domínio técnico e de instrumental tradicionais, uma alocação desse fazer em consonância com as discussões sócio-filosóficas da arte contemporânea, e também do uso da tecnologia digital como ferramenta artística e didática. A facilidade do acesso visual, ainda que virtual de imagens, textos e vídeos pela internet, ampliou a comunicação entre estudantes, instituições, museus e grupos de artistas de diferentes partes do planeta. O mundo passou a ser percebido de forma simultânea e instantânea.

Num curso de artes plásticas, as disciplinas de História da Arte envolvem necessariamente enfoques além daqueles cronológicos e causativos, da biografia dos artistas e suas obras, sobretudo, um enfoque sobre a estética dos objetos, a crise das técnicas e da crítica de arte. A pluralidade de tintas e suportes desbancou as práticas pictóricas convencionais como a pintura a óleo, renovou as técnicas de xilogravura popular, o desenho do modelo vivo aproximou-se de uma vertente mais subjetiva do corpo humano do que seu estudo anatômico. A fotografia digital deixou de lado as experimentações de laboratório, os ampliadores, os reagentes químicos e o processo de revelação sobre papel. No entanto, a forma de lidar com esses enfoques dentro de disciplinas organizadas numa estrutura curricular, depende da formação do artista-professor, particularmente do modo como este transforma suas experiências em material pedagógico. Sobre isso é pertinente o comentário de Herbert Rolim:

Arte contemporânea, cronologicamente, é aquela do nosso tempo ou, estilisticamente, que ainda está em processo de aceitação, em que não há uma unanimidade, por isso mesmo sujeita as novas camadas de significados. Nesse sentido, toda arte um dia foi contemporânea. A escola de arte deveria ser por excelência o laboratório, o lugar da prática e da reflexão, da liberdade de expressão, da experimentação de novas técnicas e materiais sem, contudo, negar o conhecimento construído ao longo do tempo. É baseado nesse conhecimento, sem a pressão do mercado ou da crítica, que o aluno deve encontrar na sala de aula um campo aberto para errar e acertar, refletir sobre suas ações, construir uma epistemologia da prática.

Mas como isso se daria no cotidiano da sala de aula? A maioria dos artistas-professores está de acordo que a sala de aula é um espaço para discussão, análise e crítica do que acontece não apenas dentro dela, mas também no mundo exterior, onde os alunos transitam, freqüentam ou deveriam freqüentar como os museus, galerias de arte, teatro, cinema. No entanto, nem sempre a ideologia da instituição vai de encontro às expectativas dos alunos, ou as do artista-professor, como comentou Roberto Galvão⁹⁷

Na FGF eu ensinei disciplinas de Pintura (produção autoral), Fundamentos da Linguagem Visual e Arte-Educação. Nesse curso havia poucos jovens, a maioria dos alunos era de pessoas maduras que tinham sido impedidas de desenvolver uma atividade artística e que já resolvidas com a vida, decidiram investir num curso pago. Esse contato era muito bom, principalmente por que eles não se diziam artistas nem traziam vícios de aprendizagem. Havia no curso uma ideologia de formar artistas para o século XXI. Não havia sentido formar pessoas para fazer arte moderna. A maioria das estruturas de ensino de artes visuais, dos programas acadêmicos ainda insiste numa formação técnica ineficiente. Penso que ensinar a utilizar ferramentas como o photoshop⁹⁸ é mais significativo do que ensinar pintura. Não existem espaços para aprender essas tecnologias dentro de uma ótica artística. Geralmente esses cursos não são reflexivos, são mecânicos [...]. Porém, isso gerava muitos conflitos, porque a maioria dos alunos tinha uma expectativa de aprendizagem acadêmica de disciplinas tradicionais em desenho, pintura e gravura. E quando se começou a produzir instalações e performances, isso gerou uma certa angústia nos alunos, porque não coincidia com o desejo de formação que eles desejavam, e muitos acabaram abandonando o curso.

Esses desencontros fazem parte do processo educativo em todas as instâncias, em algumas podem ser reversíveis, outras não. Para Herbert Rolim, a formação do artista se complementa com textos de literatura especializada, revistas; jornais, e no convívio com outras expressões artísticas. É importante que o estudante esteja informado dos circuitos de artes da cidade, das questões do mercado de trabalho e da ética para desenvolver com responsabilidade a apresentação e o registro de sua produção, principalmente estar atento às

⁹⁷ Entrevista em: 24.03.2007. Informação verbal.

⁹⁸ Programa de computador específico para manipulação de imagens.

oportunidades de ocupação de espaços de arte. E mais ainda, encontrar na sua atuação social uma atividade que dê suporte a sua sobrevivência econômica para que haja continuidade de sua produção artística. Galvão diz que isso também é ensinável.

Penso que minha grande aprendizagem como professor foi na orientação dos alunos concludentes desse curso. Eu deixava muito claro minhas opiniões sobre a postura do artista enquanto agente social e profissional. Ainda hoje ensino as pessoas a entrarem no sistema com um mínimo de descarte possível dos seus desejos artísticos e estéticos. Ou seja, a sociedade tem uma estrutura, uma malha que é negada pela maioria dos artistas. Alguns percebem essa estrutura, mas têm pudor; dificuldades de estabelecer um horizonte e estabelecer estratégias de ocupação de espaços. Eu consigo aclarar para estes alunos a possibilidade de transitar nessa malha sem se despir de seus sonhos e vontades.

Acreditamos que esse comentário diz respeito não apenas à criação de projetos para a concorrência em editais públicos, mas aos modos de participação dos artistas em eventos que oportunizem além da visibilidade de suas obras, um diálogo efetivo com o público. Porém, esses modos de atuação não se aprendem numa disciplina específica, alocada numa grade curricular. Ela pode se dar durante e após sua formação acadêmica.

Vivemos um momento em que a arte torna-se menos individualista, tanto do ponto de vista de produção como de consumo. A técnica está cada vez mais sofisticada com o avanço tecnológico, conseqüentemente perde-se a imortalidade da obra. A pintura perde o suporte da tela, o desenho sai do papel para a tela de computador, a escultura tende a ser menos concreta e por isso mesmo mais efêmera. O museu ainda mantém seu papel de guardador de acervos, mas a cidade já se abre para outras formas de atitudes artísticas. Talvez seja essa atitude contínua e acelerada que não cabe mais num formato escolar e acadêmico. Mas, seria possível ensinar para além de seu tempo?

O que vimos até agora é que as construções didáticas levam muito tempo para se estabilizarem como consensual. Tanto em artes plásticas quanto em outras áreas do conhecimento existe uma acelerada produção teórica e tecnológica que disputa uma hegemonia de pensamento. A arte conceitual é fruto desse embate que aos poucos vai agregando valor à produção do presente sem, no entanto, desprezar

os avanços das gerações anteriores. Diríamos que ela é mais uma atitude que um produto, ou que o produto seria uma consequência visual desta.

Alguns jovens que chegam hoje às faculdades de artes, já trilharam outros caminhos, experimentaram alguns materiais, manipulam com habilidade certos instrumentos, participaram de eventos, conhecem nomes de alguns artistas e obras. Têm seus próprios repertórios visuais construídos nas culturas urbanas onde vivem. As faculdades de artes não oferecem grandes novidades. Estas são, em geral, um aprimoramento de antigas idéias que quase sempre retornam por uma outra via e isso é saudável para a renovação das artes. Talvez a grande contribuição das faculdades de artes seja apontar indícios dessas novidades, estabelecer diálogos com o que se pressupõe arcaico e démodé, mas que emergem apenas em formatos conceituais, estabelecendo uma ditadura visual, como fizeram alguns artistas em outros momentos da história.

Mas como conciliar todas essas preocupações da formação do artista? A maioria dos entrevistados declarou haver um mercado de trabalho promissor para os artistas, em especial na área de educação. A falta de professores de artes devidamente qualificados fez com que o sistema negligenciasse esses profissionais, tratando-os como acessório apenas. É possível que a entrada de professores especializados possa forçar mudanças e reverter o quadro atual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos este estudo fazendo alusão à metáfora do calidoscópio enquanto objeto lúdico que pode ser construído de forma artesanal. A própria natureza do objeto é de encantar pela multiplicidade de fragmentos que vão girando em torno de um eixo real e ao mesmo tempo virtual. Coletamos muitos fragmentos e para organizá-los foi necessário ensaiar vários calidoscópios. Cada um com eixos semelhantes, mas, não iguais.

Em vários momentos nos deparamos com o conceito de totalidade proposto por Mink, o qual Paul Ricoeur (1994) utiliza para justificar que o papel do historiador não é de dedução nem de predição, mas de compreensão de alguns encadeamentos que ocasionam os acontecimentos. A totalidade incide na aceitação dos fatos por si mesmos, num contexto em que a narrativa sustenta suas próprias conclusões. O modo como essas narrativas são contadas exige uma compreensão fenomenológica que implica no acolhimento do significado das experiências vividas pelos narradores. Portanto, nessa perspectiva a narrativa não seria a tradução de uma experiência, mas sua recriação, às vezes, aberta para outros pontos de vista, com detalhes que podem ser agregados para ampliar sua significação.

Trabalhar sobre o que foi dito pelos narradores, no sentido de fazer ciência, conforme Ricoeur (op. cit.) não é apenas escrever, mas reescrever. Assim, ao organizarmos estas narrativas em ordem cronológica, vinculando-as com outros elementos ilustrativos do contexto socioeconômico e político de Fortaleza, foi a maneira que encontramos para não perdermos o eixo desta história: as experiências dos artistas-professores.

Não era nossa intenção trabalhar com a metodologia de história de vida, alongando narrativas em profundidade sobre o processo vivencial dos narradores. Nosso intuito era abordar objetivamente determinadas experiências dos narradores, particularmente, aquelas em que eles associavam à Arte e seu ensino, como condutoras de suas trajetórias. No entanto, na forma como textualizamos algumas entrevistas, isso aparece ao contrário. Nossos roteiros de entrevistas enfatizavam aspectos da infância e do contexto familiar, sobretudo dos conceitos de beleza e de

arte; e como estes se agregavam ao contexto escolar. Entretanto, a opinião da família dos narradores sobre a atividade artística como profissão, esteve presente até a vida adulta da maioria deles. Estas opiniões nos ajudam a compreender as expectativas pessoais diante do ambiente socioeconômico, político e cultural nos quais estavam inseridos.

Mesmo que haja semelhança entre indivíduos de gerações diferentes que habitavam outros municípios antes de se mudarem para a capital, cada um integrou-se, ao seu modo, às oportunidades promovidas pela cidade. Cada trajetória nos dá uma idéia sobre o que era Fortaleza: o centro comercial, alguns bairros periféricos; e de algumas oportunidades socioculturais que lhes eram acessíveis: passeios, exposições de arte, teatro, cinema, bares, entre outros. Emergem também contextos escolares diversos nos quais os artistas ampliaram suas experiências estéticas para dinamizar sua formação artística.

Nosso objetivo inicial era centrar na fala dos artistas, informações que se cruzassem e se complementassem, como os cantos de vários galos que tecem uma manhã na poesia de João de Cabral de Melo Neto. Por mais particularidades que cada relato apresente, estas são pontos nodais que reforçam ou complementam o relato dos outros. Ignorávamos esse sentido de prosografia que se manifestou na organização das narrativas.

Quando dissemos anteriormente que vários calidoscópios foram constituídos, evocamos as mudanças que ocorreram ao longo da pesquisa, do tratamento dado às entrevistas, dos recortes temáticos, e daqueles sentidos que não conseguimos captar com profundidade. Ainda que tenhamos tangenciado alguns conceitos do que seja estética ou do que seja artista, a busca por uma instituição escolar em arte foi o que ganhou mais visibilidade em nossa argumentação. Nossa preocupação com uma conexão cronológica era de demarcar um corte temporal que articulasse, dentre outras coisas, aspectos do pensamento estético e político do período em destaque (vide anexo A). Algumas questões sobre as políticas culturais aparecem nas narrativas dos artistas. Embora esta temática não fosse objetivo da investigação, tentamos explorá-las em diferentes momentos, porém consideramos esses dados como fonte para estudos futuros.

Trabalhar com a história local é algo extremamente gratificante, não só porque desmistificamos certos preconceitos, como aqueles gerados pela ignorância,

que nos levam a desconsiderar as iniciativas locais e suas evidências. Mas, sobretudo, por reverter um discurso que pela força do hábito, acabamos por repeti-lo. Salvo algumas exceções, em geral, a história dos artistas locais, tende a ficar sempre em segundo plano quando se comenta a arte brasileira do final do século XIX e da primeira metade do século XX.

Por ter sido capital do Império e depois da República, a cidade do Rio de Janeiro concentrou um maior número de artistas em torno da Escola Nacional de Belas Artes. Alguns artistas cearenses freqüentaram essa academia e nela fizeram história como Raimundo Cella e Vicente Leite. Nas primeiras décadas do século XX, as agruras da Segunda Guerra Mundial e, a crescente industrialização da cidade de São Paulo atraiu levas de imigrantes europeus, dentre eles, vários artistas que contribuíram com a produção artística nacional. Os artistas só faziam sucesso e história, se fossem reconhecidos nesse eixo geográfico. Os que por várias razões não conseguiram sair de suas províncias ficaram condenados ao silêncio e ao obscurantismo do esquecimento de suas obras.

Quando iniciamos nosso estudo ignorávamos as conseqüências da batalha da borracha e a contribuição de Jean-Pierre Chabloz na articulação do movimento artístico local, em especial, da forma como ele era visto pelos artistas de Fortaleza, e mais ainda, dos desdobramentos provocados por suas intervenções culturais e didáticas nas décadas seguintes. Também ignorávamos as contribuições de Mário Baratta, Otacílio Azevedo e outros artistas cearenses que se preocupavam com artes plásticas de Fortaleza. Essa ignorância era conseqüência da falta de pesquisa e de divulgação da história da arte local. Porém, o levantamento bibliográfico feito para esta tese, demonstrou que existem várias fontes sobre artistas cearenses que merecem mais aprofundamento e discussão.

A SCAP foi a entidade de artes plásticas mais bem-sucedida em Fortaleza na segunda metade do século XX. Suas iniciativas de agregar artistas, organizar cursos e salões de arte, influenciaram de forma positiva as gerações de artistas que lhes sucederam. Tratar a arte também como mercadoria rentável, vendida para equilibrar as despesas da associação e dos artistas, e não apenas como objeto de contemplação é um dado que merece atenção, num período de crise econômica como foram os anos 1940. Não deixamos de duvidar que os artistas desse período

contassem com a aprendizagem artística como uma qualificação para seus pequenos negócios de retrato e publicidade.

Como a maioria dos movimentos artísticos desse país, a SCAP também foi organizada por uma elite intelectual preocupada com a qualidade de seu ócio e com um sentido de estética modernista. Mobilizar a cidade em prol das artes plásticas, através da imprensa, das instituições, de órgãos públicos revela um caráter coletivo raro para os nossos dias. Talvez por todas essas ações, tenha se criado um mito em torno dessa associação e dos artistas que dela participaram, tentando ressuscitá-la a cada vez que uma nova instituição ou movimento artístico se instalava na cidade. Foi assim com Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, com o Centro de Artes Visuais, e com a Casa de Cultura Raimundo Cela.

Mas, houve outras escolas de artes plásticas também. Em sua maioria, aquelas de um único mestre que pela sua generosidade ensinava parte do que sabia, sem muita cientifização de conhecimentos históricos ou estéticos. Esses compreendiam a avidez do desejo dos aprendentes em mergulhar nas coisas de seu ofício e, os iniciava nas técnicas rudimentares de pincel e tinta. Essas escolas, por mais invisíveis que possam parecer, sobrevivem até hoje.

Outras escolas de artes plásticas surgiram em Fortaleza no presente século, fruto das muitas tentativas anteriores. Alocadas em instituições públicas ou privadas, organizadas dentro de um modelo tradicional de ensino de arte, cuja profissionalização do artista tende ser via educação. De modo semelhante, o termo “artes plásticas” que substituiu o de “belas artes”, foi trocado por “artes visuais”, por contemplar agora conhecimentos tecnológicos de fotografia e vídeo.

Acreditamos que o grande desafio para essas escolas seja pensar a arte como um conceito em deslocamento, no qual as habilidades técnicas podem ser encorajadas e ensinadas sem, no entanto, rejeitar a possibilidade do artista ser um profissional atualizado que produz bens para as sociedades de consumo. Desse conceito dependem outras formas de interação positiva de vários saberes que podem reorientar a formação do artista, para que a profissionalização via educação não se torne compulsória.

O maior desafio para as escolas que pretendem formar artistas-professores é desconstruir aquela imagem de ensino de arte como um enorme guarda-chuva

que abriga soluções eficazes para todas as mazelas sociais. Talvez não seja tão difícil pensar o ensino da arte no currículo escolar vinculado a um propósito coletivo, selecionando objetivos e conteúdos por série, sem engessá-lo nas experiências negativas que estamos habituados a ouvir e repetir. Para isso, é fundamental que o artista que deseja ser professor mergulhe com mais consciência nas suas experiências estéticas, produza reflexões consistentes sobre seu processo criativo, para então compartilhá-lo. Saber articular tais experiências com os gerentes, coordenadores e colegas da escola, talvez seja o maior desafio para o artista que se propõe a ser professor.

Os depoimentos dos artistas-professores são fundamentais para se compreender a trama social na qual estamos inseridos e como as práticas artísticas sinalizam o deslocamento dos artistas pela cidade. Os professores de arte, de um modo geral, podem contribuir com as gerações futuras registrando suas memórias, relatando e divulgando suas experiências. Esses relatos podem oferecer novas interpretações para a história das artes plásticas em Fortaleza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. *História oral: a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1989.

ALMEIDA, Cecília M. Castro. *O Trabalho do Artista Plástico na Instituição de Ensino Superior: razões e paixões do artista-professor*. 1992. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, UNICAMP, Campinas, 1992.

AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGF, 2002.

ANDRADE, Mário. *O baile das quatro artes*. Livraria Martins Editora e MEC. Distrito Federal: 1975.

A Ordem, Aracati, 30.11.1934

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

AZEVEDO, Otacílio de. *Fortaleza descalça*. Fortaleza: UFC, 1992.

BANDEIRA, Antônio. *Revista Clã*, n. 20., out. 1964.

BARROSO, Francisca Argentina Góis, Pedro Américo de Figueiredo e Melo: *o pensamento educacional do artista*. Tese de Doutorado. Fortaleza: FAGED/UFC, 2006.

BARROSO, Raimunda Eliana Cordeiro. *Infância e Memória: A educação da criança cearense nas primeiras décadas do século XX*. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

BARBOSA, Ana Mãe. *Teoria e Prática da Educação Artística*. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. *John Dewey e o ensino da arte no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2002.

_____(org.). *Arte-Educação: leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez, 1997.

_____. *Arte-Educação no Brasil*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciências e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

BARBOSA, Ana Mae T. FERRARA, Lucrecia D. ; VERNASCHI, Elvira; (Orgs). *O Ensino das Artes nas universidades*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: CNPq, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Magia, Técnica, Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984 (Obras Escolhidas, v. 1).

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Secretaria de Ensino de 1º e 2º graus. *Educação Artística: leis e pareceres*. Brasília, 1981.

BRUNER, Jerome. *Atos de significação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

CABANES, G. *Vivências, lutas e memórias: histórias de vida de lideranças comunitárias em Fortaleza*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.

CALIXTO, Francisco José Silva. *Memória e narrativa: a história da política educacional da administração popular de Fortaleza (1986-1988)*. 2002. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, 2002.

CAMBI, Franco. *História da Pedagogia*. São Paulo: UNESP, 1999.

CAMARGOS, Márcia. *Semana de 22: entre vaias e aplausos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

CANTON, Kátia. *Retrato da Arte Moderna: uma história no Brasil e no mundo ocidental (1860-1960)*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CARMO, Gênova Souza Farias do. *Artistas cearenses na academia de belas artes: um breve estudo acerca do sistema acadêmico de ensino de arte no Brasil e sua ressonância na produção artística cearense na primeira metade do século XX*. Monografia de TCC em Artes Plásticas. CEFET-CE. Fortaleza, 2005.

CAVALCANTE, Maria Juraci Maia. *João Hippolyto de Azevedo e Sá: o espírito da Reforma Educacional de 1922 no Ceará*. Fortaleza: EUFC, 2000.

_____. *et al. História e memória da educação no Ceará*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2002.

_____. *Identidade Narrativa e Autobiografia: Elementos teóricos e metodológicos para uma pedagogia da escrita histórica*. In: BEZERRA, J. A. B. (org). *História da Educação: arquivos, documentos, historiografia, narrativas orais e outros rastros*. Edições UFC, 2008. (no prelo).

CHABLOZ, Jean Pierre. *Revelação do Ceará*. Tradução Francisco de Assis Garcia e outros. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 1993.

_____. Fortaleza e sua vida plástica. *Caderno Cultural*, Fortaleza: Prefeitura Municipal de Fortaleza/ Secretaria de Educação e Cultura/ Edições Fundação Cultural de Fortaleza, n. 11, 1994.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

CORTELAZZO, Patrícia Rita. *O Ensino do desenho na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e o acervo do Museu D. João VI*. 2004. Dissertação (Mestrado) – UNICAMP, Campinas, 2004.

COSTA, Maria Zenilda. *Os professores de arte das escolas municipais de Fortaleza e seus saberes de experiência*. 2004. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, 2004.

COSTA, Marcelo Farias. *Teatro em primeiro plano*. Fortaleza: Grupo Balaio/ Casa da Memória Equatorial, 2007.

DABUL, Lígia. *Um percurso da pintura: a produção de identidades de artista*. Niterói: EdUFF, 2001.

Diário do Ceará, Fortaleza, 12.01.1924.

Diário do Nordeste, Fortaleza, 17.06.2007. a

_____, Fortaleza, 30.05.2007. b

DUVE, Thierry de. Quando a forma se transforma em atitude: e além. In: FERREIRA, G; VENANCIO FILHO, P. (Org.). *Arte e ensaios*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, n. 10, 2003.

ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza). *A fase renovadora da arte cearense*. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

_____. *A saga do pintor: FRANCISCO DOMINGOS DA SILVA*. Fortaleza: Edições Tukano, 1988.

_____. *Contribuições ao re-conhecimento de RAIMUNDO CELA*. Edições Tukano, 1988.

_____. *Arte Ceará – Mário Baratta: o líder da renovação*. Fortaleza: Museu do Ceará/ Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2004.

_____. O Salão de Abril: história e personagens. Fortaleza: Fundação Cultural de Fortaleza, 1994.

FERNANDES, João. Born to be famous: a condição do jovem artista, entre o sucesso pop e as ilusões perdidas. In: FERREIRA, G; VENANCIO FILHO, P. (Org.). *Arte e ensaios*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, n. 10, 2003.

FERREIRA, Kennedy Piauí. *Políticas públicas e sistemas das artes*. Londrina: Eduel, 2005.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 1999.

_____. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FRENTRESS, James; WICKHAM, Chris. *Memória social: novas perspectivas sobre o passado*. Lisboa: Editorial Teorema, 1994.

FONSECA, Selva Guimarães. *Ser professor no Brasil: história oral de vida*. Campinas-Sp: Papyrus, 1997.

GATTAZ, André C. *Braços da resistência: uma história oral da imigração espanhola*. São Paulo: Ed. Xamã, 1996.

GHIRALDELLI JÚNIOR, Paulo. *História da educação*. São Paulo: Cortez, 2001.

GIAXA, Renata R. B. *Aprendendo a ser cientista-artista: viagem etnográfica ao universo de Sérvulo Esmeraldo*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Fortaleza, Fortaleza, 2006.

GIL, Lina Maria F. de. *Psicologia da arte: via de compreensão do sujeito-autor*. 2003. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Fortaleza, Fortaleza, 2003.

GONÇALVES, Eduarda. Artista-professor: uma operação poética. *Revista da FUNDARTE*, Montenegro-RS: Fundação Municipal de Artes Montenegro, v. 2, n. 4. p. 14-20, 2002.

GONDIM, Linda M. P. Os Governos das Mudanças: 1987-1994. In: SOUZA, Simone de (Org.). *Uma nova história do Ceará*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.

GUILHERME AMARAL, E. D. *Correspondência cordial: Capistrano de Abreu e Guilherme Studart*. Fortaleza: Museu do Ceará/ Secretaria da Cultura, 2003.

GHIRALDELLI JUNIOR, Paulo. *História da Educação*. São Paulo: Cortez, 2001.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice/ Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HARRISON, Charles. O ensino da arte conceitual. In: FERREIRA, G; VENANCIO FILHO, P. (Org.). *Arte e ensaios*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, n. 10, 2003.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

IKENAMI, Lúcia Fernandes. *Arte no ensino superior: problemas de metodologia*. 1999. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas-SP, 1999.

JOSSO, Marie-Christine. *Experiências de vida e formação*. São Paulo: Cortez, 2004.

JUCÁ, Gisafran N. Mota. *A Oralidade dos velhos na polifonia urbana*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2003.

LEITÃO, Cláudia Sousa. *Seminário Cultura XXI: seleção de textos*. Fortaleza: Secult, 2006.

LIMA, Ariza Maria Rocha. A seca, o sertanejo e a ginástica sueca na II Batalha da Borracha (1942-1945). In: CAVALCANTE, Maria Juraci (Org.). *História e Memória da Educação no Ceará*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2002.

LIMA, Roberto Galvão. *O conflito submerso: o moderno e o acadêmico nas artes plásticas em Fortaleza (1924-1958)*. 2001. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2001.

_____. *A escola invisível: artes plásticas em Fortaleza 1928-1958*. 2004. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2004.

LOMBARDI, José Claudinei. História e historiografia da educação: atentando para as fontes. In: LOMBARDI, J. C.; NASCIMENTO, M. I. M. (Orgs.). *Fontes, história e historiografia da educação*. Campinas-SP: Autores Associados: HISTEDBR, 2004.

MONTEZUMA, Luciano & ESTRIGAS. *Dicionário das Artes Plásticas do Ceará*. Fortaleza: Centro Cultural Oboé, 2003.

MACHADO, Gilberto A. *Cartas a Lio: narrativas autobiográficas sobre a formação do professor de Arte em Fortaleza*. 2002. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Fortaleza, Fortaleza, 2002.

_____. Experiência e criação de artistas-professores como eixo de uma história do ensino de artes plásticas em Fortaleza: a SCAP como ponto de partida. In:

CAVALCANTE, M. J.; BEZERRA, J. A. B. et al. *História da Educação: instituições, protagonistas e práticas*. Fortaleza: LCR, 2005.

_____. Aprendendo a ensinar paisagens: reflexões sobre a experiência docente do artista-professor no ensino superior de artes plásticas. In: GLAUCE, H.; MACHADO, G. et al. *[Des]caminhos da Arte-Educação*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2006.

_____.(a) Tornar-se arte-educador: explorando narrativas autobiográficas com jovens artistas em processo de formação. In: OLINDA, E. M. Braga de.; CAVALCANTE, F. S., Jr. (Org). *Artes do existir: trajetórias de vida e formação*. Fortaleza: Edições UFC, 2008 .

_____.(b).A Escola de Belas Artes do Ceará (1954-1955): O desejo por um ensino acadêmico de artes plásticas em Fortaleza. In: Resumos do VII Encontro Cearense de Historiadores da Educação: vitrais da memória, lugares, imagens e práticas culturais (7.:2008; Barbalha). Edições UFC, 2008.

MADEIRA, Maria das Graças de L. *Recompondo Memórias da Educação: a Escola de Aprendizes Artífices do Ceará (1910-1918)*. Fortaleza: Gráfica do CEFET-CE, 1999.

MARTINS FILHO, Antônio. *História abreviada da UFC*. Fortaleza: Casa de José de Alencar/Programa Editorial, 1996.

MARTINS, Fran. *Revista Clã*, n. 20, out. 1964.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de história oral*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

MENEGHETTI, Silvia B. *Contexto Nacional: as principais mudanças políticas e conceituais na visão dos arte-educadores*, 1999. *Arte na Escola*. Disponível em: <<http://www.artenaescola.org.br/pesquise-artigos>>. Acesso em: 20 ago. 2007.

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

_____; ESTRIGAS. *Dicionário de Artes Plásticas do Ceará*. Fortaleza: Centro Cultural Oboé, 2003.

MORALES, Lúcia Arrais. *Vai e vem, vira e volta: as rotas dos soldados da borracha*. São Paulo: Ed. Annablume, 2002.

NÓBREGA, Mary Ann Soares de Moura. *Tecendo poéticas conceituais: reflexões sobre a produção de um artista visual*. 2007. Monografia (Especialização em Arte e Educação) – Centro Federal Tecnológico do Ceará, Fortaleza, 2007.

NÓVOA, Antônio (Org). *Vidas de professores*. Porto: Porto Editora, Ltda., 1995.

O Estado, Fortaleza, 09.01.1944. a

_____, Fortaleza 30.05.1945. b

_____, Fortaleza 10.06.1945. c

_____, Fortaleza 03.03.1946. d

_____, Fortaleza 23.01.1944. e

O Povo, Fortaleza, 03.04.1977.

PARENTE, F.J. C. O Ceará dos Coronéis (1945-1986). In: SOUSA, Simone (Org). Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 2000.

PAULA, Silas de. *Formação profissionalizante em Cultura: a experiência da Secretaria de Cultura do Ceará*. Fortaleza: SECULT, 2006.

PEREIRA, Sonia Gomes. Desenho, composição, tipologia e tradição clássica: uma discussão sobre o ensino acadêmico do século XIX. In: FERREIRA, G; VENANCIO FILHO, P. (Org.). *Arte e ensaios*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, n. 10, 2003.

PERRELET, A. *El dibujo al servicio de la educación*. Madrid: Libreria Beltrán, 1935.

PERLINGEIRO, Max. *Exposição de Jean Pierre Chabloz (1910-1984): pinturas e desenhos* (Apresentação do catálogo Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 2003.

_____. *Antônio Bandeira (1922-1967)*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2006.

PARENTE, F. J. C. O Ceará dos Coronéis (1945-1986). In: SOUSA, Simone (Org.). *Uma nova História do Ceará*. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 2000.

PEVSNER, Nicolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

POLLAK, Michael. Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

_____. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

PONTE, Sebastião Rogério. A Belle Époque em Fortaleza: remodelação e controle. In: SOUSA, Simone (Org.). *Uma nova História do Ceará*. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 2000.

RIO GRANDE DO SUL. *Projeto Especial. Desenvolvimento Integrado da Arte na Educação – PRODIARTE*. Porto Alegre: Secretaria da Educação. Departamento de Educação Fundamental, 1981.

RAMOS, Marise Nogueira. *A pedagogia das competências: autonomia ou adaptação?* São Paulo: Cortez, 2001.

RIBEIRO, Maria Luiza S. História das Políticas Educacionais. LOMBARDI, J. C.; NASCIMENTO, M. I. M. (Orgs.). *Fontes, história e historiografia da educação*. Campinas-Sp: Autores Associados/ HISTEDBR, 2004.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo I. Campinas-SP: Papyrus, 1994.

RIO GRANDE DO SUL. Departamento de Educação Fundamental. *Desenvolvimento Integrado da Arte na Educação – PRODIARTE: subsídios de orientação*. Porto Alegre, 1980.

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

SALES, José Albio Moreira de. A cidade da SCAP: O cotidiano das artes plásticas na Fortaleza de 1950. In: VASCONCELOS, J. G. & ADAD, Shara Jane H. C. *Coisas de Cidade*. Fortaleza: Edições UFC, 2005.

SAMPAIO, Ciro. *Pirambú*. Fortaleza: (s/d), 1971.

SANTOS, Fabiano dos. *40 anos da Secretaria de Cultura: A história da SECULT por seus secretários*. Fortaleza, SECULT, 2006.

SCHWARCZ, Moritz Lilia. Introdução. In: PEVSNER, Nikolau. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SILVA, Francisco José C. da. A formação e a prática dos professores de artes visuais na rede pública de Fortaleza: uma reflexão e várias suspeitas. In: VASCONCELOS, J.G.; SALES, J. A. M. de. *Pensando com Arte*. Fortaleza: Edições UFC, 2006.

SILVA, Kely Cristiny Evangelista. *A participação de artistas-professores no ensino das artes plásticas para crianças em Fortaleza: os anos 1980 como ponto de partida*. Monografia de TCC em Artes Plásticas. CEFET-CE. Fortaleza, 2006.

SILVA FILHO, Antônio Luiz Macedo. *Paisagens de consumo: Fortaleza no tempo da Segunda Grande Guerra*. Fortaleza: Museu do Ceará/ Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2002.

SOBRAL. *Jornal Municipal*, ano 4, n. 157, 23 ago. 2004.

SOUSA, Eusébio de. *Álbum do Jaguaribe 1822-1922*. Instituto do Ceará, 1922.

SOUSA, Francisco Herbert Rolim de. Poesia e pintura de Otacílio Azevedo na perspectiva da arte anfíbia. In: VASCONCELOS, J.G. & SALES, J. A. M de. *Pensando com Arte*. Fortaleza: Edições UFC, 2006.

SPINDOLA, Amélia Maria Santos. *Descartes Gadelha: o devoto da arte*. 2006. Monografia (Especialização em Metodologias do Ensino da Arte) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2006.

TARDIF, Maurice. *Saberes docentes e formação profissional*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2002.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

Unitário, Fortaleza, 11.06.1961.

VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. *Projeto Montenegro: a reforma do ensino das Artes Plásticas em 1890*. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.next/txt-artistas/projeto-montenegro.htm>>. Acesso em: 15 set. 2007.

VIEIRA, Sofia Lerche. *História da educação no Ceará: sobre promessas, fatos e feitos*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.

XIMENES, Alexssandra Ferreira. *Olhar aprendiz: o ensino acadêmico de artes plásticas em Fortaleza*. 2007. Monografia (Especialização em Arte e Educação) – CEFET-CE. Fortaleza: 2007.

ANEXOS

Anexo A

Referências Cronológicas

Século XX	1910	Popularização da fotografia em Fortaleza. Raimundo Cela ingressa na ENBA.
	1917	Vicente Leite ingressa na ENBA, como bolsista do Governo do Ceará.
	1922	Semana de Arte Moderna em São Paulo.
	1924	Salón Regional – organizado na Photo-Walter em Fortaleza.
	1929	Chegada de Arthus Perrelet a Belo Horizonte.
	1931	Criação do Ministério da Educação e da Saúde. Reforma do Ensino alterando mais uma vez estrutura da ENBA
	1932	Chegada de Mário Baratta a Fortaleza.
	1940	Estudo de Nicolau Pevsner sobre as academias de arte européias. França como referência.
	1941	Criação do Centro Cultural de Belas Artes (CCBA).
	1943	Chegada de Chablos a Fortaleza para atuar na publicidade do SEMTA. Primeiros contatos com a pintura de Chico da Silva. Inauguração do I Salão de Abril.
	1944	Reformulação do CCBA em Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP). Publicações das críticas de Mário Baratta sobre a arte cearense no jornal <i>O Estado</i> .
	1945	Antonio Bandeira e Aldemir Martins migram para o sul.
	1953	Criada a Escola de Belas Artes do Ceará (EBAC). Concurso de títulos para professores desta escola.
	1954	Início do funcionamento da EBAC.
	1955	Fim da EBAC
	1961	Criação do Museu de Arte da Universidade do Ceará (MAUC).
	1966	Criação da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará.
	1967	Criação do Centro de Artes Visuais sob a orientação de Heloisa Juaçaba.
	1970	Centro de Artes Visuais passa a denominar-se Casa de Cultura Raimundo Cela.
	1971	LDB 5692/71 obriga o ensino de artes na escola de 1º e 2º graus.
	1973	Organização dos primeiros cursos de licenciatura em artes plásticas em São Paulo.
	1977	Organização do PRODIARTE.
	1985	Início do Projeto de Arte-Educação da Escola Técnica Federal do Ceará (ETFCE).
	1991	Contratação de professores especializados para dar suporte ao projeto da ETFCE
	1996	LDB 9294/96. Reforma da educação profissional. Arte não mais como atividade, mas, disciplina obrigatória no ensino básico.
	1999	Criação do Curso Seqüencial em Artes Plásticas na Universidade Gama Filho de Fortaleza. Criação do Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura.
	2001	Criação do Curso Superior de Tecnologia em Artes Plásticas do CEFET-CE.
	2005	Primeira turma de artistas graduados pelo CEFETCE.