



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

LUIZA HELENA AMORIM COELHO CAVALCANTE

**MODOS DE PATRIMONIALIZAR: NICE, ESTRIGAS E A DIMENSÃO
AFETIVA NO MINIMUSEU FIRMEZA**

FORTALEZA
2023

LUIZA HELENA AMORIM COELHO CAVALCANTE

MODOS DE PATRIMONIALIZAR: NICE, ESTRIGAS E A DIMENSÃO
AFETIVA NO MINIMUSEU FIRMEZA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em História Social. Área de concentração: Memória e Temporalidade.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Gilberto Ramos Nogueira
Coorientadora: Prof.^a Dr.^a. Carolina Ruoso

FORTALEZA
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Cavalcante, Luiza Helena Amorim Coelho.

Modos de patrimonializar: : Nice, Estrigas e a dimensão afetiva no Minimuseu Firmeza /
Luiza Helena Amorim Coelho Cavalcante. – 2023.

145 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades,
Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2023.

Orientação: Prof. Dr. Antonio Gilberto Ramos Nogueira.

Coorientação: Profa. Dra. Carolina Ruoso .

1. Minimuseu Firmeza. 2. Patrimônio. 3. História da Arte no Ceará. 4. Afeto. I. Título.

CDD 900

LUIZA HELENA AMORIM COELHO CAVALCANTE

MODOS DE PATRIMONIALIZAR: NICE, ESTRIGAS E A DIMENSÃO
AFETIVA NO MINIMUSEU FIRMEZA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em História Social. Área de concentração: Memória e Temporalidade.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Gilberto Ramos Nogueira
Coorientadora: Prof.^a Dr.^a. Carolina Ruoso

Aprovada em: 14/02/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Gilberto Ramos Nogueira (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a. Carolina Ruoso
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Prof. Dr. Jailson Pereira da Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a. Rita Lages Rodrigues
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Prof.^a Dr.^a. Joana D'Arc de Sousa Lima
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

AGRADECIMENTOS

O fim do ciclo dos estudos e pesquisa do Mestrado encaixa-se, com maestria, na frase do Guimarães Rosa, em Grande Sertão Veredas: “O correr da vida embrulha tudo. A vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem”. O primeiro agradecimento é à família que acompanhou de perto cada fase: a formação das ideias, a ansiedade durante o processo seletivo, os apertos, as descobertas e encantamentos, as noites mal dormidas, as ausências e, por fim comemoramos juntos. A vitória de um é a vitória de todos! Kildare, Eduardo e Clarice: amo vocês!

A coragem começa já no processo seletivo quando somos provocados a pensar um projeto e executá-lo. Nesse ponto tive o apoio e incentivo da amiga e prof^a. Dr^a Cintya Chaves. Um desafio ainda mais complicado em se tratando do contexto pandêmico da Covid-19 e, de uma crise política e ideológica que enfrentamos. A Academia passou por uma travessia coletiva, sem ninguém soltar a mão de ninguém. Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Antônio Gilberto Ramos Nogueira e à minha coorientadora Prof^a. Dr^a. Carolina Ruoso que me guiaram nessa jornada acadêmica e de afeto, sem eles não teria chegado a esse resultado, contemplando e contribuindo para o campo do Patrimônio e da História da Arte e dos Museus no Ceará.

Ao Programa de Pós-graduação em História, agradeço a oportunidade de ter feito parte, pelos encontros que proporcionou: professores que me instigaram a pensar para além da Academia: Jailson Silva, Francisco Régis Lopes Ramos, Ana Rita Fonteles, Frederico Neves... Foi nesse ambiente em que me integrei ao Grupo de Estudo e Pesquisa em Patrimônio e Memória (GEPPM/ CNPq) e sou muita grata pelas trocas, a quem agradeço em nome do Hildebrando Maciel, Renato Freire, Adson Pinheiro, Vagner Ramos Josiane Vieira, Patrícia Alcântara e, tantos outros. Muita alegria de ter feito parte, com esse grupo, da organização e realização do III Seminário Nacional História e Patrimônio Cultural, do Grupo de Trabalho de História e Patrimônio Cultural da Associação Nacional de História (ANPUH).

Registro também meu obrigada aos professores Prof. Dr. Bruno Brulon e Prof^a. Dr^a Julia Moraes, do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (Ppg-Pmus), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), de quem fui aluna especial da disciplina de Seminário de Pesquisa em Museu e Museologia I e, pude

encantá-los com as histórias sobre Nice, Estrigas e o Minimuseu. Muitos foram se achegando nesse esforço colaborativo que me levaram a forjar ricas reflexões sobre minha pesquisa. No Minimuseu Firmeza encontrei apoio da Rachel Gadelha, Paula Machado, Lúcia Ferreira, Anastácia Ribeiro, D. Didi e Fábio. No Museu de Arte da UFC, tive Saulo Moreno e Graciele Siqueira como importantes colaboradores.

Não posso deixar de registrar as atividades da Rede de Pesquisa e Formação em Curadoria de Exposição, por meio do Laboratório de Curadoria de Exposições Bisi Silva, do Centro de Extensão da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde tive a alegria de conhecer muitos colaboradores do mundo das artes, entre os quais destaco as queridas Prof.^a Dr.^a. Rita Lages e Joana D'Arc Lima, que me proporcionaram a honra de tê-las em minha banca de qualificação e, receber delas valiosas observações, e, posteriormente tê-las na banca da Defesa do Mestrado. Fui muito feliz nesse processo. Por fim, enfatizo: o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

O poema, o museu, a história, o esquecimento e o patrimônio também são ilhas de edição e, por isso, guardam potências de criação, de imaginações criativas (afetos poéticos) e potências de resistência, de reinvenções sociais (afetos políticos).

(Mário Chagas, 2019, p.113)

RESUMO

O Minimuseu Firmeza foi fundado em 1969, pelo casal de artistas cearenses Nice e Estrigas, no sítio onde moravam, no bairro Mondubim, periferia de Fortaleza, atendendo a um projeto político ao posicionar-se na defesa geopolítica de uma História da Arte a partir do Ceará, na defesa dos artistas e da arte. Um gesto também poético, de criar uma casa-museu e continuar habitando-a, patrimonializando os objetos e o próprio cotidiano, diluindo barreiras entre o público e o privado. Um acervo que abrange as obras de arte, a casa, o jardim e o quintal e um imenso baobá. Nesse projeto, mobilizaram diversos agentes do mundo das artes que de forma colaborativa ajudaram a formar o acervo e, passaram a desenvolver atividades no espaço que foi marcado pela produção de conhecimentos e trocas. O Minimuseu fundamentou-se em redes de solidariedade, respeito mútuo, entre outras características que o aproximam da experiência indígena Guarani do *Teko porã*, traduzido para a língua portuguesa como bem viver. Uma experiência que pode ser entendida como uma “museologia experimental” ou “museologia indisciplinar” dadas as peculiaridades do museu e, portanto, a dificuldade de encaixá-lo em categorias acadêmicas. A pesquisa costura vários campos do saber, como o Patrimônio, a História da Arte no Ceará, a Museologia, às agências de Nice e Estrigas na cadeia operacional museológica e patrimonial, como a partir de suas personalidades e projetos, o Minimuseu Firmeza foi gestado e desenvolveu-se sempre envolto em resistências e afetos, além das disputas próprias do campo que demarcam relações de poder. Apresenta ainda a contribuição do casal para a história e o desenvolvimento do campo do patrimônio e da história da arte no Ceará.

Palavras-chave: Minimuseu Firmeza; Patrimônio; História da Arte no Ceará; Afeto.

ABSTRACT

The Minimuseu Firmeza was founded in 1969, by the Ceará couple of artists Nice and Estrigas, in the place where they lived, in the Mondubim neighborhood, Fortaleza's outskirts, serving a political project by positioning itself in the geopolitical defense of a History of Art from Ceará, in defense of artists and art. An equally poetic gesture, of creating a house-museum and continuing to inhabit it, making objects and everyday life heritage, diluting barriers between the public and the private. A collection that includes works of art, the house, the garden and the backyard and a huge baobab tree. In this project, they mobilized various agents from the art world who, in a collaborative way, helped to form the collection and began to develop activities in the space that was marked by the production of knowledge and exchanges. The Minimuseu was based on networks of solidarity, mutual respect, among other characteristics that bring it closer to the Guarani indigenous experience of *Teko Porã*, translated into Portuguese as *bem viver*. An experience that can be understood as an "experimental museology" or "indisciplinary museology" given the peculiarities of the museum and, therefore, the difficulty of fitting it into academic categories. The research brings together several fields of knowledge, such as Heritage, Art History in Ceará, Museology, the agencies of Nice and Estrigas in the museological and heritage operational chain, as from their personalities and projects, the Minimuseu Firmeza was gestated and developed always surrounded by resistance and affection, in addition to the field's own disputes that demarcate power relations. It also presents the couple's contribution to the history and development of the field of heritage and art history in Ceará.

Keywords: Firmeza Minimuseum; Patrimony; History of Art in Ceará; Affection.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACL	Academia Cearense de Letras
BECE	Biblioteca do Estado do Ceará
CAV	Centro de Artes Visuais
CCBA	Centro Cultural de Belas Artes
CLÃ	Clube de Literatura e Arte Moderna
EBAC	Escola de Belas Artes do Ceará
FUNCET	Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza
GEPPM	Grupo de Estudo e Pesquisa em Patrimônio e Memória
ICOM	Conselho Internacional de Museus
IFCE	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAUC	Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará
NUDOC	Núcleo de Documentação e Laboratório de Pesquisa Histórica
PNPI	Programa Nacional do Patrimônio Imaterial
PRODIARTE	Programa de Desenvolvimento Integrado de Arte na Educação
SECULTFOR	Secretaria de Cultura de Fortaleza
SCAP	Sociedade Cearense de Artes Plásticas
UFC	Universidade Federal do Ceará
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNIFOR	Universidade de Fortaleza

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	COM QUANTOS AFETOS SE CONSTRÓI UM MUSEU?	26
2.1	O que atravessa a criação do Minimuseu	26
2.2	Os lugares políticos e política dos lugares	46
2.3	A Imaginação Museal de Nice e Estrigas	53
2.4	O Minimuseu Firmeza resiste	61
3	ESTRIGAS: “EU, NO SILÊNCIO DO MONDUBIM, DENTRO DE MIM”	65
3.1	Trajetória de um dentista à artista-etc	65
3.2	Um narrador da História da Arte no Ceará	72
3.3	O lugar do bem viver para Estrigas	81
4	UM JARDIM TODO DELA	94
4.1	NicEstrigas ou Nice e Estrigas?	94
4.2	“Se um dia for à capital procure uma escola de arte”	114
4.3	Arte educação: ensinar a ver?	124
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
	REFERÊNCIAS	133
	APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA REALIZADA COM O PRODUTOR CULTURAL ALEMBERG QUINDINS	141

1 INTRODUÇÃO

A casa que abriga o Minimuseu está repleta de lembranças, é um lugar de memória, revestida de valor simbólico. É um documento cuja leitura nos oferece referência no tempo e nos permite uma outra leitura de mundo.
(Olga Paiva, 2019)

O Minimuseu Firmeza desde sua criação, em 1969, por Nice, Estrigas e uma rede de cooperadores do mundo das artes, narra uma história da arte no Ceará a partir dos afetos. É o discurso presente nas comunicações institucionais do museu – site, redes sociais e publicações impressas – e que é reproduzido pela imprensa. Mas, afinal, que relações pode ter um museu com o afeto? De que é feito um museu de arte? Quais os motivos da indissociabilidade de referir-se, a esse museu sempre utilizando tal palavra? Uma curiosidade que me guiou de participante de um curso de Curadoria Colaborativa, em 2018, à pesquisadora que iniciou os estudos no Mestrado, em História Social, na Universidade Federal do Ceará, em 2020. Portanto, o grande tema dessa dissertação de onde brotam os conceitos é o afeto, explicado pelo Dicionário Michaelis Online, como benquerença, sentimento de afeição ou inclinação por alguém. Na psicologia é tratado como um sentimento ou emoção, podendo ser positivo ou negativo. Ao analisar a etimologia da palavra temos uma derivação do latim *affectio*, traduzida por “relação, disposição, estado temporário, amor, atração”, da raiz de *afficere*, que significa “fazer algo, agir, sobre fazer, manejar”. Tais definições apresentam a palavra tanto como um substantivo masculino quanto um verbo”. Tomo essas definições, posto que o afeto demonstra a forma como o Minimuseu foi gestado e era compartilhado pelos visitantes e fundadores, mantendo-se na memória como um sentimento e demonstrando ao mesmo tempo de que forma eles se moviam no projeto poético artístico. Trazendo ainda os desafetos como importantes componentes dessa teia que se tecia no cotidiano do campo das artes no Ceará.

É importante delinear a importância do conceito de campo desenvolvido pelo sociólogo, Pierre Bourdieu, para pensar a sociedade sobre o prisma das relações de poder presentes nos espaços simbólicos (campos), os quais possuem estruturas próprias, relativamente autônomas a outros campos, com regras particulares a cada um. De forma que, cada campo possui hierarquias se estruturando a partir da “distribuição desigual de um quantum social que determina a posição que um agente específico ocupa em seu seio” (1983, p. 21), gerando constantes disputas entre os

agentes almejantes da posse do poder simbólico e, aqueles que o detém e, portanto, determinam, validam e legitimam as representações responsáveis por proporcionar legitimidade e prestígio. Assim, as regras do campo determinam também os valores e rituais de consagração a serem realizados dentro de cada estrutura.

Partindo disso, trago também a questão da criação compartilhada, a qual podemos relacionar ao mundo das artes de Howard Becker (1977, 2010). Para o autor, todas as obras de arte são resultado de uma ação coordenada de pessoas, cuja cooperação é necessária para que o trabalho seja realizado seguindo convenções pré-determinadas, a totalidade dessas pessoas constitui-se um mundo, podendo coexistir vários mundos em um dado momento. Convém ressaltar que essas convenções sofrem transformações mais ou menos contínuas. O autor nos ajuda compreender as mobilizações no mundo das artes no Ceará a partir das agências de Nice e Estrigas, e do grupo de cooperadores do qual eles faziam parte.

Um ponto em comum na formação artística do casal e da geração que integrou a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), uma vez que foram alunos do curso livre de Desenho e Pintura, onde as práticas eram coletivas, orientadas por artistas mais experientes e com crítica de arte conjunta. Eles integravam uma rede, estavam envolvidos no que Sirinelli (1996, p.254-255) denominou estruturas elementares de sociabilidade ao tratar da história política dos intelectuais. Para o autor, todo grupo de intelectuais se organiza em torno de uma “sensibilidade ideológica ou cultural comum e de afinidades mais difusas, mas igualmente determinantes, que fundam uma vontade e um gosto de conviver”. Isso pode ser observado, segundo Sirinelli (1996, p.249), nas revistas uma vez que elas são um “lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva”, ao conferirem “uma estrutura ao campo intelectual por meio de forças antagônicas de adesão” ou de exclusão, dependendo das relações e potência das influências. Os cafés e a própria SCAP eram esse lugar do qual o autor reflete.

Percebemos no Minimuseu Firmeza uma dimensão do coletivo, da amizade, algo que o casal vai refletir quando funda o Minimuseu atribuindo a ele de forma natural uma concepção de museologia indisciplinar. Nessa atitude de criar um museu observamos como eles, com o apoio de amigos se movem por algo que Mário Chagas (2019, p.124) denominou imaginação museal, como mola propulsora para os exercícios de imaginações políticas, poéticas e museais, colaborando para a inovação e invenção de conceitos e práticas. Algo que também se traduz por

potências: de criação, de resistência e de vida. Sobre isso, o autor afirma ainda (2019, p.74):

Aprender a ler e a escrever no mundo das coisas é uma conquista bastante significativa. Essa conquista está ligada ao que se denomina de *imaginação museal* o que, em linhas gerais, corresponde à capacidade singular e efetiva de determinados coletivos e indivíduos articularem, no espaço possível e disponível, a produção e a recepção da narrativa poética das coisas, compreendendo que essa narrativa e essa capacidade imaginativa não eliminam a dimensão política dos museus e da museologia.

Na busca de um embasamento teórico que possibilitasse e qualificasse uma análise acadêmica passei por outros campos do conhecimento, fora da historiografia, como a sociologia das artes e a museologia, na tentativa de melhor compreender a experiência estético-poético-política de Nice e Estrigas ao criar o Minimuseu Firmeza. Nos saberes da experiência, longe dos saberes formais também encontrei reflexões pertinentes. Assim, cheguei ao conceito de *Teko Porã*, que significa bem viver. Desta forma, adentramos a uma reflexão através do conceito que atravessa a experiência de vida Guarani, ao significar a representação da boa maneira de ser e de viver, remete a questões filosóficas, sociais e espirituais. Trata de um sistema milenar educativo de equilíbrio, pois diz respeito a harmonia com a natureza, entre os membros da comunidade, bem como fatores de alimentação satisfatória, saúde, paz de espírito (TAKUÁ, 2018, p. 6; MELIÁ, 2021, p.21).

Partindo da experiência e compartilhamentos dos Mestres da Cultura Tradicional Popular¹, temos um modelo de museu em que arte e vida são inseparáveis, assim, como o trabalho que também é cultura. A partir de leituras e pesquisas, percebemos que a principal diferença dele para as casas-museu é que o território é elemento fundamental para essa compreensão. Trata-se dos Museus Orgânicos, imaginados e tornados realidade pelo produtor cultural e criador da

¹ De acordo com a Lei Estadual nº 13.351 de 22 de agosto de 2003, que instituiu o Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular, os mestres da cultura são pessoas naturais que tenham “os conhecimentos ou as técnicas necessárias para a produção e preservação da cultura tradicional popular de uma comunidade estabelecida no Estado do Ceará”. Esse reconhecimento foi importante por proporcionar uma maior valorização da cultura popular e buscar formas de preservá-la. Os eleitos são diplomados e recebem o repasse de um auxílio financeiro a ser pago mensalmente, pelo Estado do Ceará. Em contrapartida, eles devem “transferir seus conhecimentos e técnicas aos alunos e aprendizes, através de programas de ensino e aprendizagem organizados pela SECULT, cujas despesas serão custeadas pelo Estado”. A lei foi revisada e ampliada passando a ser conhecida como Lei dos Tesouros Vivos da Cultura (Lei nº 13.842/2006), a diferença foi que ela incluiu o apoio à manutenção dos grupos tradicionais e coletividades (CEARÁ, 2003). É muito válido refletir sobre como tal lei se inscreve no âmbito da renovação, do campo do patrimônio com a instituição do Decreto 3.551/2000, que instituiu o Registro e o Programa de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial.

Fundação Casa Grande, no Cariri (CE), Alemberg Quindins. Outro ponto é que as casas-museu geralmente são constituídas e abertas ao público após a morte de seus moradores. Já nos museus orgânicos, os mestres da cultura estão vivos e expõem, suas memórias e trajetórias, através dos objetos e de conversas com os visitantes. São portanto, pessoas patrimonializadas, fazem parte do acervo que está em constante movimento:

O que ergue as paredes de museu orgânico é a sabedoria pela arquitetura do afeto na experiência estética. Assim, para construir um museu orgânico é preciso ouvir o que significa o projeto para os Mestres. Uma casa aberta, um museu vivo. Os monumentos são falas, os artefatos são brincadeiras e as heranças são tradições. O grande potencial comunitário de um museu orgânico reside na obra crua de contorno ainda por fazer. Por si, o museu orgânico é um espaço inacabado que mostra como tudo pode ser feito no ato do fazer, na rotina da vida (SEBRAE, 2022, p.116).

Interessante observar que durante a pesquisa e escrita dessa Dissertação, o *Internacional Council of Museums* (ICOM) promoveu, entre dezembro de 2020 a maio de 2022, uma mobilização pela nova definição de museus ², o objetivo era que esta contemplasse a diversidade de museus, coleções, públicos e territórios. Dentro da metodologia a ser seguida em 18 meses, foram estabelecidas quatro rodadas de consultas, divididas em onze etapas. Em uma delas, foram coletadas palavras-chaves e conceitos. Entre os 20 termos escolhidos no Brasil, está o bem viver, entendido pelo Grupo de Trabalho Nova Definição de Museu como: “Refere-se à promoção da convivência e da saúde e ao cultivo de relações de solidariedade, reciprocidade, respeito e valorização de todas as formas de vida” (ICOM, 2022). Dentro da nova definição é possível enxergar como o Minimuseu já cumpria esses requisitos:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento.

O afeto no Minimuseu foi pensado a partir da concepção de Rolnik (2011, p.31) que traz o conceito de corpo vibrátil como sendo aquele “corpo sensível aos efeitos

² A última reformulação do conceito de museu pelo ICOM foi aprovada em 2007. Desde 2016, estava em discussão essa atualização, contudo, em 2019, durante a 25ª Conferência Geral do ICOM, em Kyoto, no Japão, decidiram prorrogar as discussões uma vez que não havia um consenso. Em 2020, foi instituído um novo GT, o ICOM Define que estabeleceu uma metodologia e o prazo de aprovação da nova definição em 24 de agosto de 2022, na Conferência a ser realizada em Praga, capital da República Checa. E assim foi feito.

dos encontros dos corpos e suas reações: atração e repulsa, afetos, simulação em matérias de expressão”. Assim, o afeto é algo que sempre requer um outro, uma coletividade, para se deixar afetar pela alteridade, que produz transformações nas paisagens subjetiva e objetiva. O olho vibrátil é tocado pela força do que vê, da emoção diante de uma obra de arte, por exemplo, e de como se é afetado por ela. Rolnik cartografa a formação do desejo no campo social em duas instâncias: a micropolítica e a macropolítica (ROLNIK, 2016, p. 63). Essas concepções não estão ligadas ao Estado ou pequenos grupos sociais e sim, a nível de percepção. A micropolítica atua no campo das subjetividades individuais, portanto, é composta por devires, processos, movimentos de desejo, em direção a um real social, alterando assim a paisagem invisível. Para Azevedo e Magalhães, (2020, p.49), “Na micropolítica, se encontra o campo das sensações, aquilo que germina no corpo, a partir de alguma relação entre alteridades”. Já a macropolítica que é a produção da subjetividade coletiva, perceptível ao olho visível. Rolnik (2008, p.20), assim diferencia:

Em suma: do lado da macropolítica, estamos diante das tensões dos conflitos no plano da cartografia do real visível e dizível (plano das estratificações que delimitam sujeitos, objetos e suas representações); do lado da micropolítica, estamos diante das tensões entre esse plano e o que já se anuncia no diagrama do real sensível, invisível e indizível (plano dos fluxos, intensidades, sensações e devires). O primeiro tipo de tensão é acessado sobretudo pela percepção, e o segundo, pela sensação.

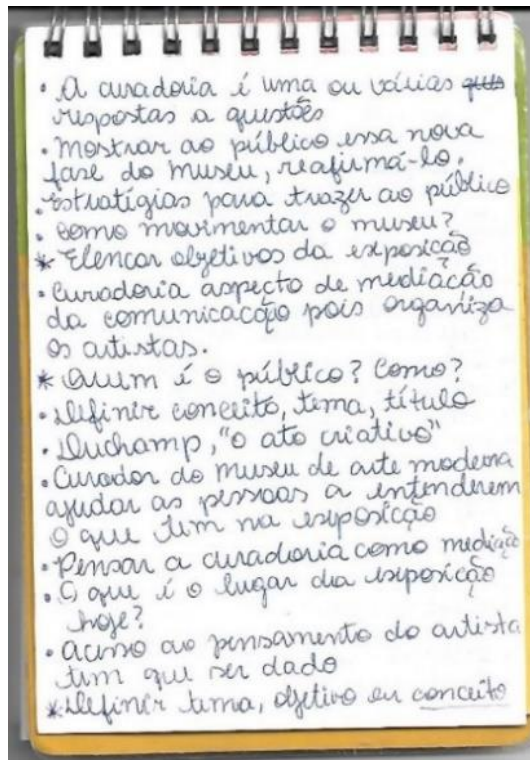
Como em todo percurso investigativo, as perguntas vão surgindo à medida em que há uma imersão nas fontes históricas, entretanto, para isso é preciso também debruçar-se sobre leituras, procurar espaços de discussão e formação. O passo inicial foi buscar uma compreensão sobre as dimensões que um museu pode abranger, em suas várias tipologias: ele é um espaço de experimentações, onde se articula no espaço a narrativa poética das coisas (CHAGAS, 2017, p.122); Walter Benjamin encontrou neles espaços suscitadores de sonhos. A mitologia grega contribui trazendo elementos interessantes: *Museion* era filho de Orfeu e como o pai, era poeta portanto, “tinha o poder de ver a poesia das coisas (ou como as coisas se relacionam no mundo poeticamente) e de resgatá-las em sua plenitude, seja recolhendo-as, seja reordenando seu sentido poético” (CURY, 2005 p.21-22). Tolentino (2014, p.14), alerta que eles podem ser também espaços de opressão e tirania, à serviço da manutenção da hegemonia das classes dominantes, uma visão parecida com a de

Chagas (1999) para quem “Há uma gota de sangue em cada museu”. Percebemos assim, como os acervos e suas narrativas carregam um grande poder simbólico.

No dizer de Brulon (2019, p.199) os museus guardam experiências: “o trabalho dos museus, como o da imaginação, é o de oferecer à nossa experiência um presente a partir dos fatos ausentes”. Logo, é também um dispositivo de tempo. E o tempo é objeto de estudo na História, tanto que ele perpassa minhas reflexões ao lançar um olhar para o Minimuseu Firmeza e perceber como ele foi criado, desenvolvido e é reinventado no presente para continuar fazendo sentidos no presente e futuro. A experiência sensível dos públicos, nos informa o lugar do afeto nesses três tempos.

Convém situar como foi meu contato com o Minimuseu e, de que forma o percurso de pesquisa foi me afetando e levando às reflexões patrimoniais que levaram à realização dessa dissertação. O Curso de Curadoria Colaborativa foi oferecido pelo museu, em parceria com a Secretaria de Cultura de Fortaleza (Secultfor). A ementa elaborada pelas professoras curadoras, Carolina Vieira e Cecília Bedê, trouxe como objetivo apresentar um breve histórico sobre curadoria, a História das Exposições no Ceará e, a partir da teoria introduzir questões práticas, paralelamente à teoria, tendo como referência o acervo do Minimuseu. Ao final das quatro aulas, os alunos tinham a missão de organizar uma exposição coletiva. Até então, meu conhecimento sobre a curadoria era muito superficial. Este profissional, para mim, era simplesmente aquele que organizava a exposição, contudo, eu não tinha a noção exata de quantos saberes e práticas eram mobilizados em tais projetos.

Figura 01 – Caderneta com anotações do curso de curadoria



Fonte: Arquivo pessoal

Ao conhecer o Minimuseu, a sensação foi de uma viagem no tempo, como se eu estivesse no sítio que pertencia aos meus avós. Há um afago na memória sempre que atravesso o portão visualizo as frondosas mangueiras, ainda mais quando entro na casa e vejo suas características tão nostálgicas quanto às da casa, em que fui feliz na infância. Algo também apontado por Olga Paiva, na palestra Minimuseu Firmeza como bem cultural, ministrada por ocasião do ciclo de palestras realizado no centenário de Estrigas, em 2019, no Porto Iracema das Artes:

A casa-museu possui caráter etnográfico: ali, é possível apreender certa forma de ser da cultura cearense. Essa ambiência oferece ao visitante esse encantador sentimento de aconchego, segurança, pertencimento, familiaridade; numa relação especular, ela reflete nossa identidade.

Para compreender esses sentimentos que a casa evoca é preciso olhar para a arquitetura e mobiliário do minimuseu, o acervo natural composto pela flora do quintal e jardim e o território no qual o equipamento cultural está inserido. O Minimuseu Firmeza foi instalado na casa de veraneio dos Firmeza, uma construção provavelmente centenária inserida em um bairro que possuía muitos sítios com esse

perfil, contudo, esse modo de morar deu espaço no presente para casas duplex e apartamentos. Na parte frontal da casa, observamos um ornato de alvenaria no frontão da casa, de lado avista-se o telhado em dois níveis e o alpendre que circunda a fachada e a lateral direita. Na figura 02, destaca-se também a falta do aparato de segurança: o portão é baixo e possui ferragem com barras finas bem abertas, cuja utilidade é claramente mais para demarcar o espaço da residência do que para proteger. O muro também tem pouca altura, se comparado aos das atuais construções. Na lateral direita da casa está o jardim da Nice que ainda resiste, entretanto, com poucas espécies se comparado ao passado, como podemos observar em fotografias antigas. Há frondosas mangueiras e outras espécies frutíferas, das quais Nice extraía frutas para suas receitas. Destaca-se ainda o enorme baobá, onde repousam as cinzas de Estrigas. Nas paredes externas da casa, ainda se vê intervenções e desenhos nas paredes feitos por artistas, com a permissão dos proprietários da residência.

Figura 02 – Nice e Estrigas na fachada de casa



Fonte: Página do Facebook do Minimuseu Firmeza

A família manteve a arquitetura, mais original possível, na parte interna: o telhado é sustentado por toras de carnaúba, não há forro. Desde o início da operação do Metrofor o museu sofre com os abalos causados pelo trânsito do meio de transporte: as manutenções tornaram-se ainda mais constantes pois, o tremor afasta as telhas, formando goteiras. O piso é de mosaico, o mobiliário demonstra uma

simplicidade. A sala principal é uma sala expositiva, do lado esquerdo há dois pequenos cômodos que também abrigam obras. Do lado direito, uma entre sala, a cozinha onde Nice preparava e servia os doces, na mesa comprida. A parte íntima da casa é formada pelo quarto do casal, onde sobressaem-se as duas camas de solteiro juntas cobertas com um cortinado. Um móvel ornado por fotografias de amigos, noutra repousam óculos do casal. Há um quadro da Nice bordando. No ateliê a disposição dos objetos nos passa a sensação que há alguém trabalhando em alguma pintura dada a disposição dos pincéis, tintas, utensílios e a sujidade neles.

Figura 03– Quarto dos artistas Nice e Estrigas



Fonte: Acervo pessoal

Figura 04 – Cozinha do Minimuseu Firmeza



Fonte: Acervo pessoal

No curso, Cecília Bedê, nos apresentou o Minimuseu durante a visita mediada, conhecemos e analisamos o acervo³. Os participantes foram divididos em quatro grupos: Expografia, Textos, Projeto Educativo e Conservação⁴. Escolhi ficar no grupo responsável por elaborar o texto curatorial da exposição, por acreditar que poderia colaborar da melhor forma. Definimos o conceito a partir de três elementos: a casa, o doce e o baobá.

A pesquisa de curadoria possibilitou meu acesso inicial às fontes históricas, entre as quais destaco os livros escritos por Estrigas, com destaque para os diários publicados, o livro com trechos dos diários de Nice e o site institucional, que me leva ao espaço museal, sempre que necessito de uma materialidade para minhas reflexões ou buscar alguma informação. Enxerguei uma dimensão histórica que poderia ser explorada, para além da sua importância enquanto lugar de criação, fruição e exposição de arte. Destarte, apresento minha pesquisa relacionando-a ao contexto de uma História dos Museus e do Patrimônio, bem como na História da Arte no Ceará. Não pretendi fazer crítica de arte sobre os trabalhos de Nice e Estrigas.

Ao iniciar o mestrado, passei a participar das atividades do Grupo de Estudo e Pesquisa em Patrimônio e Memória (GEPPM/CNPq), liderado pelo prof. Dr. Antonio Gilberto Ramos Nogueira que escolhi como orientador. Em uma das reuniões virtuais do grupo, tive a oportunidade de apresentar meu projeto de pesquisa e ouvir as sugestões dos colegas, que juntamente com a orientação dele, levaram-me a um pensamento mais elaborado sobre a questão patrimonial, através de metodologias e dicas bibliográficas. O projeto de pesquisa passou por modificações também, a partir das leituras e discussões realizadas nas disciplinas cursadas no Programa de Pós-graduação em História da UFC: “Cidade, Patrimônio Urbano e Ensino de História”, realizada com alunos do ProfHistória; História e Patrimônio Cultural, na qual realizei meu estágio de docência e por último, História e Patrimônio Cultural: Questões contemporâneas. Um dos pontos que permaneceu foi a noção que o Minimuseu

³ Os participantes do curso receberam acesso à pasta no Google Drive do curso, com a uma lista de obras do museu, inclusive os que estão na reserva técnica. No arquivo digital, havia ainda artigos sobre curadoria e um texto base utilizado na mediação para os visitantes. Todo esse material serviu de fonte de pesquisa para essa dissertação.

⁴ Eles eram, em sua maioria, artistas, estudantes da graduação em artes visuais e de alguma foram já possuíam algum envolvimento com o mundo das artes. Não recorro de outros integrantes advindos da História. Éramos seis pessoas nesse grupo de texto. As discussões iniciais foram feitas no Minimuseu, mas a escrita foi sendo realizada via troca de e-mails.

Firmeza se apresentou a mim em três temporalidades distintas (passado, presente e futuro) que ora se misturam, na busca de sentidos. O recorte temporal estabelecido foi o início de suas trajetórias artísticas na década de 1950, quando iniciaram no curso de Desenho e pintura da SCAP até o tempo presente, 2022, quando o museu enfrentou uma crise econômica ao ponto de precisar vender obras do Estrigas para pagar as despesas de manutenção e salário de funcionários.

Fazer parte do GEPPM também foi importante devido ao contato que tive com a abrangência do campo, a partir de vários vieses e disciplinas que a englobam como a História, a Arquitetura, o Direito, entre outros. Essa multiplicidade de vozes fez parte do projeto de extensão “Ciclo de *Lives*: Patrimônios em Rede - Direitos e Resistências”, no qual professores e pesquisadores da área do patrimônio debateram sobre seus temas de pesquisa, durante um ano. Participei da organização também do III Seminário Nacional História e Patrimônio Cultural: Patrimônio, Resistência e Direitos, realizado pelo GT de Patrimônio Cultural da Associação Nacional de história (Anpuh).

Por tratar do mundo das artes, busquei conhecimentos nessa área e por sugestão da minha coorientadora, Prof^a. Dra. Carolina Ruoso, participei de duas edições do Curso de Formação de Curadoria de Exposição promovido pela Rede de Pesquisa e Formação em Curadoria de Exposição, primeiro como aluna e depois como monitora.⁵ Esta experiência proporcionou uma aproximação técnica e teórica através de webinários com curadores, ateliês de leitura e grupos de trabalho, no qual foi designada ao de Pesquisa Curatorial e Crítica de Arte, tendo produzido como trabalho final uma carta-entrevista com uma artista. Durante estes eventos, aproximei-me da Prof^a. Dra. Joana D’Arc Lima que pesquisa curadorias coletivas e da Prof^a. Dr^a. Rita Lages que tem se dedicado à história das mulheres artistas. À convite da Prof^a. Dr^a. Carolina Ruoso participei da Comissão Organizadora do “Seminário mundos das artes, dos museus e do patrimônio⁶”, fui chamada para ser monitora na segunda

⁵ A rede é formada pelos Programas de Extensão Universitários, Instituições de Educação e Cultura: Laboratório de Curadoria de Exposições Bisi Silva (Escola de Belas Artes – EBA / Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG); Laboratório de Arte/Educação, Curadoria e Histórias das Exposições (Universidade de Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira-UNILAB); Núcleo de Pesquisa Museu de Arte Moderna de Recife; Escola de Design da Universidade Estadual de Minas Gerais tendo como convidadas as professoras, curadoras e jornalistas: Mabel Medeiros (MAMAM/RECIFE), Marcelina Almeida (ED UEMG), Janaína Barros (EBA/UFMG) Luciara Ribeiro (Curadora) e com Coordenação de Carolina Ruoso (EBA/UFMG) Rita Lages Rodrigues (EBA/UFMG) e Joana d’Arc de Sousa Lima (UNILAB).

⁶ Evento realizado pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Laboratório de Curadoria de Exposições Bisi Silva, Grupo de Pesquisa Estopim, Escola de

versão do Curso de Formação em Curadoria de Exposição. Estar inserida nestas atividades foi importante para compreender as práticas, conceitos e dedicar-me às leituras que proporcionaram uma melhor compreensão do projeto artístico de Nice e Estrigas. Fui aluna externa do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (Ppg-Pmus), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), participando de forma virtual da disciplina de Seminário de Pesquisa em Museu e Museologia I, ministrada pelo Prof. Dr. Bruno Brulon e pela Prof^a. Dra. Julia Moraes. Nesta oportunidade acompanhei as leituras e participei do compartilhamento de experiências na área museológica, uma vez que a maioria dos discentes, eram advindos dessa área e já tinham vivências práticas para compartilhar, um universo muito novo para mim que de visitante, passei a pesquisadora, sem ter a oportunidade de estagiar ou trabalhar em um museu, e, portanto, vivenciar sua rotina e embates.

Parte da pesquisa foi realizada no contexto pandêmico, no qual vivenciamos uma fase de isolamento social. Busquei aproveitar dos conteúdos e cursos oferecidos, de forma online, que se fossem presenciais provavelmente não teria acesso, relacionados à área de Patrimônio, Educação Patrimonial, História da Arte, Museologia, entre outros. Destaco o curso "Imaginar um Museu - em poucas palavras: façamos novas perguntas para podermos dar novas respostas", conduzido por Fábio Tremonte, realizado em setembro de 2021 pelo Museu de Arte Contemporânea do Ceará, em parceria com a Escola da Floresta. Ele me levou a outras reflexões, que tratavam de museus no geral, mas que sempre me levavam ao Minimuseu Firmeza, uma vez que toda leitura e curso, buscava fazer associações mentais sobre museologias possíveis. Produzimos, em grupo, uma série de perguntas como: "De quê (m) é feito um museu?" "Como fazer o entorno englobar um museu para além do museu tentar englobar o entorno?" "Vocês já sentiram vontade de tocar fogo em um museu? E de abraçar um museu?" Essas e outras provocações refletiam sobre um modelo de museu de arte que foge do cubo branco⁷ e aproxima-se de uma perspectiva experimental e descolonizadora. Todas essas atividades me despertaram e me qualificaram para analisar o Minimuseu como um bem cultural, um patrimônio importante para a sociedade.⁸

Ciência da Informação, Centro Cultural UFMG e Diretoria de Ação Cultural (DAC), realizado em Minas Gerais, transmitido online entre 2 e 4 de fevereiro de 2021 e em 2021.

⁸ De acordo com Grosman (apud O'Doherty, 2022): "O'Doherty desnuda os artifícios desse espaço introspectivo e autorreferente da arte modernista [a galeria de arte], demonstrando que boa parte da

Juntando todas essas experiências de formação, aos livros, artigos e fontes me vi diante de um repertório teórico para pensar a experiência do Minimuseu Firmeza, partindo de um desafio de pensar uma História da Arte fora do eixo, em uma cidade que é uma dita periferia das artes. Para Ruoso (2016, p.16), estar fora do eixo Rio-São Paulo, é estar à margem da produção cultural internacional. “Para a História da Arte, estar fora do eixo significa estar do lado de fora da História da Arte”. Será mesmo que temos uma História da Arte no Ceará para contar? Desde a década de 1950, quando Estrigas iniciou seus projetos s de memória e história, ele quis provar que sim, partindo para uma série de projetos, criando fontes na imprensa, coletando depoimentos, publicando livros e até constituiu um Centro de Documentação, nas dependências do Minimuseu Firmeza, onde guardou documentos diversos como catálogos de exposições.

O objetivo geral dessa pesquisa é refletir a respeito de como Nice e Estrigas lutaram pela legitimação de uma história da arte a partir do Ceará, através de suas ações individuais e coletivas. Na nota biográfica da ficha do acervo artístico⁹ de uma das obras de Nice que fazem parte do acervo do Museu de Arte do Rio (MAR), está escrito: “Lutou a vida toda pela preservação da cultura cearense”. Assim, parto da busca de sentidos das agências destes artistas que “fizeram da vida uma verdadeira obra de arte”, conforme está escrito no catálogo virtual e na concepção de Ruoso (2020). Daí surgem outras inquietações: como as ações deles influenciaram no mundo das artes no Ceará? Qual a importância do gesto narrativo de criar o Minimuseu Firmeza em um estilo tão experimental? Como Estrigas e Nice, em suas individualidades, contribuíram para esse projeto artístico-poético- político? Como pode continuar tendo sentido, se muitos visitantes iam ao museu desfrutar de uma experiência sensorial, muito além de contemplar obras de arte, iam para o ateliê coletivo, experimentar as guloseimas feitas pela dona da casa? Qual o lugar do Minimuseu neste mundo das artes? Como mobilizaram suas redes para a formação do acervo e a constituição do museu? Como categorizar o museu a partir de seu acervo e intencionalidade?

arte produzida no século passado foi idealizada de antemão para ser exposta nesse ambiente sacralizado e distanciado da realidade do mundo”.

⁹ Disponível em: <

<https://colecão.museudeartedorio.org.br/ficha.aspx?id=1510&ns=402000&origem=243034110118063018184247015098028182033108195128&modo=album> > Acesso em: 10 set.2022.

Para responder essas e outras perguntas, produzi um percurso investigativo fértil em muitas possibilidades para que se enxergue, como fonte, detalhes que poderiam ser desprezados. Na casa museu, em questão, as fontes históricas estão além dos documentos dito oficiais, pode ser uma receita, criada pela Nice que nos informa sobre a engenhosidade dela a partir do aproveitamento da fartura das frutas da estação no sítio ou do cuidado em desenvolver uma iguaria, com menos açúcar para agradar ao Estrigas, sem alterar o índice glicêmico. Contudo, esse pesquisar não foi tão poético nem tão simples.

A casa-museu evoca a memória por meio de uma “atmosfera afetiva e sensorial, fazendo infinitas costuras com os tempos e com o sentido das coisas” (Carvalho, 2014). Este espaço é um gênero especial de monumento, rico de representações e significados ao articular um edifício, seu entorno e o acervo que compõe a narrativa biográfica. A casa-museu fornece aos seus habitantes um olhar sobre a interação entre o proprietário do imóvel e seu lar e ambiente de trabalho, como era para o casal Nice e Estrigas. “Desse modo é possível abordar as respectivas relações contidas no binômio homem-habitat: estruturais, socioculturais, econômicas e afetivas” (PESSOA, 2010, p.7).

O maior desafio para esta investigação foi ter sido iniciada e realizada, boa parte, durante a pandemia da Covid-19, quando devido ao alto grau de contaminação e risco de vida, foi instituído pelos governos o isolamento social, o que fez com que muitos estabelecimentos fechassem suas portas ou reduzisse a presença física de pessoas. Isso afetou o acesso aos arquivos públicos. O Minimuseu Firmeza fechou temporariamente em março de 2020 e até novembro de 2021, assim permaneceu. Destarte, só tive acesso ao material do arquivo, em fevereiro de 2022, o que enriqueceu muito a pesquisa a partir das fontes históricas encontradas.

Ao embrenhar-se nas leituras, nos depoimentos de pessoas que conviveram com Nice e Estrigas, percebendo a importância do museu e o risco de seu fim, me vi integrante de sua rede de afetos. A pesquisadora passou a ser também militante, uma ativista que queria fazer algo para preservar e divulgar a história do Minimuseu, como forma de mantê-lo vivo. Um papel que me fez refletir muitas vezes se isso não prejudicaria minha visão sobre a pesquisa, sobre a atuação de Nice e Estrigas. Durante o percurso de pesquisa, criei um perfil na rede social Instagram (@des.lembraamentos) com o intuito de divulgar leituras, conteúdos sobre eventos acadêmicos e de repente, me vi produzindo materiais como textos, áudios e vídeos

sobre o Minimuseu, uma forma de tornar meu trabalho como pesquisadora menos solitário e transbordar de como este espaço me afetava subjetivamente. Percebi que era uma ferramenta que promovia muita interatividade, através da coleta de dados, a partir do *feedback* das pessoas que acompanhavam as postagens. Assim, intuitivamente estava fazendo, desse perfil, meu diário de campo virtual. A Prof^a. Dr^a. Carolina Ruoso me chamou atenção para isso e afirmou que eu estava produzindo fontes para minha pesquisa¹⁰ através de um diário de campo virtual.

O projeto no Instagram me trouxe convites para falar sobre a pesquisa. Ministrei duas palestras: “Narrativas Estrigueanas: modos de narrar a História da Arte no Ceará”, com a participação da Carolina Ruoso, na programação do Férias do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC); e “Um Jardim Todo Dela: Nice Firmeza e os Afetos da Arte”, na Semana de Integração do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, do Instituto Federal do Ceará (IFCE) e participei de duas lives “Nice Centenária”, mais uma vez no Férias no MAUC e “Casa de Arte e Afeto no Mondubim, no Cineteatro São Luiz.

Entendo o Minimuseu Firmeza, como um dispositivo social experimental, que mais do oferecer um acervo de arte, conduz o visitante às experiências, dentro de um contexto em que a “musealização passa a ser entendida como a construção do valor do meio da experiência subjetiva e compartilhada dos visitantes de museus e atores do patrimônio (BRULON, 2019, p.210). Poulot (2015, p. 67) afirma que o desafio do historiador de museus é justamente compreender esse espaço a partir do ângulo de uma experiência social e política, estética e moral. Sua atualidade consiste em refletir sobre os recursos que podem ou poderiam oferecer aos visitantes. Clifford (1997) posiciona o museu como uma zona de contato, “lugar de conversas, de trocas, onde a persuasão do visitante é fruto de uma série de interações”. Por entender o Minimuseu desta forma, um dos objetivos desta pesquisa é investigar a maneira como ele era compartilhado com vários tipos de públicos, integrantes do mundo das artes (consumidor habitual ou produtor de arte) ou não, um marcador importante para perceber a instância afetiva.

¹⁰ Através dessa experiência fui me inserindo nas redes sobre história da arte, museologia e patrimônio, formada por instituições e pessoas. Tive acesso à sugestões de leituras, eventos, cursos online e devido a esse, perfil no Instagram, fui convidada para *lives* e palestras. Conheci artistas, parentes do Estrigas, fui aprendendo a me relacionar de outras formas com meu objeto de pesquisa e ao mesmo tempo, observando as reações das pessoas, sempre afetivas relatando as saudades do casal de artistas.

A dissertação foi dividida em três capítulos, de forma a contemplar o espaço museal, os sujeitos que o compartilhavam e as relações estabelecidas. No primeiro capítulo intitulado “Com quantos afetos se constrói um museu?”, escrevi sobre a parte conceitual e ideológica do Minimuseu partindo conceito de imaginação museal de Mário Chagas, agregando-lhe a característica de uma criação compartilhada de uma rede de cooperadores do mundo das artes, que resolveu fazer parte ativamente da criação desse museu e do desenvolvimento de suas atividades. Buscarei por meio de conceitos da museologia e do patrimônio, contextualizar o que é um museu e as tipologias, para adentrar a experiência do Minimuseu Firmeza, buscando categorizá-lo enquanto museu experimental. Analiso a história e a formação do Minimuseu refletindo sobre o gesto de Nice e Estrigas de abrir as portas da própria casa, para dividir espaço com um museu de arte. Há várias perguntas para este percurso: existia apoio do poder público para os artistas? Como isso acontecia? Como elas influenciaram a criação do Minimuseu? Para esse diálogo trago Hugues de Varine, Mário Moutinho, Dominique Poulot, Nathalie Heinich, Béatrice Joyeux-Prunel, Bruno Brulon, entre outros.

Percebi uma necessidade de analisar Estrigas e Nice, separadamente, não no sentido de compará-los ou propor hierarquias, mas sim, de perceber suas singularidades. Desta forma, o segundo capítulo intitulado “Eu, no silêncio do Mondubim, dentro de mim”, dedica-se ao Estrigas apresentando um passeio pela trajetória do artista a fim de compreender suas práticas e sensibilidades, desde a entrada no mundo das artes até o reconhecimento, refletindo sobre suas funções na cadeia operacional museológica. Trago a figura dele, enquanto um narrador da história da arte no Ceará, através de diversos projetos de história e memória que serviram como fonte para a pesquisa, tais como artigos de jornal, livros, ações de salvaguarda e comunicação museológica.

No terceiro capítulo intitulado “Um jardim todo dela”, é a vez de dar-se a conhecer a história de vida de Nice, uma forma de compreender os espaços poéticos de resistência criados por ela para tornar-se uma artista. Uma caminhada importante para tentarmos compreender os sentidos que ela dá à experiência de criar o Minimuseu Firmeza dentro da própria casa. Nas atividades desenvolvidas por ela e por Estrigas, no Minimuseu, encontramos um exercício de alteridades: práticas de ateliê coletivo, espaço de discussões da arte, rodas de bordado, degustação de quitutes. Assim, compreender as práticas do casal, a fim de verificar como cada um

colaborava conforme seus gostos e talentos. Trazer as práticas da Nice para discussão é refletir sobre a cultura popular, uma vez que ela ganhou o Título de Mestre da Cultura, um importante reconhecimento dos saberes fazer da culinários e do bordado.

Através das costuras do tempo, do olhar para os projetos de história e memória, das ações dos cooperadores do mundo das artes, das ações patrimoniais, pretendendo alimentar partindo das sensibilidades, as discussões e a bibliografia acadêmica sobre a História da Arte no Ceará, trazendo a história de Nice e Estrigas e do Minimuseu Firmeza como símbolo de resistência e lugar de memória das artes cearenses. Portanto, o percurso investigativo objetiva fomentar esse debate, pois, as questões não se encerram nessa dissertação, ainda há muito o que ser pesquisado sobre essa experiência museal que sobrevive com dificuldades, sem apoio do poder público e diante de ameaças de encerrar as atividades, justamente pelas dificuldades financeiras. A presente dissertação é uma possibilidade de análise, dentre muitas, que poderão surgir fortalecendo um campo de estudos que está sendo construído o da História da Arte no Ceará.

2 COM QUANTOS AFETOS SE CONSTRÓI UM MUSEU?

2.1 O que atravessa a criação do Minimuseu

Aqui eu sinto *Teko Porã*, nessa esquininha. E esse *Teko Porã* me traz muita alegria, que é diferente de felicidade. Me traz alegria, me traz algo que eu nem sei dizer o nome. Essa esquina é fundamental para a vida pública do ponto de vista da micropolítica porque aqui eu encontro um espaço de *Teko Porã*. (...) Uma coisa é pensar no espaço público de forma micro: como a gente produz espaços de *Teko Porã*? Como é que a gente transforma num espaço público aquilo que está sendo sufocante para a vida?

(Suely Rolnik, 2018)

“Para o povo Guarani, não há *tekó* se não tiver *Tekoá*; ou seja, não tem modo de ser sem o lugar do ser”.

(Cristine Takuá, 2018, p.6)

A partir do trecho, transcrito do vídeo ensaio, da psicanalista Suely Rolnik (2018), intitulado “Espaços de *Teko Porã*” (ROLNIK, 2018), podemos refletir sobre “outras maneiras de ser, juntos”, processos de subjetivação a partir dos encontros entre os corpos vibráteis, a autora questiona como podemos construir *Tekoás*, esses

lugares de convivência, de produção de subjetividades compartilhadas nos múltiplos contextos educativos em redes de poderes, saberes e fazeres. Rolnik “antropofagiza” as ideias de autores como Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault, a cosmogonia indígena, entre outros, na tentativa de compreender as relações de afeto que permeiam os encontros na produção de diferentes subjetividades. Não o significado de afeto do senso comum, ligado ao sentimento positivo, e sim alcançando uma maior complexidade, como podemos perceber:

A própria palavra “afetar” designa o efeito da ação de um corpo sobre outro, em seu encontro. Os afetos, portanto, não só surgiam entre os corpos – vibráteis, é claro – como exatamente por isso, eram fluxos que arrastavam cada um desses corpos para outros lugares, inéditos: um devir, ou seja, o que as linhas de fuga faziam na vida de nossas personagens era, exatamente, desindividualizá-las (ROLNIK, 2011, p.57).

O intento é lançar um olhar para os corpos vibráteis, para os fatores de a(fe) - tivação em sua existência, impulsionando uma potência de criação, como se nascesse um “embrião de futuro, de outra forma de ser, viver e existir” que nos coloca em crise, une os diferentes para formar outra coisa. Somente aquilo que nos afeta ao aproximar-se do outro, em cuja força magnética nosso corpo vibrátil se atrai, produz intensidades para formar um plano de consistência. Ao comentar a obra de Ligia Clark, Rolnik (2008, p.15). explica que elas faziam parte de um estudo para analisar os sentidos, as capacidades de percepção e sensação, assim, elas “implicam o corpo em sua capacidade sensível de ser afetado pelo outro. A obra deixa, aqui, de limitar-se ao objeto para realizar-se enquanto acontecimento da relação poética entre seus receptores e o mundo”.

Rolnik (2011, 2018) enumera duas experiências desse encontro na experiência pública: a micropolítica e a macropolítica, que operam nas estruturas sociais de formas e naturezas distintas, contudo, guiadas por estratégias de desejo, ou seja, o movimento de afetos que surge do encontro dos corpos. A micropolítica é formada por intensidades, somente perceptível pelo olho vibrátil, como um coletivo temporário que se une a partir de reverberações, criando uma sinergia que fortalece o que o embrião está pedindo para criar algo, sem planejamento, algo criado pela amizade, pois, esses corpos vibráteis vivem experiências semelhantes. Contudo, ao fim do projeto, o coletivo se dissolve. Ele é um percurso de rizoma sempre remanejável, composto pelos indivíduos e pelas coletividades. Enquanto isso, a macropolítica constitui-se em uma outra luta, uma outra lógica, sendo captável pelo olho visível, requer um plano de ação

concreto, é um movimento organizado, propósito definido para obter uma mudança concreta.

O desejo cria mundos. Assim, o Minimuseu Firmeza é criado a partir de uma reverberação coletiva de produzir algo semelhante a um *Tekoá*, onde tudo que é bom para a vida é belo, e tudo é belo porque é bom para a vida, na interpretação do conceito, por Rolnik (2018). Mais que um espaço físico de exposição museológica, o projeto do casal de artistas plásticos Nice e Estrigas nasceu a partir de uma ação micropolítica, com intenções geopolíticas muito expostas, uma urgência de inventar um lugar em que os artistas pudessem habitar sua arte e fazê-la circular.

O Minimuseu Firmeza se encontrava em uma dita periferia das artes, no Ceará, estado do nordeste brasileiro. Estrigas queria provar que existia uma História da arte a partir do Ceará. Contudo, ela não era contada, e por consequência não valorizada. Destarte, havia uma regra que para um artista que almejasse de ser reconhecido, fazer sucesso artística e financeiramente, era preciso estar nos grandes centros culturais o que propiciaria uma circulação em grandes galerias, museus e reconhecimento pelos pares e na imprensa. Por isso, muitos artistas migraram para São Paulo ou Rio de Janeiro, considerada cidade-sede da cultura nacional, em busca de melhores condições de desenvolver seus trabalhos artísticos. Para Béatrice Joyeux-Prunel, (2009, p. 164), um artista amplia sua rede de cooperadores, para além do seu local de origem, quando consegue fazer sua arte circular nos diferentes meios de exposições, tê-la comentada na crítica de arte em jornais, tê-la presente em catálogos de exposições, adquirida por museus, entre outros. Contudo, ser artista em uma periferia das artes torna isso mais difícil, mas não impossível.

Figura 05 – Mapa do Minimuseu Firmeza



Fonte: Acervo Minimuseu Firmeza

A circulação dos artistas é uma temática muito presente nos diários pessoais escritos e publicados por Estrigas. Era latente a necessidade ou o desejo de muitos deles, de mudar-se para onde a cadeia operatória artística era mais reconhecida e garantiria visibilidade, como o sudeste do país ou até mesmo para o grande centro das artes, Paris. Uma vez que o artista que estava fora desse eixo, sentia as consequências, o peso de estar no ostracismo do mundo das artes. “Os atores dos mundos das artes aproveitaram, também, da multipolaridade e do restrito espaço artístico internacional, e das hierarquias culturais que eles manipulavam, mantinham, ou contribuíam para mudar¹¹” (*tradução nossa*) (JOYEUX-PRUNEL, 2009, p. 164). Diante disso tudo, Ruoso (2020, p.767) argumenta que a atitude de Estrigas em defender essa história da arte a partir do Ceará era necessária pois,

o Ceará ocupava o lugar do Outro na história da arte, e os Outros são povos sem História (PRICE, 1996); os Outros foram considerados primitivos e ingênuos; portanto, os trabalhos da memória desenvolvidos como ato político e artístico e questionam, em diálogo com a história da arte, esse lugar do Outro.

¹¹ “Les acteurs du monde de l’art profitaient ainsi de la multipolarité et des cloisonnements de l’espace artistique international, et de hiérarchies culturelles qu’ils manipulaient, entretenaient, ou contribuaient à changer”.

Defender a arte do Ceará e os artistas foi um dos motivos que levaram Estrigas e Nice a criarem esse projeto. “Como um ato de atribuir valor às coisas, a musealização é também um ato político (...) (BRULON, 2020, p. 14), assim, eles tomavam partido. Estrigas, por ocupar um espaço de influência e poder, na imprensa e na pesquisa artística histórica, mostrava mais abertamente e tinha mais visibilidade das suas posições diante da falta de políticas públicas para as artes plásticas no Ceará e dos problemas relacionados à geopolítica das artes. É o que mostram as fontes históricas como os diários publicados por ele e, artigos de jornal. A historiografia da arte no Ceará, feita por ele, mostra que os afetos dos que construíam esse espaço de sociabilidade das artes não eram todos positivos, havia muitos embates, disputas, jogos de poder e influência. Estrigas era muito direto e crítico em suas opiniões, tanto que na epígrafe do segundo volume do livro “A arte na dimensão do momento”, ele faz um alerta: “Eu apenas registrei os acontecimentos para a história. Se há culpa nos fatos é de quem os cometeu mesmo que sejam seus amigos”. Ele não tinha receio em fazer nomeações ou apontar adjetivos negativos à algumas pessoas ou instituições. Seus posicionamentos revelam as tensões presentes na constituição do mundo das artes no Ceará.

No primeiro volume do diário publicado em “A arte na dimensão do momento” há muitas críticas da década de 1960, ao MAUC, tanto que Estrigas (1997, p.42) ficou um tempo sem frequentá-lo, por não concordar com maneira como era conduzido, nem com quem estava administrando-o. Ele afirma que o museu estava mal orientado “principalmente no que diz respeito diretamente ao nosso artista, residente aqui e esquecido ou recusado”. Em outra passagem, ao tomar conhecimento da mudança na diretoria, ele escreveu que acredita que ele poderia entrar em uma “linha melhor”, funcionando com mais equilíbrio e dessa forma passasse a apresentar “os que aqui fazem arte e são requisitados ou repelidos pela mesquinha do diretor afastado e maléfico” (ESTRIGAS, 1997, p.55). Registrou ainda que “Achamos que o MAUC poderia fazer mais e melhor se não fosse sujeito a outros órgãos que, com seu descaso, prejudicam o setor das artes (ESTRIGAS, 1999, p.65).

Um posicionamento político muito forte do casal de artistas foi montar o Mini-museu Firmeza, na tentativa de oferecer um espaço de criação e discussão. Para Ruoso (2020, p.767) “Ele é inventado por Nice e Estrigas para questionar um abandono, uma ausência e um silenciamento das experiências artísticas que partiam do Ceará para circular local, nacional e internacionalmente”. Estrigas (1997, p.271) fez a

seguinte anotação, no diário, no dia 27 de abril de 1970, referente à seleção do Salão de Abril, denunciando também como esses artistas não se viam como profissionais

Há muito tempo, os artistas cearenses vêm sendo tratados com muito descaso e nunca fizeram nada organizados para serem mais considerados, respeitados e tratados com maior dignidade. Sofrem pela falta de união no interesse coletivo.

Devemos entender esse gesto museológico também pela ótica da patrimonialização, ou seja, de uma “(...) prática social construída histórica e culturalmente em consonância com a busca de identidade e as demandas de “vontade de memória” no tempo presente” (NOGUEIRA, 2014, p. 52). Heinich (2002, p. 1984) ao discutir a fabricação do patrimônio utiliza a expressão “função patrimonial” que designa a conservação de objetos que sejam considerados um bem comum à sociedade e que seu valor dure para sempre.

Outro ponto a enfatizar é que a formação de Nice, Estrigas e uma geração de artistas fundadores do Minimuseu incluiu a perspectiva da ação coletiva (RUOSO, 2020, p.10), pois, foram sócios da SCAP, a segunda entidade de artistas no Estado, fundada em 27 de agosto de 1944, agregava tanto pintores quanto jovens escritores e figuras de outros setores “sensíveis aos problemas da arte procurando melhor situá-la, ao mesmo tempo em que se fazia movimento conjunto de arte e literatura com o grupo CLÃ (Clube de Literatura e Arte), do qual vários elementos faziam parte da SCAP e vice-versa” (ESTRIGAS, 1983, p. 22).

Para Estrigas (1983, p.10), a SCAP representou uma fase heroica artisticamente valiosa que levou o Ceará ao plano internacional da arte”. Machado (2008, p. 129) defende que ela possibilitou a formação de uma rede de informações técnicas e teóricas que até então não existia. Contudo, ela encerrou suas atividades em 1958, depois de oito anos resistindo às dificuldades variadas e especialmente as financeiras. Nice lembra que a Sociedade sofria com despejos frequentes, por falta de pagamento das salas alugadas. Não havia apoio financeiro do poder público ou empresas privadas, as despesas eram pagas pelos sócios (aluguel, zelador e modelos vivos).

Era uma dificuldade para se montar exposições. Quando os artistas descobriam um prédio no centro da cidade que estava em reforma iam conversar com o proprietário, para ver se ele emprestava o local por um mês, ou enquanto durasse a obra, assim eles montavam o Salão de Abril (MACHADO, 2008, p.46).

A SCAP oferecia muitas atividades coletivas, exposições, ateliês compartilhados, trocas de experiências, pinturas ao ar livre em conjunto, com o encerramento das atividades os artistas ficaram muito soltos. Isso foi consequência das dificuldades financeiras, falta de apoio e dispersão dos sócios. Um grupo tentou retomar as atividades, em 1968, contudo não houve entendimento, como das outras tentativas¹². Os artistas passaram por uma fase muito difícil. Estrigas registrou que eles, durante esse período

(...) viviam momentos isolados, com interesses restritos aos individuais, e /ou em pequenos grupos espalhados nos diversos ateliês profissionais, de fotografia, publicidade, assim como executando cenários. O problema artístico reduzia-se ao ato de pintar e, eventualmente, de vender. (ESTRIGAS, 2004, p.14)

A questão do ateliê sempre esteve, em pauta, desde a fundação da primeira entidade artística, o Centro Cultural de Belas Artes (CCBA), fundado em 1941. Em 1945, Mário Baratta¹³ expôs em um artigo publicado, no jornal O Estado¹⁴, a situação precária dos pintores, quando a SCAP foi despejada de sua sede e, portanto, fechou o ateliê”, fazendo com que lamentassem o descaso com as artes plásticas: “Nem um só de nossos artistas pode se dar ao luxo de ter um *atelier* particular, pois a arte ainda não se pode dizer meio de vida no Brasil e muito menos no Ceará. Um *atelier* para existir, só é possível mantido por uma sociedade” (ESTRIGAS, 2004, p.31). Assim, eles perdiam “o local reservado, longe das vistas profanas, onde às segundas, eram submetidas à crítica” (p.35). O artista explica que todos os trabalhos passavam pela crítica coletiva, uma opinião honesta que buscava mostrar os erros que poderiam ser evitados. Nenhuma obra dos scapianos era tornada pública sem passar por esse momento.

¹² Em “A arte na dimensão do momento”, volume 1, Estrigas (1997, p.222), escreveu no dia 26 de novembro de 1968 sobre a tentativa de ressuscitar a SCAP, incentivados pelo então reitor Cláudio Martins que prometeu apoio. Em resposta a Barrica, sobre isto Estrigas escreveu: “(...) seria melhor organizarmos um grupo composto por elementos com maior afinidade entre si. (...) já estou acostumado com essas conversas e já tentei várias vezes reunir para início de um movimento. Tudo em vão. Formação artificial de grupo não funciona”.

¹³ Mário Baratta nasceu no Rio de Janeiro e, em 1932, mudou-se para Fortaleza. Era advogado, poliglota, artista plástico, jornalista e teve um importante papel no mundo das artes no Ceará. Articulado, tinha boa sociabilidade entre a classe artística e intelectualidade local. Foi um dos fundadores do CCBA, onde atuou de acordo com Estrigas (2004) como o maior agente catalisador e ideólogo. Participou também da SCAP, como sócio e presidente. Estrigas publicou “Arte Ceará: Mário Baratta: o líder da renovação” em homenagem ao artista.

¹⁴ Artigo “Pintura e Pintores”, publicado em 06 de maio de 1945.

No atelier havia aquilo que os franceses chamam de “*entre aide*” que estimulava. Devemos lembrar também que o maior problema plástico é a figura humana e que este problema não se pode resolver sem estudá-la com constância e desvelo. Não se pode tentar a composição sem um perfeito conhecimento da figura humana, sem pintar constantemente o nu. (ESTRIGAS, 1983, p.35-36)

De acordo com Nice, não havia mulheres ensinando na SCAP (MACHADO, 2008, p.44). Os mais experientes como Hermógenes da Silva, os irmãos Pamplona (Paulo, Eduardo e Carlos), Barrica, Jonas Mesquita, Francisco Lopes e Garcia ensinavam os mais jovens. “Não tinha artista fixo para dar orientação. Qualquer um que chegasse orientava os alunos”, afirmou Estrigas em entrevista a Gilmar de Carvalho (2009, p.24-25). Destarte, podemos entender os cursos livres da SCAP enquanto “resultado de experiências compartilhadas em um ateliê coletivo de criação artística orientada” (RUOSO, 2020, p. 10). Isso influenciou o casal de uma maneira muito potente, tanto que a trouxeram para a experiência do museu que imaginavam.

As aulas eram realizadas de segunda a sexta-feira, à noite, quando assistiam filmes de arte e debatiam sobre eles. Aos finais de semana, promoviam os “picnicartes”, aulas de pintura ao ar livre. Cada um juntava sua merenda, cavaletes, maleta de pintura, tomavam um ônibus e iam pintar paisagens. A partir dessa prática, Estrigas reinventou o conceito de impressionismo, que para ele era a “possibilidade de se impressionar ao ar livre”, expressar em suas pinturas ou desenhos o que viam pela cidade. Assim, “o impressionismo era mais o gesto de sair em grupo para realizar pinturas ao ar livre do que o resultado do trabalho dos artistas, era a performance o mais importante” (RUOSO, 2013.) O método era o seguinte: o professor não interferia na produção dos alunos, contudo, quando voltavam para a sala de aula, os trabalhos eram expostos na parede e ele ia apontando os defeitos. De acordo com Nice:

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”. (MACHADO, 2008, p.43)

A Sociedade também possuía uma biblioteca, algo que Estrigas também se preocupou em formar e disponibilizar ao público. Para Salles (1998, p.50) a contínua troca de sensibilidades no processo de interações envolve uma complexidade, que para os artistas ela se mostra impulsionadora e estimulante, potencializando as

possibilidades através das reflexões conjuntas. A ação do público no Minimuseu ajudou a inventá-lo, uma vez que “juntar peças não faz um museu, por mais deslumbrantes que sejam as fachadas. O museu não é espaço morto, é ação diária” (LOURENÇO, 1999, p. 17).

De acordo com o pesquisador, os artistas ficaram durante muito tempo dispersos, sem uma entidade que os representasse, e sem o ateliê coletivo. Um grupo tentou retomar as atividades, contudo não houve entendimento. Estrigas e os cooperadores do mundo da arte próximos a ele compreenderam que era preciso criar uma estrutura elementar de sociabilidade, já que os equipamentos culturais existentes não supriam os anseios deles. Era preciso patrimonializar uma história da arte da qual eles eram protagonistas e, que perdeu um pouco de seu sentido com o fim da SCAP. Ao formar o acervo do Minimuseu eles selecionavam quem devia estar presente na história, atribuíam valores à arte cearense. Quando o Minimuseu foi fundado ele passa a ocupar esse espaço de reunião e produção artística.

No microcosmo do Mondubim, bairro localizado na periferia de Fortaleza, que abrigava sítios e chácaras de veraneio, sendo, portanto, um clima bucólico isolado do burburinho da cena cultural artística, dos cinemas, tinha hábitos culturais próprios como forrós em residências, bloco de carnaval, quermesses e outras manifestações da cultura popular. Antes da formalização do Minimuseu, já havia um movimento com almoços oferecidos aos amigos, além de visitas para conversar sobre arte.

Nos diários de Estrigas há registros dos frequentadores e dos assuntos que eles iam tratar: o aval da crítica dele sobre quadros que iriam para uma exposição, compartilhar informações sobre um *vernissage* internacional que viu, o planejamento de algum projeto cultural, entre outros assuntos. A inauguração do espaço amplificou esses diálogos, pois, personalidades artísticas que passavam por Fortaleza visitavam o lugar, como podemos constatar no caderno de visitas: Millôr Fernandes, Rubem Braga, entre outros. Estrigas gostava de destacar os críticos de arte de projeção nacional que vinham ao Ceará como Clarival Valadares, Valmir Ayala e Frederico de Moraes.

No livro “Conversas com Estrigas” de Alberto Soeiro (2010, p.24), lançado durante as comemorações de oitenta anos do artista, editado a partir de entrevistas, feitas somente com o homenageado, encontramos duas razões que justificam o pensamento dele de iniciar tal empreendimento colaborativo: de acordo com o artista, “no Ceará não tinha um lugar onde se pudesse ter uma noção do desenvolvimento da

nossa arte e de sua bibliografia”; e o segundo era acreditar que podia organizar uma mostra das manifestações artísticas, numa panorâmica de seu desenvolvimento. O termo curadoria não cabe aqui, pois, embora a função fosse exercida o termo não era ainda utilizado¹⁵. A iniciativa encontrou justificativa também na pretensão de preencher lacunas, segundo Estrigas (2002, p.84), de um lugar onde pudessem “ter respostas satisfatórias às suas indagações” sobre os “acontecimentos e conhecimentos da arte”.

Antes do Minimuseu ser criado e colocar-se como um substituto do projeto da SCAP, a notícia que seria criado o MAUC gerou uma expectativa muito grande no mundo das artes, pois, não estava havendo edições do Salão de Abril, portanto, um período de descontentamento com os rumos das artes plásticas na cidade. Este deveria ser um espaço público para os artistas da cidade compartilharem das obras e discussões, circularem no local partindo para o internacional.

O reitor Martins Filho, ao imaginar o MAUC, trazia um padrão europeu a partir de um conceito eurocêntrico de cultura, consoante ao pensamento de Antonio Bandeira, Sérvulo Esmeraldo, Lívio Xavier Júnior, Milton Dias, Fran Martins, Zuleide Martins. Todos circularam pela Europa durante o processo de criação do MAUC, em busca de um modelo para criar um museu de arte e de interlocutores para estabelecer diálogos. Contudo, era preciso também engajar os artistas cearenses, por isso, o reitor convocou colaboradores tornando-o um museu de muitas pessoas e ideias, e como em todo museu, essas participações geraram também conflitos de como ser um museu de arte no Ceará (RUOSO, 2016, p.51-52). O museu era gestado para realizar uma política pública de cultura por meio da educação, uma vez que inexistia uma secretaria específica para tratar da cultura no Ceará, assim, as ações dessa área eram insuficientes para atender às necessidades culturais de uma cidade que crescia e se desenvolvia. Tanto que muitas iniciativas culturais partiam de estabelecimentos comerciais ou grupos como o CCBA.

A cidade de Fortaleza não desfrutava de museus de arte, mas pulsava arte por meio das ações coletivas, dos grupos e sociedades autônomas. Vivia o sonho de construir uma Escola de Belas Artes e um Museu de Arte. Muitas haviam sido as iniciativas e as tentativas antes da chegada do MAUC. Estes movimentos engendraram imaginações museais, perspectivas para uma arte

¹⁵ Nos anos 70, a profissão de curador ainda não havia sido institucionalizada, mas havia os conservadores de museus que eram responsáveis por salvaguardar, analisar e apresentar um patrimônio cultural. “Não havia um protagonismo, uma “assinatura”, uma autoria de exposições, segundo Cristina Tejo, (2017, p.11)

gerada no Ceará, e muitos desses sonhos transformaram-se em ações do museu; outros não ficaram ao redor, sendo assim, muitos envelopes foram mastigados, mas nem todos serviram de abrigo ou modelo para este Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. (Ibidem, p.55)

O MAUC delineava-se a partir de vários movimentos internos colaborativos: era espaço de encontros, pois os artistas eram convocados a propor ideias, dialogar. Contudo, nem todos se sentiram contemplados pelas propostas expositiva que ora se apresentavam. De acordo com Silva (2015, p.122), embora a gestão do MAUC nunca tenha assumido o posicionamento de ser uma continuidade da SCAP, havia quem ansiasse por isso. Estrigas foi um dos que preferiu silenciar inicialmente, mesmo a inauguração do MAUC sendo um grande acontecimento, em 25 de junho de 1961. Ele não fez registros em seu diário e nem na coluna que mantinha no jornal Diário do Nordeste chamada Arte & Crítica. O artista só traz o MAUC para seu repertório de importância do que deve ser guardado sobre História da Arte no Ceará, em 1962, quando escreveu o primeiro texto para catálogo do museu, com uma exposição de Nearco Araújo. Analisando os escritos de Estrigas percebemos que essa atitude se referia à discordância quanto à forma de gerir o espaço e as pessoas que o faziam. Isso pode ser verificado na seguinte passagem que ele comenta sobre algumas mudanças ne diretorias do MAUC, em artigo para o jornal Tribuna do Ceará¹⁶, intitulado “MAUC em nova fase”, publicado em 24 de agosto de 1965:

O MAUC, em nova fase, novo diretor (diretora), instalações novas, parece estar bem-intencionado na sua finalidade artística e desejoso de entrar no caminho certo que é o de entender a arte e aos artistas, recuperando-se de ineficiências primitivas que o levaram a crises destruidoras. **Não se deixar contaminar pelo germe que o corroe nos seus primórdios, sabotando a arte e os artistas locais**, condição *sine qua non* para o sucesso. O mais é organização, acolhimento, programação e desilusão. Meios para a execução existem e o resto é meter mãos à obra.

O MAUC deve granjear confiança (que foi destruída diga-se a verdade) dos que se dedicam à arte e tornar realidade a grande esperança (ainda é) dos que viram nascer e para ele se voltaram no desejo de um nome artístico para o Ceará. Cabe ao MAUC atrair e aglutinar, em si, com o apoio decisivo, nossos artistas e nossa arte, tornando-se de fato seu condutor dinâmica e potencialmente. (ESTRIGAS, 2009, p. 54-55, grifo meu)

Ainda sobre as opiniões dele, convém ressaltar também uma reportagem que ele escreveu e foi publicada no jornal Tribuna do Ceará, em 05 de fevereiro de 1966, com a manchete “O Ceará artístico na palavra de um conceituado crítico de arte”. Trata-se de uma entrevista que ele fez com o editor assistente da revista Cadernos

¹⁶ Em 1963, Estrigas passa a escrever a coluna “Arte e artistas na Tribuna do Ceará.”

Brasileiros e diretor da Galeria Goeldi, no Rio de Janeiro, Clarival Valadares. Ele veio à Fortaleza selecionar peças de Chico da Silva e Agnaldo para a Bienal de Veneza e, proferir palestras sobre a arte brasileira, patrocinado pela UFC. Na chamada, um resumo do que para o artista era a realidade local “Artista cearense vive isolado, é pobre e não tem lugar para trabalhar”.

Existem talentos, disse ele, mas os artistas cearenses vivem muito isolados, sem contato com os meios mais avançados e, além disso, sofriam da ausência de locais, material, oficinas e ambiente comum de trabalho. Acha o crítico (e tem sido nossa opinião já externada) que o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará deveria dar máquinas, local, material para os artistas trabalharem, formando assim um ambiente de arte. [...]. O acervo do MAUC deve ser feito e mostrar não apenas o artista local e sim trazer o nacional para o seu patrimônio, reunindo peças de ambos, já que o trabalho internacional é de dispêndio financeiro muito elevado [...]. (ESTRIGAS, 2009, p. 61-62).

Estrigas expunha seus descontentamentos sobre os mundos da arte no Ceará, o MAUC mesmo com seu desenvolvimento não conseguia cumprir a proposta imaginada pelo artista. Na concepção dele, o museu não estava aproximando os artistas locais, não era “um espaço de acolhimento responsável por criar um nome artístico para o Ceará. (...) Ele vislumbrava uma projeção dos artistas cearenses no circuito nacional das artes, ou seja, do museu para o mundo” (RUOSO, 2016, p. 61). No dia 03 de maio de 1962, ele critica a postura do museu:

Concordamos que o MAUC fazia bem em expor reproduções dos grandes mestres da arte, dos artistas cearenses que haviam obtido projeção maior, mas que fazia mal em deixar os que aqui batalhavam em esquecimento injustificável. (ESTRIGAS, 2009, p.44)

Um momento muito forte é o embate entre um grupo de artistas cearenses e a arquiteta Lina Bo Bardi, então diretoria do Museu de Arte da Bahia (MAM), em 1963. Ela estava organizando uma exposição de artistas nordestinos e iria levar algumas obras do acervo do MAUC, que incluía também arte popular, como peças de barro, ex-votos, artesanato popular utilitário, rede de pescar e de dormir, entre outras. Conversando com o artista Nearco Araújo, Estrigas (1997, p.94) soube que Lina Bo Bardi pretendia levar à exposição artistas que foram convidados para a V Bienal de São Paulo e que os critérios de escolha dela de julgamento e seleção eram diferentes da comissão do MAUC, cujo diretor na época era Lívio Xavier.

Dias depois, Estrigas recebeu a visita do artista Zenon Barreto que se mostrou descontente com o processo de escolha das obras, e que segundo ele, o MAUC não cumprira o compromisso assumido de incluir na mostra outros artistas cearenses: J.

Fernandes não foi convidado; os trabalhos de Barrica foram recusados “sob o pretexto de destoarem dos demais, mas isso o próprio conjunto geral já era”. Na anotação do diário do dia 17 de setembro, Estrigas escreveu que Zenon estava revoltado contra o MAUC e planejava remeter obras de alguns pintores para o MAM da Bahia e, caso não fossem aceitos ele retiraria os trabalhos deles. Os artistas contemplados seriam Barrica, Sérgio Lima, Nice e J. Fernandes. Estrigas registrou em seu diário, de 17 de setembro:

Em princípio, concordei com o Zenon por ser justo que outros também participem. Aliás, disse-lhe que publicara nota no jornal sobre essa exposição para quem quisesse se submeter a seleção, justamente para não dizerem que era só de “panelinha”. Eu, de mim, não vi a nota, e não teria entrado se não tivessem vindo aqui me pedir trabalhos. Fui contra a ideia da comissão de seleção por não acreditar nela. Não fiz, porém, exigências, como não também enviei trabalhos da minha mulher, a pintora Nice, visto que falaram nos meus e não pediram os dela, embora eu reconhecesse que os dela situavam-se melhor que muitos dos que foram. Soube depois que disseram, por lá, a alguém que perguntara, que os dela não tinham tomado parte por que eu não os levava (ESTRIGAS, 1997, p.96)

Estrigas (1997, p.96-97) decidiu escrever uma carta para acompanhar a entrega das obras remetidas pelo grupo excluído, no intuito de “ampliar e melhorar” a representação. Justificou a atitude no diário: “Visava eu evitar que Zenon, fazendo, por si, não cometesse violências capazes de provocar maiores ressentimentos”. Zenon Barreto estava em contato com o crítico de arte da Bahia, Wilson Rocha, que segundo Estrigas, não se dava bem com a Lina Bo Bardi. Ele não quis levar para o MAUC essa decisão, preferiu que eles tomassem conhecimento depois da encomenda chegar à Bahia. Mesmo com a opinião, de que o “protesto” deveria ser aberto, sem atritos, Estrigas continuou concordando com Zenon Barreto com o objetivo e a “ação por solidariedade à participação de outros colegas” (ESTRIGAS, 1997, p.97).

As obras foram enviadas com uma carta escrita em primeira pessoa, contudo assinada por Zenon Barreto e subscrita por Barrica, Sérgio Lima, Nice, J. Fernandes e Estrigas, como forma de apoio ao que foi escrito. Explicava do acordo feito e descumprido, entre o MAUC e Zenon. Relatou a nota publicada na imprensa, em uma data muito próxima ao encerramento da convocatória, prejudicando o amplo conhecimento da oportunidade. Afirmou que não foi constituída uma comissão para selecionar as obras apresentadas. Foi concluída com as seguintes palavras:

Em face desse lastimável acontecimento, tomei a iniciativa de enviar os pintores injustificadamente omitidos, esperando que V.S possa incluí-los

entre os participantes já remetidos. Caso isso não seja possível, lamento ser forçado a desautorizar a minha participação na citada mostra. Pretendo deixar bem claro, que essa minha atitude não tem caráter de represália ou de qualquer outra natureza censurável, mas simplesmente de respeito a um princípio moral que a mim impus (ESTRIGAS, 1997, p.99)

Lina Bo Bardi respondeu à carta afirmando que não poderia aceitar o que foi enviado, pois a exposição adotara o convite e, que respeitaria o ponto de vista de Zenon Barreto de não participar da mostra. Ele enviou uma nova carta à ela, com a assinatura de um grupo de artistas afirmando desconhecer os critérios definidos, normas e diretrizes sobre a seleção dos representantes do Ceará. Estrigas também escreveu à diretora solicitando a retirada dos trabalhos dele da exposição. Tal fato demonstra como as relações nem sempre eram harmoniosas, por tratar-se de objetivos diferentes e relações de poder.

O projeto curatorial do MAUC era dar espaço aos artistas cearenses que tiveram repercussão internacional, embora estivesse aberto também para a arte popular e arte sacra, com peças coletadas por Floriano Teixeira nas cidades de Juazeiro e Canindé, no Ceará e Goiana e Caruaru, em Pernambuco. Mário Baratta também tecia suas críticas. Em entrevista concedida a Walter Gomes, jornalista do Correio do Ceará, em 10 de setembro de 1977, ao ser perguntado por museus cearenses, ele responde que “Acho que museu, mesmo, só tem um, o minimuseu do Estrigas e da Nice. O outro, o da Universidade, não sei, parece um museu estrangeiro”. E continua a questionar a aquisição das obras do acervo, que deveria ser de arte cearense, principalmente: “O museu deveria congrega os nossos artistas, como antigamente o *atelier*. Se não ocorre, há algo errado”. Baratta defende ainda que o MAUC deveria ser como a Concha Acústica, um órgão de promoção da Universidade. “Não tem tido vida”, alfineta. E por fim, pondera: “Outra coisa que eu não entendo é não ter o mini um tostão de subvenção e dar a Prefeitura uma casa para o Chico da Silva. Difícil...” (ESTRIGAS, 2004, p. 136). Para Silva (2012, p.123), tantos questionamentos por parte de alguns artistas, podem significar uma disputa por espaços e reconhecimento:

Acredita-se que houve certo jogo e vaidades, pois no Salão, Estrigas e outros nomes, como os próprios Mário Baratta e Carlos Pamplona tinham mais destaque, eram mais evidenciados e foram lideranças em alguns momentos. Com a criação do MAUC outros artistas são destacados, como foi o caso de Floriano Teixeira que além de ter sido um dos responsáveis pela formação da coleção de arte do museu, foi convidado pelo reitor para ser o diretor artístico da instituição.

Muito além das intrigas que Ruoso (2016) narra em sua tese sobre a criação do MAUC, ele trouxe mudanças muito importantes para a cena cultural como a circulação de diversos atores de destaque do mundo das artes, em outros centros, por Fortaleza. A inauguração do MAUC contou com a presença de diferentes críticos de arte, jornalistas e escritores, dentre os quais destacaram-se os escritores Fernando Sabino, Rubem Braga e Jorge Amado e João Condé que também era jornalista e colecionador de arte; o crítico de arte Valdemar Cavalcanti, e o designer, pintor e desenhista Goebel Weyne. Houve também segundo a historiadora da arte, a instauração de novas práticas como a coleção de obras de arte, por particulares.

A década de 1960 foi marcada por intensas intervenções políticas e culturais, em Fortaleza. Em 1963, foi inaugurada a primeira galeria de arte de Fortaleza, como iniciativa do escritório de arquitetura de Enéas Botelho, a Galeria SER gerenciada por Zenon Barreto (KADMA, 2006, p.10). Seguindo um percurso cronológico, podemos destacar o fim do hiato da realização do Salão de Abril, já que a última edição fora em 1958, ainda pela SCAP, o grande sustentáculo do Salão, desde a segunda edição, de 1946. Em 1953, durante a presidência de Estrigas na Sociedade, ele conseguiu assinar um convênio com a Prefeitura de Fortaleza para o evento garantindo verbas para as despesas de montagem e premiação. Contudo, a prefeitura deixou de apoiar e em 1955, a SCAP encontrou muitas dificuldades para o XI Salão, inclusive não houve verba para imprimir catálogo, assim como na edição de 1957. No ano seguinte, a UFC patrocinou o salão (ESTRIGAS, 1983, p.39-40).

Em 1964, o Departamento de Cultura da Secretaria Municipal de Educação da Prefeitura Municipal de Fortaleza assume o evento, o que de acordo com Estrigas foi um “resgate da omissão”, que ao não destinar verbas para o Salão de Abril prejudicou tanto o evento quanto a própria SCAP (ESTRIGAS, 2009, p. 103). A apropriação por parte do Governo Municipal trouxe várias mudanças estruturais e ideológicas, que geraram embates na classe artística, uma vez que era um evento gerido pela classe civil e depois, passou à política cultural pública, envolvendo assim outros interesses, o que podia significar, em algumas situações, a perda da autonomia dos artistas organizadores. Por outro lado, ficou garantida a realização anual, os catálogos ganharam mais qualidade e a prefeitura se responsabilizava por oferecer o espaço para realização do evento. Os gestores públicos passaram a atuar nas comissões de júri e organização do evento, que incluíam também alguns nomes da antiga SCAP como: Nice Firmeza, Estrigas, J. Figueiredo e Zenon Barreto. Eram estes

organizadores que tinham a responsabilidade de buscar recursos, um objetivo nem sempre atendido de acordo com as necessidades. Esse entre outros fatores, tais como questões referentes ao regulamento e normas de participação, levaram a várias críticas, até mesmo dos envolvidos na organização do certame (SILVA, 2015, p.127-129). No trecho do catálogo do Salão de Abril de 1964, Jean Pierre Chabloz explica os critérios, que polemizaram no meio:

Quanto ao critério adotado pela comissão julgadora deve-se atentar, que este sereno e livre de qualquer partidarismo estético-doutrinário, avaliou unicamente as qualidades artísticas e técnicas das obras apresentadas, dentro das normas mais sadias, mais lógicas e sensíveis da estética atual. Recusados foram apenas os trabalhos (abstratos e figurativos) julgados insuficientes pelo seu conteúdo ou técnica, ou por estarem baseados num superado conceito “acadêmico” – e não clássico. Relembremos de passagem, que em matéria de arte, “academismo” não passa de um pálido reflexo do verdadeiro e vigoroso classicismo, aparentemente figurativo, mas abstrato na sua essência, limitando-se o academismo à aplicação esforçada, mas fria e contraproducente, de meras regras-receitas escolares ou de ateliê. Dentro desses critérios foram aceitos, depois de demorada e ponderada seleção, trinta e sete quadros (pinturas e desenhos) e duas esculturas (uma terceira, ABSTRATÍSSIMA) foi eliminada, grifo meu).

Silva (2015, p.130) problematiza o renascimento do Salão de Abril e avalia de forma muito crítica essas transformações, por tornar o evento um espaço excludente¹⁷. Ele enfatiza as relações de poder envolvidas, nessa decisão, de um Salão que passa a ser oficializado e a impor uma concepção de arte de uma dada época. Importante ressaltar que era justamente essa liberdade de técnicas que fazia dele esse relevante espaço de difusão das artes e dos artistas, como podemos perceber a partir da leitura do trecho a seguir:

O IV Salão de Abril”, constitui uma das mais importantes (senão a mais importante) realizações artísticas, às quais tenha assistido a capital do Ceará. O que mais atrai nessa exposição coletiva, é a grande variedade de tendências pictóricas, das pesquisas técnicas, dos estilos: nenhuma doutrina impera no seio da SCAP, nenhum “ismo” autoritário, nenhum esnobismo estético, nenhum artificialismo limitam o livre esforço criador e pesquisador dos seus membros, cada qual seguindo o próprio rumo, a própria inspiração, o próprio ritmo da sua autêntica evolução pessoal. (Leite, 1949, p. 20)

Faz-se necessário abrir o diálogo e mostrar as insatisfações, Estrigas foi um deles. Em 15 de abril de 1965, ele publicou um artigo na Tribuna do Ceará no qual criticou o descuido na divulgação das notícias sobre o certame, bem como a

¹⁷ O pesquisador deixa claro que não pretendeu com a análise fazer juízo de valor a partir das mudanças no Salão de Abril, e sim refletir sobre os conflitos que surgiram.

distribuição de fichas e do regulamento, o que fez com que poucos artistas se inscrevessem. Vale trazer também as palavras do pintor Francisco Matos, publicadas no jornal Unitário, ainda no calor do momento, poucos dias após o Salão:

O atual Salão de Abril é um acinte ao direito que têm todos os pintores do Ceará de expor os seus quadros. O Salão de Abril, instituído pela SCAP, cujo patrimônio foi desbaratado pela última diretoria, sempre se caracterizou pelo consagrado de todos os pintores de Fortaleza, numa confraternização edificante e cheia do mais sábio entusiasmo. **O que vemos hoje com o nome SALÃO DE ABRIL?**

Meia dúzia de pintores chamados abstracionistas – não é força de expressão porque são seis pintores apenas – arranjam seis prêmios com o Governo do Estado, a Universidade e a Prefeitura para os melhores trabalhos e rejeitam os trabalhos de todos os outros pintores, inclusive daqueles que conquistaram os primeiros lugares no Salão de Abril anteriormente, como é o meu caso, que conquistei três medalhas de outro e impuseram que ali só quem podia eram eles do grupo privilegiado com os seus quadros abstracionistas.

Pintura é uma arte séria e muito difícil, que requer antes de mais nada, talento, sensibilidade de uma soma fabulosa de conhecimentos teóricos, não é coisa que se faça por tentativa, razão por que ele no catálogo, chamam de receita ao emprego desses conhecimentos.

Pintura de paisagem não é cópia servil da natureza. É preciso ser muito ignorante para fazer tão absurda afirmativa. Desconhecendo eu a decisão exclusivista dos donos do Salão, mandei quatro quadros, os quais foram sumariamente impugnados. Tudo isto, porém, é imperdoável de vez que, na realidade, a ambição e o egoísmo são fraquezas muito humanas.

O que não é humano nem perdoável, e fizeram o que fizeram com os meus quadros, isto é, encontrei todos danificados materialmente, como testemunharam os funcionários da Prefeitura. Nunca supus que alguém ali fosse capaz de tamanha indignidade. Deixo, pois, aqui o meu protesto a esse ato de vandalismo e a **descabida denominação de Salão de Abril dada a exposição em apreço porque, o Salão de Abril sempre foi e deve continuar sendo, um patrimônio de todos os pintores do Ceará, como manda a tradição.** (Francisco Matos. UNITÁRIO. Salão de Abril uma burla. 19/04/1964, p. 4, grifo meu)

As palavras de Francisco Matos, um dos artistas recusados, tensionam sobre esse novo lugar que o Salão de Abril passa a ocupar no mundo das artes do Ceará: “O que vemos hoje com o nome de SALÃO DE ABRIL?” Muito mais do que questionar a parte burocrática, a partir do lugar de fala dele (afirma ter conquistado três medalhas de outro, em edições anteriores) ele mostra-se ofendido com a recusa, deslocado com os novos sentidos que imputam ao certame. O artista ao trazer a tradição como valor a ser resgatado, coloca o Salão como um patrimônio de todos os artistas. Teria o afeto de quem tratava o evento com desejo, dado lugar somente ao profissionalismo de quem tem apenas compromissos burocráticos devido aos cargos que ocupavam? Em entrevista a Gilmar de Carvalho, o artista fez a seguinte observação:

Olha, a SCAP fazia o Salão de Abril; a partir do segundo, era a SCAP e os artistas. Os artistas era quem faziam o salão. Estavam fazendo um trabalho para eles, um trabalho para o meio, e esse trabalho tinha de ser feito com muito amor, com muita dedicação. E davam esse envolvimento sentimental muito grande do artista com o salão. Hoje em dia não tem isso. São pessoas que estão organizando e fazendo o salão por ocupar um cargo que os obriga a essa realização. (CARVALHO, 2009, p. 29)

Silva (2015, p.133) traz essa discussão ao pensar nas diferentes maneiras de gerir o Salão de Abril pela SCAP e pela prefeitura. Para ele, Estrigas “fala de um lugar de autoridade, alguém que construiu sua trajetória no decorrer da história de um Salão de artes. E não se trata apenas de uma carreira profissional, mas de um projeto de vida pessoal também”. Os tempos eram outros, talvez fosse difícil para muitos escapianos aceitarem que à Prefeitura de Fortaleza, por meio da Secretaria de Educação e Cultura, agora cabia esse papel de formar os artistas (principalmente os novos) e lançá-los nas mostras do Salão, as regras eram outras. Alguns artistas permaneceram como Estrigas, Nice Firmeza, Heloisa Juaçaba, Zenon Barreto, entre outros. Heloísa Juaçaba tornou-se artista conhecida e eficiente gestora. Ela atuou como diretora do Departamento Municipal de Cultura, durante a gestão do prefeito José Walter Cavalcante (1967-1970); por mais de uma década, foi responsável pelo setor de Artes Plásticas do Conselho Estadual de Cultura; e integrou várias comissões de organização e júri do Salão de Abril, entre o final dos anos 1960 e início dos 1970.

O Governo do Estado também se atualizou nesse projeto de difusão das artes. Em 1966, foi fundada a Secretaria Estadual de Cultura 1966, a primeira do país, concomitantemente surgiu o Conselho Estadual de Cultura. Para Carvalho (2012, p.16), “Podia ser importante, mas era a vitória do “beletrismo” provinciano. O Grupo Clã chegara ao poder o que almejava desde e sua fundação nos anos 1940”. Podemos listar: a nova secretaria ficou sob responsabilidade do historiador Raimundo Girão, que “não discutia políticas culturais, nem interferia de modo mais consistente na cena que se estabelecia (...) (p.16)”; Braga Montenegro assumiu o setor de Literatura; Otacílio Colares ficou responsável pelo Departamento de Difusão Cultural do Estado e pelo setor de cinema do Conselho (NOBRE, 1979, p.44-45 *apud* Silva, 2018, p.2).

Em 1967 é inaugurado o Centro de Artes Visuais (CAV), que posteriormente ficou conhecido como “Casa de Raimundo Cela”, idealizado e gerido pela artista Heloísa Juaçaba, que era Conselheira de Cultura, no setor de artes plásticas, tendo Antônio Girão Barroso como suplente. Ela foi a “matriarca das artes cearenses”, no

dizer do crítico de arte José Julião. O CAV foi criado com a intenção de realizar cursos para jovens artistas, além de promover exposições e palestras com artistas e críticos de arte de outros estados. Segundo a artista, em entrevista a Solon Pinheiro (2012, p. 39-40), o Centro promoveu a “comercialização das obras de arte, nesse período, que coincidiu com grandes transformações sociais que aconteciam em nosso país e no mundo”. Ao referir-se à artista, Silva (2018, p. 3) explica que

Sua fluida circulação entre os meios políticos, econômicos e da alta sociedade cearense lhe possibilitou emprestar seu capital simbólico para o impulsionamento da divulgação e das vendas das obras dos artistas, potencializando um mercado de arte ainda embrionário.

Surgia aí a Geração Raimundo Cella formada pelo grupo de artistas que participou dos primeiros anos de atividades da casa homônima. Carvalho (2012, p. 16-17) explica que eram artistas iniciantes, em sua maioria, que chegavam à instituição levados por Heloísa Juaçaba ou através dos Salões da Casa Raimundo Cella. Muitos firmaram-se no circuito de artes, como Descartes Gadelha, Sérgio Pinheiro, Aderson Medeiros, Roberto Galvão, Sergei de Castro, Mino, Tarcísio Félix, Kleber Ventura, Bené Fonteles, Marcus Francisco, Joaquim de Sousa, Mariza Viana, César Gabrielle, entre outros.

Na Casa Raimundo Cella, eles encontraram, tanto a formação, quanto a possibilidade de venda de suas obras. Ao desenvolver-se esse novo mundo das artes, há os embates. Nesse trabalho de direção, ela estimulou um grupo de jovens, de acordo com Carvalho (2012, p.17), a superar e romper com o que vinha antes, que era a SCAP. Entretanto, “contestar esses “monstros sagrados” não era tarefa fácil”. As comparações com a SCAP eram inevitáveis:

A chamada “geração dourada” ficava aprisionada entre as inevitáveis comparações com o pessoal da SCAP, que se ancorava em forte aparato teórico, inserção política e domínio da mídia. Era difícil ousar mais em um mercado tímido, e em um período que se encaminhou para o autoritarismo de uma ditadura militar que durou vinte e um anos.

(...) é o seguinte: o pessoal da Raimundo Cella, os artistas jovens, tinham uma intenção profissional, os scapianos não tinham, eles eram pautados, basicamente, pelo fazer artístico, não havia mercado. Mas a Heloísa, ela começou a trabalhar e trabalhou de uma maneira eficaz mesmo, pressionava as pessoas a adquirir as obras de arte. E ela levava pessoas da sociedade, pessoas de dinheiro e as pessoas compravam quadros. Então, isso é um divisor de águas nas artes do Ceará, não é? Aqui não havia mercado e começa a ter um mercado insipiente, mas se começou a vender obras de 8 artistas locais, né? E... é, eu acho que foi o Estrigas, não sei, ele, numa atitude crítica dessa postura, porque os artistas dessa geração eles queriam vender

quadros, eles queriam ser artistas e sobreviver da arte deles, e aí o Estrigas numa briga, ou numa coisa lá, ele disse que essa geração Raimundo Cela é uma geração dourada. (...) É... essa... era um pouco de ironia, porque a gente queria vender os quadros, a gente trabalhava, se fazia muitas coisas, por exemplo, se passou a fazer, não sei como poderia classificar, mas mutirões, ou intervenções, a gente fazia o seguinte: a gente... é... combinava com uma senhora da sociedade pra ela convidar uma série de amigos, na casa dela, digamos, quinta de noite, e aí ia um bando de artista com quadro pra... pra... né? Quer dizer era uma ação de marketing agressiva, né? Agressiva. E dava um bom resultado (SILVA, 2012, p.7-8).

A segunda citação trata-se de um depoimento colhido pelo pesquisador Anderson de Sousa Silva, durante uma entrevista realizada, em 19 de junho de 2017, com Roberto Galvão, na qual é possível perceber as diferenças marcantes entre a Geração SCAP e a Geração Casa Raimundo Cela, que podem basicamente ser definidas partindo da premissa que os scapianos não tinham o interesse na formação de um mercado de arte, algo que a Casa Raimundo Cela conseguiu ser bem sucedida, em grande parte pelas articulações e circulações de Heloisa Juaçaba.

A partir disso, podemos afirmar que o que caracterizava uma geração no mundo das artes eram os espaços de formação artística, os tipos de práticas de processos criativos, o perfil dos artistas e seus objetivos. Para Sirinelli (1996, p.255), as gerações são determinadas por “engrenagens determinantes do funcionamento nesse meio”. Elas são demarcadas por acontecimentos fundadores dos quais extraem “uma bagagem genética e desses primeiros anos uma memória coletiva”. Portanto, o que marcou uma geração e outra foi a fundação das citadas instituições.

O ano de 1967 é um importante marco para a constituição das políticas culturais no mundo das artes no Ceará: foi quando o governo do Estado intensificou sua visibilidade de patrocinador das artes ao lançar o I Salão Nacional de Artes Plásticas no Ceará. Assim, o mundo das artes desenvolvia-se com o apoio do poder público e privado, garantindo a circulação dos artistas. Contudo, como podemos constatar, havia muitos conflitos de interesses, de modos de enxergar a própria arte e os modos de realizar os salões, expor e fazer crescer a arte e os artistas. No meio desse burburinho, em que Estrigas estava inserido, fosse expondo ou atuando na organização, curadoria ou jurado, ele resolve se posicionar, publica suas opiniões no jornal, e junto a Nice resolve fazer resistência e criar seu projeto de arte e vida, onde pudesse ditar as próprias regras, ao mesmo tempo compartilhando da criação e atividades com os amigos artistas e não artistas.

2.2 Os lugares políticos e política dos lugares

A museologia social assume-se como uma museologia do afeto, sem medo de afetar e ser afetada; assume-se como uma museologia “im-pura”, “indisciplinada”, com potência poética e política, reconhecendo que os museus têm presença na poética de muitos autores e que ele mesmo é um espaço de experimentação poética e política.
(Mário Chagas, 2019, p.118)

Interessa-nos, nesta pesquisa, compreender o lugar político da museologia, vivenciado e tensionado para ela por outros sujeitos, tais como o poder público e as instituições culturais, no final da década de 1960 e início da década da 1970, quando temos a inauguração formal do Minimuseu Firmeza. O museu como todos conheciam, de acordo com Varine (2000, p. 63), vivia uma crise: ou não tinha público, ou transformara-se progressivamente em “armadilhas para turistas e em máquinas de dar prestígio às relações internacionais”. Durante a Conferência Geral do ICOM, de 1971, uma ideia foi amplamente proclamada: “a revolução do museu será radical, ou o museu desaparecerá”. Entretanto, algo já vinha sendo feito, com ou sem o apoio dos acadêmicos e museólogos. Neste contexto, a Europa apresentava-se como berço dos primeiros ecomuseus¹⁸, em resposta às novas necessidades culturais da sociedade. A apropriação do fazer museológico acontecia também em experiências isoladas, em vários países: até mesmo nos colonizados como México, Cuba e Brasil. Brulon (2020, p. 11) chama atenção para este fato de que essas experiências, levaram o Varine a reconhecer as ideias e práticas do educador Paulo Freire, do museólogo beninês Stanislas Adotevi e do mexicano Mário Vázquez enquanto figuras fundadoras do que seria imaginado, como a “Nova Museologia¹⁹” na Europa.

¹⁸ A primeira experiência foi a do *Écomusée du Cresusot Montceau-les-mines*, criado 1974, por Marcel Évrard, juntamente com a comunidade do Creusot, na França, na região da Borgonha. Outras experiências dessa época que merecem ser referenciadas são o Anacostia Museum, nos Estados Unidos e a Casa Del Museo, no México.

¹⁹ O termo “Nova Museologia” foi criado por Desvallées, em 1981, quando foi convidado a atualizar o artigo “*Muséologie*”, de 1968, na *Encyclopédie Universalis*, de Germain Bazin. Bruno Brulon conversou com o autor por e-mail em 15 de agosto de 2012, e ele afirmou: “como era moda este gênero de título (as novas matemáticas, a nova história, a nova filosofia etc.), eu pensei que seria pertinente denominar assim todas as iniciativas que tinham o sentido de uma renovação dos museus e da museologia”. (BRULON, 2015, p.289). Foi um movimento que surgiu na França nos anos 1980, a partir das experiências que vinham sendo desenvolvidas desde 1960, um movimento de descolonização que revolucionou a prática museológica do final do século XX. Institucionalmente, o movimento nasceu na França, em 26 de agosto de 1982, um grupo de conservadores apresentou o estatuto de uma nova associação que defendia as ideias de Varine e Rivière, a *Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale* (MNE) que seria o ponto de partida para a Movimento Internacional para uma Nova Museologia (Minon), criado em 1984, no mesmo período da Declaração de Quebec.

De acordo com Chagas (2013, p.3) este foi um período em que o conceito clássico de museu operante a partir de três noções básicas (edifício, coleção e público) foi confrontado por novos posicionamentos que as questionavam, apresentando novas relações museais, como as categorias de território (socialmente praticado), patrimônio (socialmente construído) e comunidade (construída por laços de pertencimento). Brulon (2015, p.268) contextualiza que o ecomuseu é “inventado” concomitantemente, ao “novo discurso sobre a ideia antropológica de cultura é formulado, o momento da disseminação da contracultura e da emancipação da cultura popular na Europa”. O novo conceito criado por Varine, em uma conversa com Georges Henri Rivière, ex-diretor e conselheiro permanente do ICOM, e Serge Antoine, conselheiro do Ministro do Meio Ambiente, partia das seguintes questões:

Essa nova instituição seria o produto dessa comunidade e de sua população e se interessaria pela totalidade de seu meio ambiente, de seu patrimônio e de seu desenvolvimento. Seus estatutos se distinguiriam daqueles dos museus comuns por dois traços essenciais: a noção de coleção permanente desapareceria em proveito daquela de patrimônio comunitário e coletivo, a missão primeira do museu deixando de ser a aquisição; em segundo lugar, o instrumento essencial de concepção, programação, controle, animação e avaliação do museu seria um conselho de associações, composto por representantes do maior número possível de grupos voluntários de moradores da comunidade urbana, sem distinção de centro de interesse ou de objetivo social (VARINE, 2000, p. 65).

Esse novo tipo de fazer museu trazia muitas mudanças, inclusive na maneira de gestão: não havia a necessidade de uma formação específica para geri-lo, logo, seus responsáveis deveriam ser pessoas que tivessem envolvimento com a causa e não necessariamente especialistas; colocava-se também uma maneira de tomar decisões de forma coletiva. Nesses espaços a população não é só objeto, mas “sujeito da instituição, não somente público, mas agente da ação e da animação”. Essas experiências demarcaram a criação de uma nova museologia de origem e essência comunitária, que nasce não em busca da “eficácia técnica institucional, mas o desenvolvimento de uma consciência crítica comunitária”, portanto, o desenvolvimento do grupo e não o gozo dos indivíduos, como nos museus clássicos (VARINE, 2000, p.67-70). Moutinho (1993, p.5) complementa afirmando que o foco deixou de ser o objeto em si, e passou a relação dos objetos culturais e o contexto, mais aberto às sociedades humanas e aos problemas sociais. De forma que se quebrava o paradigma do modelo tradicional de museu que estava fechado em suas próprias coleções materiais, atendendo aos interesses e valores das elites culturais.

Enquanto em muitos museus a proposta era excluir, a abordagem artística do ecomuseu era incluir os indivíduos que estavam à margem do museu e da própria sociedade. A comunidade se apropriaria do patrimônio. (BRULON,2015 p.268-270)

Vale ressaltar a realização da Mesa Redonda de Santiago, organizada pela Unesco, em maio-junho de 1972, com o tema central o papel social dos museus na América Latina. Durante o evento, definiu-se o conceito de “Museu integral”, como um novo paradigma para as instituições latino-americanas. Ele guardava muitas semelhanças ao ecomuseu, entretanto, considerando-se as condições econômicas, sociais, culturais e políticas da América Latina. A Declaração de Santiago considerou o museu como um instrumento para a transformação social, que deveria dedicar-se à resolução dos problemas das comunidades a que ele serve (UNESCO, 1973, p.199). Brulon (2020, p.12) reconhece que “A ruptura proposta com o “museu tradicional” permitiu o reconhecimento de novas experiências que tinham em comum uma abertura às diferenças culturais e a participação social sem precedentes na História da museologia”. Santos (1999, p.09) enxerga o novo conceito como um importante marco na museologia

(...) a passagem do sujeito passivo e contemplativo para o sujeito que age e transforma a realidade. Nessa perspectiva, o preservar é substituído pelo apropriar-se do patrimônio cultural, buscando a construção de uma nova prática social. (*Ibidem*)

Chagas (2003, p.52) enxerga as possibilidades que surgiram a partir desses novos paradigmas quando ao lado da historiografia dos museus tradicionais passaram a ser produzidas narrativas dos ecomuseus, etnomuseus, museus locais, museus de bairro e de vizinhança, museus comunitários, museus de sociedade e museus de territórios, entre outras tipologias criadas. Desta maneira surgiram também, segundo ele, a atualização das práticas de mediação quando se quebrou a hegemonia de alguns grupos, democratizando a criação de espaços museológicos e promovendo uma negociação sistemática de significados e funções para o patrimônio cultural.

Não se tratava mais, tão-somente, de abrir os museus para todos, mas de admitir a hipótese e de desenvolver práticas em que o próprio museu, concebido como um instrumento ou um objeto, poderia ser utilizado, inventado e reinventado com liberdade pelos mais diferentes atores sociais. Por essa estrada, o próprio museu passou a ser patrimônio cultural e o patrimônio cultural uma das partes constitutivas da nova configuração museal. (CHAGAS, 2003, p.53)

Brulon (2020) tem uma visão bem crítica sobre os acontecimentos posteriores. Na introdução do livro “Descolonizando a Museologia vol. 1”, ele explica que a retórica da Nova Museologia reproduziu a divisão de diferentes experiências de museus, através de uma divisão geopolítica, entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos (ou “em desenvolvimento”). Ele analisa um trecho da Declaração de Quebec de 1984 e, aponta uma postura assistencialista para com os museus de base comunitária: “a nova museologia [...] interessa-se em primeiro lugar pelo *desenvolvimento das populações*, refletindo sobre os princípios modernos que conduzem para a sua *evolução*” (grifos dele). Para o autor,

Tal hierarquia contribuiu para a criação de uma marginalidade museal na ordem global, definindo as experiências ao redor do mundo entre aquelas dos países desenvolvidos (onde as ricas coleções deveriam ser mantidas por ricas instituições) e as de museus nas periferias subdesenvolvidas (onde museologias comunitárias floresceriam) (BRULON, 2020, p.13).

Pensar o Minimuseu pela perspectiva política é também tentar categorizá-lo na tentativa de compreender sua ideologia, projeto curatorial, sua função e desejo de compartilhamento. Enquanto Poulot (2015, p. 63) aponta que a história da proteção e transmissão do patrimônio traz a noção de distanciamento da dimensão emotiva, pretendemos aproximar-se dela, posto que é algo inerente ao Minimuseu Firmeza e suas práticas. Para buscar uma tipologia para esse espaço, essa dimensão deve ser observada. Nice e Estrigas deixaram pistas sobre o que era o espaço, como podemos ler na placa fixada na entrada da casa: “Firmezarte: Residência Ecológica Cultural de Nicestrigas”. Entretanto, há certa dificuldade de enquadrá-lo, em apenas uma categoria: casa museu? Ecomuseu? Museu Comunitário? Daí chamarmos de “museologia experimental” ou “museologia indisciplinada”.

Temos um espaço híbrido entre moradia e salas de exposição de arte, eles habitavam o museu e o museu os habitava. Nice e Estrigas dividiram essa esfera do privado com o público até o fim de seus dias. Com o falecimento de ambos, a área íntima, o quarto do casal tornou-se parte da exposição, com o espaço “Arte & Vida”, assim descrito no catálogo do Minimuseu:

Mesmo com a partida de Estrigas (02/10/14) e Nice (13/04/13), a presença do casal na casa-museu permanece viva em cada detalhe, objeto, imagem, arte e manifestação de afeto. O quarto do casal e o ateliê onde pintavam, templos onde se construía todo o amor, afeto e arte do casal, encontram-se abertos ao público para visitação. Arte e Vida estão ali unidos, não há separa o.

Essa categoria remete-nos a de museu de artista, posição defendida por Ruoso (2020, p.764), pois, “Estrigas e Nice Firmeza transformaram a casa em museu de arte como parte do seu projeto de vida e de seu processo criativo; assim sendo, o nomeamos de museu de artista”. Para a pesquisadora

Um museu de artista é resultado de processos criativos que envolvem a identificação de valores de musealidade, a criação de uma ou mais coleções de arte, a montagem de exposições e abertura ao público para visitação. Alguns museus de artista são também espaços de ateliê ou residência, são lugares de encontros de arte/educa o, compreendendo nas suas a oes toda a cadeia operatória da musealiza o: salvaguarda e comunica o museológica.

Poderíamos utilizar a tipologia de museu comunitário por ter sido criado a partir do trabalho coletivo de uma comunidade de artistas. Isso   reforçado pela concep o de Lersch e Ocampo (2004), para quem eles têm uma genealogia diferente dos museus tradicionais, pois, “suas cole oes não provêem de despojos, mas de um ato de vontade. O museu comunitário nasce da iniciativa de um coletivo não para exibir a realidade do Outro, mas para defender a própria”. Isso faz sentido ao argumentarmos que esse grupo fez isso para defender uma História da Arte a partir do Ceará. Por estar inserido em um território, envolvido também com a ecologia natural e ecologia humana, teríamos no Minimuseu um ecomuseu? Para Riviere, não era possível separar natureza e cultura, e mesmo a arte e a etnografia se viam até certo ponto interligadas (BRULON, 2015, p. 280).

Esse modo de fazer museu espalhou-se não por ser um modelo, mas pela “aplica o em diferentes contextos sociais de uma nova concep o do processo de valoriza o do patrimônio”. Assim, ele propõe que a maior ruptura da experiência do * comus e du Creuseot* foi a de inventar um “não-modelo” de museu, que toma a forma e os contornos os quais desejam as pessoas que habitam o espaço por ele ocupado. Tanto que o ecomuseu espalhou-se pelo mundo, mas cada experiência tem suas peculiaridades, atende às necessidades particulares de uma dada comunidade Brulon (2015, p.287).

Essa reinterpreta o do ecomuseu em pa es periféricos como o Brasil permitiu o seu uso como um serviço museológico eficaz nos processos de revaloriza o de grupos marginalizados e como instrumento de luta política a ser usada pelos grupos para desestabilizar posi oes hegem nicas a partir da

institucionalização de novos “regimes de qualificação”. (BRULON, 2015, p.288)

Pelo fato de o Minimuseu Firmeza ter sido aberto na casa dos seus fundadores, e estes receberem seus visitantes, tendo como acervo a casa como um todo, pode-se ainda afirmar, que enquanto Nice e Estrigas eram vivos, tratava-se de um Museu Orgânico. A tipologia foi concebida por Alemberg Quindins, criador da Fundação Casa Grande, em Nova Olinda, Cariri (CE). A premissa destes é que estabeleçam um vínculo entre a sociedade e os mestres da cultura do Cariri e vice-versa. As casas dos mestres são transformadas em museus orgânicos, onde o público tem acesso a fotografias, vestimentas, instrumentos do cotidiano e “o bem mais precioso, embora intangível que é o saber” (SESC, 2017, p.23).

O coração do que denominei de “Museus Orgânicos” não vem de teses acadêmicas ou tratados científicos. Vem do poder que tem a arquitetura de reunir em traços visíveis o sentimento humano de forma poética e se manifestar em afeto e arte. A invisibilidade do encantado se apresenta em forma de simplicidade na relação entre natureza humana e espaço ocupado. (QUINDINS *apud* SESC, 2017, p.99)

Assim, segundo Quindins, a primeira coisa a se observar ao procurar um museu orgânico é a geografia, pois, é uma tipologia que está atrelada ao meio ambiente no qual está inserido o museu. De acordo com ele, a geografia de um lugar é o primeiro habitante daquele espaço, é partindo dele que o homem vai se estabelecer naquele lugar e passar a transformá-lo através da cultura. Só depois analisa a ocupação humana, como o homem interfere naquele ecossistema. Quindins vê os museus orgânicos como um lugar de “conversar histórias” e não de contar uma história. Ele visitou o Minimuseu quando Nice e Estrigas, ainda eram vivos e, afirmou ver naquele lugar um museu orgânico, pois, caso algumas pessoas se reúnam para tomar um café, na cozinha da Nice, vão surgir estórias. “E museu orgânico tem esse compromisso”, explica. Desta forma, as histórias de vida fazem parte do acervo e são patrimonializadas.

Se você chegar no museu do Seu Espedito²⁰, pegar ele num dia bom, fazer a pergunta certa ele se agrada de você e ele dizer um monte de coisa que ele nunca me disse. Então vocês fazem parte dessa história é muito legal quando você sai do lugar e diz assim e você traz coisas daquele lugar que

²⁰ Ele refere-se ao Sr. Espedito Seleiro que é Mestre da Cultura, conhecido por seus trabalhos com couro. Na casa dele foi montado o Museu do Ciclo do Couro considerado um Museu Casa Oficina, pois, ele mora e trabalha no mesmo espaço.

ninguém traz, ou seja, o museu é orgânico por isso porque a história não tem fim (Informação verbal)²¹.

Essa concepção do Minimuseu Firmeza enquanto museu orgânico foi apresentada por Jacqueline Medeiros, Herbert Rolim e Solon Ribeiro no texto curatorial do 70º Salão de Abril, que homenageou o museu:

O Baobá Firmeza abriga a ideia do que entendemos hoje por museu orgânico, em que arte/vida/espço se entrelaçam. A coleção de obras dos artistas, o atelier, o acervo de livros, a memoriabilia, as aulas, a cozinha, o jardim, a roda de amigos, as trocas de ideias... se convertem no que Bourriaud chama de estética relacional²². Estrigas e Nice foram construindo uma casa para ser de todos, a casa/museu que expressa várias vozes de um mesmo uno porque EU somos todos.

Outro ponto fundamental, é o afeto, a base do museu orgânico que se manifesta também no trabalho, por isso em alguns museus orgânicos as oficinas de trabalho também são musealizadas. Como mestres da cultura, esse ofício, em alguns casos revela-se também nas brincadeiras. “O homem, o mestre da cultura popular são chamados de brincante porque ele conserva dentro de si a criança que ele tem. Mas, quem é que faz isso? É a mulher do mestre”, justifica Alemberg Quindins.

A experiência que eu tenho de vida é que o mestre sempre tem do lado uma mulher que ele brinca, mas é a mulher a guardiã dessa brincadeira dentro dele. Pode ver que os mestres da cultura parecem crianças. Rosa de Mestre Antônio Luiz, quando começamos a fazer o museu dela, a coisa mais escondida naquela casa era o sorriso de Rosa. E isso não entrava na brincadeira, a coisa mais saborosa que tinha era o feijão que ela fazia no almoço. E isso não era mostrado. Então os museus orgânicos eles vão... O coração do museu orgânico é o afeto, da estrutura que forma ele é a arquitetura de afeto. (Informação verbal)²³

Seria o Minimuseu Firmeza um *Tekoá*? Para o Kaká Werá²⁴ (2019) escritor indígena brasileiro do povo tapuia, este lugar do bem viver é identificado através de

²¹ Informação fornecida pelo produtor cultural e artista, Alemberg Quindins em 17/10/2020

²² Segundo o site do Itaú Cultural, sobre Estética Relacional: “O foco desse movimento está predominantemente na preocupação com as relações humanas na arte, do artista com seu entorno e com seu público. Na arte relacional, as experiências e repertórios individuais estão a serviço da construção de significados coletivos, o que faz com que a participação do público seja um fator-chave na ativação ou efetivação de tais propostas. Valorizam-se as relações que os trabalhos estabelecem em seu processo de realização e de exibição, com o envolvimento de artistas e do público”.

²³ Informação fornecida pelo produtor cultural e artista, Alemberg Quindins em 17/10/2020.

²⁴ Em entrevista de vídeo ao escritor Daniel Mundukuru, com o título “A arte do bem viver: conversa com Kaká Werá”, no Canal do YouTube Daniel Mundukuru, disponível em:

< <https://www.youtube.com/watch?v=wJS1YbT-Lhg> > Acesso em: 10 out. 2023

quatro fundamentos: 1. Ter natureza, ou seja, “rio perto, árvore em pé, pedra, montanha”, pois, a natureza nos conecta com a fonte de vida; 2. Respeito à ancestralidade; 3. Primar pelo respeito às relações, e por conseguinte, à diversidade; 4. Inclusão profunda. Ele diferencia o bem viver da qualidade de vida dos povos não indígenas, devido a consistência que gera sustentabilidade, e as essas quatro características que nem sempre estão presentes no conceito de qualidade de vida. Podemos então compreender o Minimuseu Firmeza como um lugar de bem viver, que oferecia aos seus visitantes esses quatro pontos, quer pelo usufruir da natureza, dos saberes ancestrais (cultura alimentar da Nice), e as relações de solidariedade estabelecidas. É muito simbólico o ato de fazer um círculo, uma ciranda de pessoas para abraçar o baobá, principalmente ao enfatizar que Estrigas pediu que suas cinzas fossem depositadas aos pés da árvore gigante, que ele mesmo plantou a partir de uma muda de um baobá do Passeio Público, e onde parte das cinzas de Gilmar de Carvalho, também repousa.

Destarte, essas várias tipologias nos ajudam a refletir sobre determinadas características do Minimuseu Firmeza, mas será que dão conta de toda a complexidade? Assim, no próximo capítulo discutiremos o museu a partir das trajetórias de Nice e Estrigas e da maneira como eles agiam na cadeia operacional museológica contribuindo a partir de suas inclinações pessoais e personalidade.

2.3 A Imaginação Museal de Nice e Estrigas

Os museus são usados por pessoas. Como um serviço idiossincrático que fornece uma experiência particular, o museu não é apenas um espaço para a contemplação de algo mais. Ele funciona como uma experiência de nós mesmos em uma arena humana determinada. (BRULON, 2012, p.56)

No mês de dezembro de 1969, o sítio dos Firmezas, localizado na linha férrea 259, foi transformado em novidade. As paredes da sala de visitas ganharam a exposição de vários quadros e uma narrativa sobre a História da Arte no Ceará, a partir da pré-história, com fotografias feitas por Estrigas durante uma expedição na gruta da Pedra Ferrada, na Serra da Bomba, em Itapipoca, até os tempos atuais. Em um ato de generosidade, o casal abriu as portas da própria casa para um projeto coletivo artístico, criaram um museu como obra de arte (RUOSO, 2020). O acervo foi montado de forma colaborativa, a partir da doação de obras pelos amigos, trocas ou aquisição

muitas vezes por um preço simbólico. O Minimuseu Firmeza nasceu desse gesto de imaginação museal (CHAGAS, 2009. p.41).

Nice e Estrigas exercitavam sua imaginação museal de forma muito orgânica e afetiva, provocando o engajamento dos artistas da cidade através da reverberação de suas redes. Não instituíam uma narrativa museal individual, narcisista, mas sim, algo que afirmou a identidade de um grupo abrangendo o mundo das artes no Ceará (BECKER, 1977, p.9) que se refere a uma totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção de eventos ou objetos artísticos. Para tal atividade faz-se necessário o envolvimento de uma rede pessoas conectadas através de elos cooperativos, uma vez que o caráter da arte envolve uma divisão natural do trabalho. Assim, para um artista pintar um quadro ele necessita de outros profissionais: o que fez o pincel, a tela, fabricou as tintas, etc. “Os artistas não precisam lidar com os materiais a partir dos quais a obra de arte é feita para continuarem artistas” (BECKER, 2010, p.208). Logo, embora se convencie chamar de artista, aquele que apresenta a obra e detém esse *status*, o conceito tensiona se os escultores de uma oficina que construiriam uma peça a partir de instruções do artista, também não poderiam ser assim chamados. Dentro dessa ação coletiva, segundo o sociólogo da arte, os artistas trabalham a partir de convenções e negociações, entre os integrantes do mundo das artes, uma expressão, sempre no plural, por entender que pode haver vários desses mundos coexistindo em um mesmo momento.

(...) a arte é social no sentido de que ela é criada por redes de relações de pessoas que atuam juntas e propõe um quadro de referência no qual formas diferentes de ação coletiva, mediadas por convenções aceitas ou recentemente desenvolvidas, podem ser estudadas” (BECKER, 2010, p.221).

A coluna Balaio²⁵, do Jornal cearense Gazeta de Notícias, no dia 31 de dezembro de 1969, trouxe um texto de José Julião narrando “como é o museu que Estrigas fez”. É nítido o entusiasmo diante da iniciativa que possuía um acervo de 48 obras, de muitos artistas que iniciaram ainda no CCBA tais como Mário Baratta, Raimundo Cela, Barrica, Antonio Bandeira, entre outros. O cronista de arte afirma

²⁵ A coluna destacava a cena da cultura local e internacional, dividindo o espaço entre as novidades do cinema, da rádio, da literatura e das artes plásticas. Era redigida por uma equipe que se revezava a cada edição. No dia 31 de dezembro de 1969, vemos o registro de treze nomes: Tavares da Silva, Nivaldo Rangel, Ely, Carlos Paiva, Tarcísio Tavares, Breton, Bruno B., Ronald Cabral, Clinete Sampaio, Gilmar de Carvalho, Ricardo Ramos, José Julião e Dalva Estela.

desconhecer outro tipo de museu como este, que se preocupa com o desenvolvimento da arte, comprovando as manifestações desde as era pré-históricas:

Estrigas e Nice lançaram um desafio. Aquela dependência de sua casa deixou agora de ser uma simples sala de visita. É uma escola. É do domínio público. Deve ser uma espécie daquela calçada, defronte não sei qual cinema, nos Estados Unidos, onde os grandes astros se sentem imortalizados, quando lá deixam suas marcas de pés e mãos. Todo artista cearense deve ter um quadro na parede do MINIMUSEU. E a salinha, em breve irá se tornar pequena. Não tem importância. Estrigas tem bastante terreno para ampliar a casa... Além dessa colaboração de cada um dos artistas, acredito que os historiadores, os críticos de arte, que os pesquisadores hão de contribuir também com elementos para preencher os claros existentes daquela coleção particular.

Julião destacou ainda a versatilidade do acervo que é formado por peças de arte da cultura popular como xilogravuras, esculturas, ex-votos de Canindé, “bonecos de Nego e Nosa”, além de garrafas de areia colorida do Aracati, Ceará. Enfatiza a simplicidade do espaço e a experiência que era visitá-lo:

O MINIMUSEU está inaugurado. Sem banda de música, nem discurso. Um cafezinho no alpendre servido pela Regina, aquela da imensa cabeleira preta e de imensos sorrisos. “Confetes do céu” é o biscoitinho da casa. Mas, o bom mesmo é o papo com aquele casal, que vive a arte e que difunde a arte, com a mesma espontaneidade com que as rosas de sua varanda enfeitam e perfumam. Eu trouxe uma rosa vermelha. Obrigado, Estrigas. Obrigado, Nice.

O Minimuseu era frequentado por públicos diferentes: do especializado, formado por integrantes ao mundo das artes, aos grupos escolares, que eram recebidos com muito carinho pela Nice, que estendia uma lona debaixo das mangueiras e incentivava as crianças a pintar ou desenhar. E havia ainda a vizinhança que muitas vezes desfrutava do museu, de formas bem distintas, até ignorando a arte ali presente: iam pegar frutas ou trocar plantas com Nice. O sítio hospedava os amigos artistas que moravam em outros estados e vinham visitar Fortaleza. Frequentadores do Minimuseu deixaram suas impressões sobre ele no livro de visitas, que além de assinaturas ganhava recadinhas e ilustrações, e alguns integram o acervo nas paredes da Sala Arte & Afeto, onde eram expostos trabalhos de artistas que retratam o cotidiano do casal e paisagens do sítio, muitos deles, feitos *in loco*. Muitos jornalistas e escritores também dedicaram páginas na tentativa de traduzir como foram afetados e transbordados por essa experiência. Gilmar de Carvalho (1972) na Coluna Balaio publicou um longo texto sobre o Minimuseu ressaltando as peculiaridades e delícias:

O mais importante no Minimuseu Firmeza é que antes de ser um museu é a casa de Estrigas e Nice, duas pessoas mais bacanas. Longe de lá a frieza de telas expostas em extensos corredores com claustros. Decididamente o mofo de certos museus não tem vez em Mondubim, também imune a poluição. E a arte aparece como manifestação de criatividade integrada ao meio ambiente. Jardins e casa e cerâmicas e telas formam um todo de muita harmonia. Toras de eucaliptos na entrada e mandacarus floridos são tão fascinantes quanto os desenhos e gravuras de Aldemir Martins. Segundo Estrigas, o Minimuseu pretende ser uma aula visual histórico-cronológica de nossa arte. E tudo começa com reproduções de pintura parietal em grutas de Itapipoca, inscrições rupestres e esculturas de barro. Tudo muito controverso: as datas e a procedência do homo cearenses. E assim temos a longa trajetória da manifestação da arte entre nós nem sempre catalogada e documentada.

O texto de Gilmar de Carvalho destaca as formas de ser, estar e compartilhar do museu de arte criado pelo casal. Essa forma muito orgânica e afetiva de ser facilitava seu compartilhamento com os vários tipos de públicos, uma vez que não havia o formalismo, a estrutura asséptica dos museus comuns, e sim um lugar onde se oferecia a liberdade de criação e pensamento. Mesmo sendo alto intuitivo, revelava-se como um importante centro de produção e circulação de conhecimento.

O livro “NicEstrigas: arte e afeto” organizado por Bené Fonteles apresenta através de um amplo repertório de fotografias que mostram o dia a dia do casal, e textos de convidados, como era a atmosfera inspiradora do Minimuseu. Patrícia Veloso, coordenadora editorial do livro, escreveu na apresentação: “O sítio do Mondubim, onde criou com Nice o Minimuseu Firmeza, é um lugar encantado, como uma Terra do Nunca, em que se percebe que ser humano é traduzir-se em simplicidade e generosidade” (2014, p.11).

Em mais de 60 anos, este casal – uma só entidade: NicEstrigas – deu tudo de si a quem visitou a casa e o Minimuseu, um templo que conta em resumo a história de mais de seis décadas de história da arte no Ceará. O sítio é um estado de espírito poético de ser e de alumbrar-se com o mundo. Junto havia ainda a comida sempre gostosa que Nice fazia com amor, apuro e grande originalidade. Ela própria, uma obra viva; principalmente quando vestia as roupas bordadas primorosamente como se suas pinturas fossem. Vestimentas ornadas de tal harmonia de cores que sempre impressionou os mais exigentes sentidos pelo vigor cromático e pela energia singular com que realçava cada corpo vestido (FONTELES, 2014, p.13).

Flávio Paiva, jornalista, escritor e considerado filho adotivo do casal a exemplo de Gilmar de Carvalho, como afirmaram em várias entrevistas, também participou dessa coletânea apresentando sua visão do que ele chamou de “anticlube lírico do Mondubim”:

Trata-se de uma casa integrada à natureza, sedimentada espontaneamente por seus frequentadores como um ambiente não-hierarquizado de convivência. Admiro a capacidade transformadora que eles imprimiram àquele lugar extraordinário. É ali onde se refugiam artistas plásticos cearenses que não aceitam pintar conforme a onda novidadeira dos curadores dos salões de arte. No Mondubim eles não precisam pintar quadros para tentar agradar às tendências do mercado, pintam sentimentos, emoções. As cores de suas telas podem ganhar assim outros tons e revelar outros dons do caráter subjetivo e fugidio da beleza (PAIVA, 2014. p.33).

A ideia, de criar o Minimuseu, de acordo com Estrigas, surgiu com a partida definitiva de D. Bárbara, pois, a casa ficou grande para ele e Nice (ESTRIGAS, 2014, p.71). Mesmo assim, decidiram ficar. Desde o final de 1961, os três moravam ali, depois de mudarem-se do Centro de Fortaleza, em uma residência localizada na Rua Barão do Rio Branco, 1889 esquina com Rua Antônio Pompeu, o que facilitava inclusive ele atender no consultório dentário do grupo escolar, do qual era funcionário da Secretaria de Educação do Estado. O jovem casal inventou novos hábitos e dispensou momentos de lazer iniciando um novo estilo de vida, embora estivessem conectados ao movimento das artes plásticas na cidade. Em entrevista à Soeiro (2010, p. 29), o artista disse que o cinema fazia parte da vida dele e sempre que podia, ia às salas que ficavam no centro, acompanhava seriados semanais, para ver as estrelas de Hollywood e depois a fase do cinema europeu. “Ninguém passava sem ir ao cinema. Era obrigatório” (p.30). Segundo ele, havia até quem montasse álbuns com recortes de retratos de artistas, tal qual faziam os fãs dos craques do futebol.

Foi uma coisa que eu lamentei ter perdido. Porque quando eu vim para o Mondubim, fiquei praticamente sem sair à noite. Não dá para ir ao centro ver cinema ou teatro. Perdi toda uma parte de cinema e teatro que se fez no centro da cidade a partir da minha vinda para cá (...)

Estrigas não dirigia automóvel, o que dificultava a locomoção para outro distrito, pois naquela época, o Mondubim ainda não era um bairro e, sim, um distrito. O único meio de transporte público era o trem. Sobre essa questão, José Julião, no dia 16 de setembro de 1971, comenta na coluna Balaio:

Hoje, ESTRIGAS e NICE vão expor no Museu da Universidade. Vão aparecer para os amigos. É que não costumam comparecer as nossas frequentes inaugurações noturnas. Não por caturriso. Não por desinteresse pelos novos valores que surgem na nossa vida de arte. É que o último trem para Mondubim sai às 18 horas! É isso mesmo. Parece que hoje a Rede de Viação Cearense programou um especial, saindo um pouco mais tarde (JULIÃO, 1971 *apud* GUIMARÃES, 2015, p.108).

Contudo, isso não foi impedimento para criar um museu e vê-lo bem frequentado. Chama atenção o fato de que a inauguração no dia 24 de dezembro, não teve destaque no diário de Estrigas, publicado no volume 1 intitulado “Arte na Dimensão do Momento”, que abrange de 1951 a 1971. Nessas anotações, ele fazia registros do que acontecia na cidade: a movimentação nas galerias, a circulação dos artistas, as leituras que fez, as visitas que recebia no sítio, entre outros assuntos. Em um pequeno parágrafo, ele escreveu:

Ontem à noite o mini-museu, que organizei aqui em casa, completou-se quando eu coloquei o último trabalho. Considerei-o inaugurado hoje e hoje confirmou-se a inauguração com a presença de uma porção de pessoas. Não houve solenidade nem convites para maior quantidade de gente. Vou convidando aos poucos (ESTRIGAS, 1997, p.262).

No folder de inauguração do Minimuseu, sem imagens, encontramos um texto de apresentação escrito por Estrigas, no qual explica o objetivo do equipamento cultural que nasceu, segundo ele, devido a inexistência de um local onde fosse possível ver, dentro de uma ordem cronológica e didática, trabalhos de artistas cearenses: “As entidades oficiais (que melhor poderiam fazer) têm se omitido, apesar das sugestões várias vezes emitidas, no sentido desse empreendimento”. Importante ressaltar que esse projeto levava em consideração a arte popular. Na publicação, as obras são divididas em três partes: arte pré-histórica, da segunda à atual década do século vinte (inclui arte infantil) e arte popular (xilogravura, escultura e garrafa de areia colorida). Há ainda a sala especial Aldemir Martins.

Em 27 de janeiro de 1970, ele registrou que o Minimuseu estava recebendo boa visitação de “fora e local, inclusive do Mondubim”. “Muitos pintores já estiveram aqui, em visita, incluindo-se alguns que não estão participando do Mini” (ESTRIGAS, 1997, p.265). A potência criativa do grupo de artistas foi transformando o espaço da casa-museu. O casal disponibilizava as paredes externas da casa para que os artistas pintassem, desenhassem ou fizessem alguma intervenção. Muitas obras criadas por esses amigos, no próprio sítio acabaram integrando o acervo, na Sala Arte & Afeto, montada posteriormente. Fazem parte desta exposição: Cantídio, Lucíola Feijó, M. Thereza, Cláudio César, Silvia Reis, Coca, Gilson Pontes, Zakira, K. Teles e Stênio Burgos.

O primeiro espaço cedido da casa foi a sala de visitas onde foi montada a Sala Arte & História, dividida em três fases da arte cearense: pré-história, fase acadêmica

e do moderno ao contemporâneo. Estão presentes: Mário Baratta, Antonio Bandeira, TX, Estrigas, Nice Firmeza, Raimundo Cela, Aldemir Martins, Barrica, Sérgio Lima, Raimundo Garcia, Chico da Silva, Barbosa Leite, Vicente Leite, Delfino, Jean Pierre Chabloz (suíço), Raimundo Campos, Afonso Bruno, Zenon Barreto, Descartes Gadelha, entre outros. Em 1970, o Minimuseu homenageou o pintor Antonio Bandeira, em catálogo e, inaugurou a sala especial de Aldemir Martins, que doou obras, gravuras e desenhos suficientes para ocupar um espaço só dele. Contudo, de acordo com Estrigas (SOEIRO, 2010, p.24) esse acervo do amigo artista precisava ir para um lugar onde pudesse ter uma melhor conservação, assim, os dois resolveram doar 22 trabalhos ao MAUC, com a condição de que fosse destinada uma sala exclusiva para a exposição permanente destas. Assim, foi acordado e no final da gestão do reitor Pedro Barroso a sala foi inaugurada. Estrigas sempre teve um bom relacionamento com o MAUC, desde a fundação, recebeu homenagens como a do Mérito Cultural pela doação, participou de inúmeras exposições.

O Minimuseu é um dos principais e mais importantes acervos de artes plásticas do Ceará, apresentando um panorama das diversas manifestações da arte cearense através de mais de 500 obras, entre pinturas, desenhos e esculturas, segundo informações do catálogo institucional publicado em 2014²⁶. A biblioteca aberta ao público conta com aproximadamente 2 mil livros, incluindo obras de estética e história das artes plásticas, sendo uma importante fonte de pesquisa para pesquisadores, artistas, imprensa e estudantes. Dessa forma, ele constitui-se como parte da “memória afetiva e artística da cidade”.

Não se pode falar do Minimuseu Firmeza excluindo sua dimensão de ser e estar em um território. Ele não era só a casa, era uma casa inserida em um sítio com sua fauna e flora, com seus usos tradicionais e inventados. Além do afeto, outros adjetivos são relacionados, como o sagrado, o mítico, a liberdade. Quando Estrigas completou 90 anos, Gilmar de Carvalho publicou um artigo no Jornal O POVO, intitulado “Senhor do Mondubim”, no qual ele traz elementos muito interessantes para refletirmos sobre esse espaço, enxergando-o para além de uma casa ou um museu.

²⁶ O catálogo é uma brochura com vinte páginas. Foi elaborado pela equipe do Minimuseu Firmeza com o apoio do Centro de Referência à Infância (INCERE) e da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. A responsável pelo texto foi a historiadora Paula Machado, gerente de projetos. A publicação teve uma tiragem de mil exemplares.

A sombra das centenárias mangueiras protege esse reduto de conto de fadas. Ali a dimensão que se abre é mítica, como se o território tivesse a noção de que é sagrado.

(...)

A casa como refúgio ou cidadela, muito antes do verde entrar na pauta. A necessidade, não da fuga, mas uma atitude. A ruptura com a mediocridade, sem ranços, o distanciar-se e, ao mesmo tempo, continuar no centro de tudo. Mondubim passou a ser um antídoto contra a mesmice. Uma palavra-chave que significava um estar presente sem se nivelar por baixo. A antítese do elogio fácil, da volta para o próprio umbigo, na viagem narcísica de tantos artistas.

Estrigas nunca usou seu castelo como um álibi para se afastar do mundo. Presente, ele participou de todos os momentos, com intensidade e indignação. A casa foi sempre um ponto de encontro dos que se afinam com sua visão de mundo, um espaço de liberdade.

(...)

Mondubim como se fosse preciso manter sua intimidade, acima de tudo, e isso ele e Nice sabem fazer com determinação e redobrada gentileza.

Paradoxalmente, a casa aberta tornou-se um mini-museu. É onde o esconderijo se revela uma estratégia para nos confundir. Como pode alguém optar por estar fora da cena e ao mesmo tempo fazer da casa um espaço público?

Outra vez a resposta é a generosidade de partilhar com todos o tesouro que foram acumulando e que se mostra, sem pretensões, nas paredes de pé direito alto, sem uma iluminação especial e sem um catálogo compatível.

Nas palavras de Bené Fonteles (2014, p.13), artista e amigo do casal, apresenta-o como um paraíso, “(...) um estado de espírito poético de ser e de alumbrar-se com o mundo”. Ele destaca ainda que “nesse território de liberdade e diálogo profundo com a arte e a formação, muitas gerações de intelectuais, artistas e educadores foram sensibilizados. Detalhe: desfrutando da hospitalidade do casal, nas conversas na varanda ou ainda se balançando nas redes armadas embaixo das mangueiras (p.19).

O Minimuseu é referenciado também pelo imenso baobá, filho do baobá do Passeio Público plantado por Estrigas. E que povoou a imaginação de muitas crianças que se encantavam com aquela árvore imensa e de tronco tão largo. O artista Yuri Firmeza, sobrinho de Estrigas conta que uma das coisas que o encantava no sítio era aquela árvore, na qual as crianças juntavam-se para tentar abraçá-la dando as mãos. A dúvida pairava se era uma casa ou um museu. “Hoje percebo que aquele lugar é mesmo imensurável como eu pensava ser quando criança, pois o limite das coisas não é, em absoluto, seu alcance geográfico”, escreveu no texto “O deslimite, o baobá e a flor de cedro” (FONTELES, 2014, p.27). O baobá era protagonista pelo encanto que causava pelo que representava e representa. Sua majestade e importância deu nome a eventos realizados como “O Baobá apresenta”, no qual participavam bandas de música, havia de contação de histórias, diálogos. Em 2019, o 70º Salão de Abril

foi intitulado “À sombra do baobá”, em homenagem à Nice Estrigas e o Minimuseu, que recebeu algumas ações. Os curadores assim explicaram a ação:

Como alinhar o 70º Salão de Abril com estas matrizes da arte moderna cearense? Que aspectos da arte contemporânea estavam latentes em suas vidas/obras e que podemos ressaltar nas obras selecionadas e no formato desta edição? O ponto de partida foi pensar a cidade como um grande museu aberto, a exemplo do Minimuseu Firmeza, simbolicamente, à sombra do Baobá e suas raízes resistentes, sob os princípios de multiplicidade, conexão e heterogeneidade do rizoma “deleuziano” onde qualquer ponto pode se conectar a outro e assim deve sê-lo.

Nesse lugar pulsante de arte e vida, Estrigas não quis se separar, nem mesmo após a morte, em 2014. Com a partida de Nice, em 2013, Estrigas que já contava com 95 anos, passou a organizar tudo, as bases do que ele chamou Espaço Cultural Firmezarte, “dentro de novos tempos”, definindo o lugar debaixo do baobá onde deveriam ser depositadas suas cinzas, quando morresse, produziu uma série de aquarelas para a derradeira exposição.

2.4 O Minimuseu Firmeza resiste

Nice pintou a fachada da casa do sítio. Era uma atitude de resistência diante da construção do muro de concreto para demarcar a área por onde circulariam os trens do metrô de Fortaleza. A casa ficou para sempre confinada. Perdeu a ingenuidade dos muros baixos, das trepadeiras que se enroscavam nos arbustos, da escadinha que levava ao leito da ferrovia. Menos mal que o metrô tenha aberto mão de uma alça de viaduto que passaria pelo sítio, depois da pressão dos amigos do Minimuseu, do IPHAN e de outras instituições que sabem da importância do sítio. Nice pintou o sonho de manutenção do jardim, do voo dos pássaros, das visitas que entravam pela porta da frente.

(CARVALHO, 2015, p.21)

O trecho acima retrata a atitude de Nice diante da transformação da paisagem física e sentimental, do bucólico Mondubim, a ameaça à sobrevivência do Minimuseu Firmeza, um espaço compartilhado de bem viver que durante mais de 50 anos serviu à comunidade. Ela respondeu com afeto, fez da micropolítica uma reação, produziu memórias a partir da pintura de uma tela, mostrando que esse corpo vibrátil, mesmo com a idade avançada pretendia compartilhar seu *Tekoá*, até o fim de seus dias com os visitantes. Muitos agentes, envolvidos nessa vibratibilidade envolveram-se na luta. Flávio Paiva (2006), escreveu artigos, no qual afirmou que “A arte tem sido a poção mágica de Estrigix e Nicix a protegê-los da expansão desenfreada da urbanidade”.

Alertou sobre o risco de o Minimuseu desaparecer sob uma alça de viaduto, nas obras para instalação do Metrofor. As obras demoraram mais do que o previsto e Estrigas buscou uma solução para sensibilizar: concedeu uma entrevista ao jornal Diário do Nordeste, do dia 17 de agosto de 2011, oferecendo um quadro para garantir a celeridade das obras. Segundo o artista, o número de visitantes diminuiu 90% devido as obras que tornaram o acesso tão difícil quanto passar por um *rally*.

O projeto foi modificado, pois, invadia um metro e meio dentro do sítio dos Firmeza, contudo, ficou uma muralha transformando para sempre o cotidiano dos moradores, dificultando o acesso ao Minimuseu. Os artistas sempre deixaram claro que não eram contra o progresso ou a chegada do metrô, cujas obras estavam já atrasadas, o que questionavam era como o projeto foi concebido, sem levar em consideração a importância do museu. Contudo, a poção mágica da arte não fez efeito na mentalidade dos governantes: a rua foi posteriormente denominada Nilo Firmeza, é estreita, feita de barro, acumula muita vegetação de mato e impossibilita o trânsito de veículos durante a quadra invernososa. Um calçamento em blocos de concreto pré-moldados poderia resolver essa questão, uma vez que é a rua por onde a comunidade tem acesso à Av. Wenefrido Melo.

Figura 06- A má conservação da Rua Nilo de Brito Firmeza



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 07 – Capa da Agenda da ADUFC (2005), com quadro feito por Nice da fachada do Minimuseu Firmeza



Fonte: Site Calameo²⁷

Essa não foi a primeira vez que Estrigas se pronunciou publicamente informando que iria fechar as portas do Minimuseu. No jornal O POVO, no caderno Vida & Arte, do dia 16 de julho de 1989, uma notícia com a manchete: “Mutirão para salvar o Minimuseu Firmeza”, a qual informava uma conta bancária onde as pessoas pudessem depositar valores para cobrir despesas de manutenção do espaço, conservação e catalogação dos documentos e acervo, que era feito apenas por Estrigas e Nice. Entre os itens a receberem investimento estavam a produção de um catálogo, aquisição de móveis e obras de arte, melhoria nas instalações e na iluminação. Convém enfatizar que encontramos manuscritos com a letra da Nice de biografia de artistas, uma prova que ela também produziu projetos de história e memória. A reportagem destacava ainda que o museu não contava com telefone, nem máquinas de datilografia.

Em 2010, depois de muito refletir o casal resolveu encerrar as atividades do museu, por já não terem mais a mesma disposição de receber visitantes, afinal Estrigas completara 90 anos e Nice 89. Algo que o cardiologista, que fez a cirurgia nas coronárias de Estrigas, recomendou tão logo ele saiu da Unidade de Tratamento

²⁷ Disponível em: <<https://www.calameo.com/books/004075008c2c28aa7cf5e>> Acesso em: 02 fev.2023

Intensivo (UTI). No dia 21 de abril de 2010, o casal chamou a imprensa para uma entrevista coletiva a fim de comunicar o acontecimento e anunciar que estavam procurando novos donos para o acervo. Na oportunidade, eles estavam em busca de alguma entidade que recebesse o acervo e desse continuidade ao trabalho de divulgação delas. Uma parte seria doada e outra vendida. Outra ponderação era que o acervo ficasse em um espaço que fosse público, queriam que as pessoas continuassem a ter acesso, algo muito coerente com o projeto artístico-político dele e de Nice. A entrevista dele à repórter Síria Mapurunga, do jornal O POVO, do dia 21 de abril de 2010, nos ajuda a pensar sobre o lugar da arte nas políticas públicas:

Nada mais justo que um valor em troca pela “transferência final”, como chama Estrigas o fim do ciclo de atividades. Nada de “se desfazer” trata-se de “abdicar do cuidado”, como disse em resposta à jornalista presente. “Nem que seja por um preço simbólico, cansei de trocar quadros por livros, peças, sacrificando o pouco de dinheiro que tínhamos. Aprendi que todo trabalho doado gratuitamente não tem valor. Quando não se tem despesa, pensam: “Deixa estragar”, critica o artista que se diz devoto do santo chamado cuidado.

Consegui o acervo através de doações, principalmente. Durante esse tempo, abri essa casa para transferência de conhecimentos. O objetivo era dar uma divulgação maior para o que se fez aqui e o que se pretende fazer, é como o fim de um *round* de luta”.

A Secult mostrou-se interessada, entretanto, as negociações não prosperaram e eles continuaram, mesmo com a saúde fragilizada, recebendo visitantes. Nice ministrava aulas de bordado em uma clínica de psicologia. Estrigas já aposentado continuava a nos encantar com suas delicadas aquarelas. Ele brincava que era o único museu no mundo que não dispunha de funcionários. Foi nesse período que a Prefeitura de Fortaleza contratou uma estagiária para auxiliar o casal, a historiadora Paula Machado, que ainda hoje, mesmo sem um vínculo formal, ainda atua no Minimuseu como uma guardiã, sendo responsável por gerenciar o espaço e inscrever o museu em editais e, desta forma, custear as despesas do empreendimento. Nice faleceu em 2013 e, Estrigas em 2014, tendo deixado todas as instruções para a sobrinha neta, Rachel Gadelha. Uma delas foi que se em três anos não conseguissem manter o espaço, poderiam fechá-lo. A família de Estrigas tem mantido o museu como era o desejo dos artistas. Contudo, durante a pandemia da Covid-19, a situação financeira ficou ainda mais complicada. No dia 10 de agosto de 2021, no caderno Vida & Arte, as chamadas anunciam “Em defesa do Minimuseu Firmeza” e “Espaço vende obras do fundador, o artista plástico Estrigas, para arrecadar verbas”. Pouco menos

de um mês da publicação, o Sesc Ceará aceitou fazer uma parceria e, desde então destina uma verba ao museu, em troca da utilização do espaço para realizar atividades para a comunidade. Segundo Rachel Gadelha, há um temor que o museu perca esse apoio devido à falta de infraestrutura no acesso ao Minimuseu. A parceria foi renovada para o ano de 2023 e várias atividades têm sido realizadas no espaço voltadas para a comunidade e para recepcionar visitantes.

E se não houvesse esse apoio financeiro, o que significaria levar o acervo para outro lugar? O Minimuseu Firmeza seria destituído dos seus sentidos, da sua essência. Era feito também através dos compartilhamentos (arte, conhecimentos, doces, gentilezas, hospedagem etc.), dos usos do espaço, das histórias ali contadas, como enfatiza Alembert Quindins ao explicar a estrutura de um museu orgânico. Desta forma, podemos entender o Minimuseu Firmeza enquanto um *site specific*. De acordo com Monachesi (2003):

O conceito de "site specific" remonta às experiências de intervenção em espaços naturais ou urbanos nos anos 60 e 70. São obras que configuram uma situação espacial específica, levando em conta as características do local, e que não podem ser apreendidas senão ali.

Isso se justifica devido ao Minimuseu só ter sentido se analisado pelo conjunto de seu território e dos sujeitos que interferiram nele, especialmente os fundadores Nice e Estrigas que a partir dele deram uma rica contribuição para a história da arte e dos museus no Ceará.

3 ESTRIGAS: “EU, NO SILÊNCIO DO MONDUBIM, DENTRO DE MIM”

3.1 Trajetória de um dentista à artista-etc

Antes de tornar-se Estrigas, ele nasceu Nilo de Brito Firmeza, em 19 de setembro de 1919, filho de Hermenegildo Brito Firmeza²⁸, que foi rábula, jornalista, professor e político e Bárbara Brito Firmeza, dona e casa. Era o caçula de quatorze irmãos: Pedro, o mais velho, seguiu os passos do pai atuando como jornalista e político; Lígia; Clóvis; Milton Mozart gostava de escrever e pintar, frequentou a Escola Nacional de Belas Artes sendo contemporâneo de Portinari, trabalhou como oficial de gabinete do

²⁸ Hermenegildo colaborou com os jornais Unitário, Jornal do Ceará, Gazeta de Notícias, Correio do Ceará, Diário do Povo (de Jäder de Carvalho), Folha do Norte (do Pará). Fundou a “Folha do Povo” e o “Diário do Ceará” que era de propriedade dele e do filho Pedro (SOEIRO, 2010, p.10).

Matos Peixoto e depois na imprensa no Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Comerciários (IAPC), tendo abandonado a pintura, a literatura e as artes; Virgílio foi jurista; Sandoval Hugo, médico; Vinício, Olga e Paulo, dentistas; Ruth e Rui²⁹.

Estrigas nasceu em um lar de intelectuais, assim, a primeira biblioteca que teve acesso foi a do pai que era professor de História no Liceu. Afirmou que a lembrança mais remota dele desenhando foi com o irmão Mozart, segurando em sua mão para desenhar um perfil de uma pessoa e seguiu odontologia à exemplo de alguns irmãos. De forma que, ser de uma família numerosa influenciou na hora de escolher a profissão, logo quando disse ao pai que queria cursar Direito, esse o influenciou a cursar Odontologia, uma vez que “em casa, já tinha muito advogado”.

Nilo, acatou a sugestão e fez o pré-médico no Liceu e passou para a Escola de Farmácia e Odontologia do Ceará: “Fiz. Mas sem muito entusiasmo. Tanto é que eu fui me absorvendo pela arte e a arte acabou eliminando a odontologia” (SOEIRO, 2010, p.12). Formou-se em 1947, trabalhou em um consultório compartilhado com um amigo, Oscar Alencar, que era dentista na Guarda Civil e, depois assumiu o do irmão, Paulo, que morrera em um acidente de avião. Em 1954, por interferência do irmão, Virgílio junto ao governador, foi nomeado dentista da Secretaria de Educação, atendendo nos grupos escolares. Deu expediente no Serviço de Educação Odontológica Escolar, participando de visitas às escolas para fazer palestras sobre saúde bucal.

De acordo com Estrigas, “Antes de penetrar no mundo artístico eu gostava de ler. Eu gostava da história. Eu não via tanto os artistas, eu via mais a história, e era isso que me levava mais para a arte” (CARVALHO, 2019, p.31). Fazia cópias de desenho em um caderno, influenciado pelo irmão Mozart, contudo ainda não pintava a óleo em telas. Frequentava exposições de pintura. Essa curiosidade pela arte corroborou para que ele se integrasse à SCAP, em 1950, matriculando-se no Curso Livre de Desenho e Pintura. Passou a ler também sobre crítica de arte e frequentar os espaços onde os artistas se reuniam, como os cafés: “Isso foi me dando um lastro de conhecimento e desenvolvendo, ainda mais, o desejo de melhorar o que estava sendo absorvido em conversa e leitura” (CARVALHO, 2019, p.32).

²⁹ Trazer um pouco da trajetória dos familiares é importante para se compreender que Estrigas fazia parte de uma família influente que detinha capital simbólico e, portanto, cresceu envolto em uma rede de relações de poder, da qual ele se beneficiou quando entrou para o mercado de trabalho e quando resolveu entrar para um outro campo, no caso o do mundo das artes.

A primeira exposição em que assinou como Estrigas³⁰, foi no Salão de Abril de 1952, participou também do Salão dos Novos. Estrigas “nasceu” e com o ele o desejo de começar uma nova trajetória profissional. Foi traçando seu novo projeto de vida, iniciando uma metamorfose³, a partir de um caminho idealizado por Sr. Hermenegildo. Na concepção de Velho (1994, p.101), podemos refletir sobre o projeto como:

As circunstâncias de um presente do indivíduo envolvem, necessariamente, valores, preconceitos, emoções. O projeto e a memória associam-se e articulam-se ao dar significado à vida e às ações dos indivíduos, em outros termos, à própria identidade. Ou seja, na constituição da identidade social dos indivíduos, com particular ênfase nas sociedades e segmentos individualistas, a memória e o projeto são amarras fundamentais. São visões retrospectivas e prospectivas que situam o indivíduo, suas motivações e o significado das suas ações, dentro de uma conjuntura de vida, na sucessão das etapas de sua trajetória.

Neste processo interativo, de negociação da realidade, os projetos vão se modificando a partir de novos interesses. Não bastava ser um dentista, o corpo vibrátil de Estrigas tinha um chamado para a arte, como ele afirmou em várias entrevistas. Entretanto, era preciso analisar o campo de possibilidades, entendido por Velho (1994, p.40) como “dimensão sociocultural, espaço para formulação e implementação de projetos”, tendo em vista que o projeto é resultado de uma “deliberação consciente a partir das circunstâncias, do campo de possibilidades em que está inserido o sujeito. Isso implica reconhecer limitações, estrangulamentos de todos os tipos (...)” (VELHO, 1994, p.103). Estrigas tinha consciência de que não era uma possibilidade viável, para ele, viver só de arte, no Ceará e que como servidor público teria estabilidade e uma vida mais confortável. Assim, era preciso esperar o momento certo para poder dedicar toda a energia em um projeto artístico. Em entrevista a Ricardo Guilherme, no programa televisivo Diálogo³¹, transmitido na TV Ceará, em 30 junho de 2012, e disponível no Youtube, Estrigas conta, referindo-se a si mesmo que ele é uma simbiose entre um dentista e um pintor, e que o dentista sustentou muito o artista financeiramente:

³⁰ O apelido Estrigas foi uma brincadeira de adolescente, quando era estudante secundarista do Liceu. Os veteranos sempre apelidavam os novatos (bichos). Estriguini era um malabarista, muito musculoso, de um circo que passara por Fortaleza, os rapazes ao verem o franzino Nilo, deram-lhe tal alcunha. Quando se tornou artista, passou a assinar Estrigas.

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=0gN0h4CspLc&t=1072s> Acesso em: 02. set. 2022.

Nilo foi determinado para ser como todos os outros, um estudante a terminar um curso, ter uma profissão, um título e ir viver a vida. Acontece que a chegada da tendência artística chegou na jogada e foi disputando espaço com o Nilo, foi empurrando o Nilo. Chegou ao ponto de igualdade com Nilo. Quando o Nilo se aposentou, Estrigas tomou conta.

Em 1951, depois da experiência de vice-presidente, foi eleito presidente da SCAP, em 1953, e, uma das principais providências tomadas foi promover uma campanha para que os artistas retornassem à entidade. Durante esse período, Nice foi secretária e tesoureira, pois, era o trabalho voluntário e ninguém queria exercer (MACHADO, 2008, p.45). Outro problema apontado, por Estrigas, era a divisão dos artistas modernos e os considerados não modernos. Para superar essa divergência, como parte da organização do IX Salão de Abril, ele estabeleceu duas secções: a geral e a moderna, seguindo o exemplo do Salão do Rio de Janeiro (ESTRIGAS, 2009, p.84). Dessa forma, o modernismo foi aceito oficialmente e estabelecido no regulamento. Outro ponto importante foi a reformulação do curso livre de desenho e pintura, transformando-o em Escola de Belas Artes (EBAC). Nice explica que isso trouxe novos aprendizados e técnicas, como a utilização do nu artístico:

No primeiro dia de aula com um 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 estrado. Senti tanta vergonha, que foi subindo um calor na minha cabeça. Mas, quando vi o jeito que aqueles homens se comportavam, me tranquilizei. (...) Ninguém sabia quem eram os modelos, nem quando elas chegavam, nem quando saíam, muito menos como eram contratadas. Os professores arranjavam por aí. Depois com a dificuldade de dinheiro, Seu Paulo, que na época era zelador da sede, serviu de modelo, posando de shorts. (MACHADO 2008, p.45)

O que parecia ser um excelente projeto mostrou-se problemático já que o curso foi idealizado nos moldes da Escola Nacional de Belas Artes, que durava cinco anos. De acordo com Estrigas, ao perceber que não havia mercado de trabalho, na cidade que compensasse o tempo investido, os alunos começaram a desistir. A direção da SCAP decidiu mais uma vez reformular o curso, voltando para o curso livre de seis meses (SOEIRO, 2010, p.16).

Em 1961, Estrigas, já casado com Nice, passou a residir no bairro Mondubim, no sítio da família Firmeza, o qual transformou-se em um local de visitas desses artistas, que encontravam na casa além das trocas de conhecimentos artísticos, a fruição, espaço de produção e crítica artística. Podemos observar esta intensa movimentação, nos dois volumes dos livros “A arte na dimensão do momento”, publicados em 1997 e

2002, respectivamente. Eis que desse encontro de corpos vibráteis surgiu o projeto de fundar um museu.

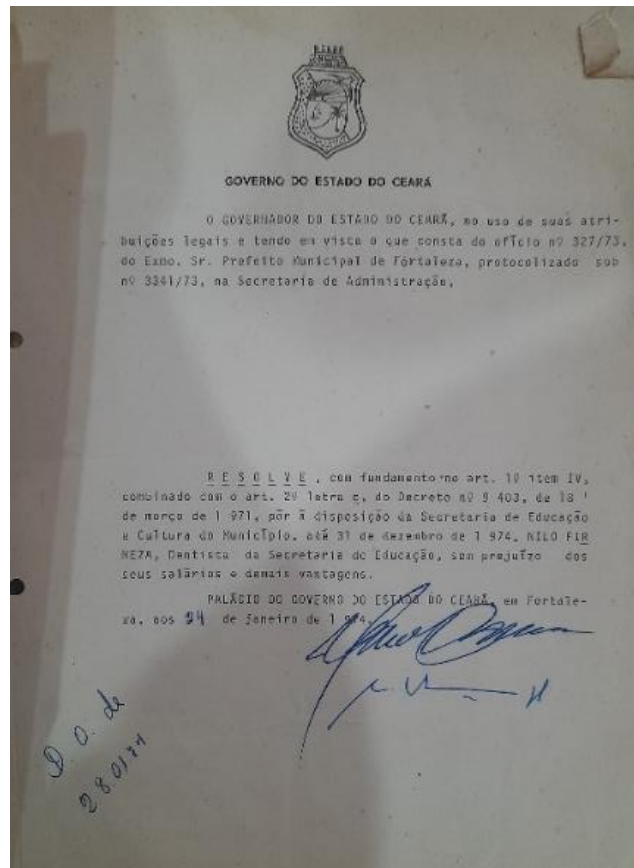
O setor de Serviço de Educação Odontológica Escolar³², foi desativado e, os professores de ciências das escolas assumiram tal função (SOEIRO, 2010, p.13). Nilo ficou sem um cargo definido. Nesta época, já se assumira como Estrigas, era artista plástico conhecido na cidade, era também museólogo, mediador, curador e consultor de arte, além de outras funções nos mundos da arte. Cada vez mais exposto às múltiplas experiências promovidas pelos mundos da arte, ser artista passou a ser parte da identidade de Nilo, cada vez mais Estrigas. O museu recebia alunos e professores, bem como turistas e pessoas interessadas em pesquisas da arte.

Ele foi convidado, pela então diretora do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Município, Lyrisse Porto, para trabalhar com ela, em 1973. Entretanto, era preciso conseguir uma disposição, ou seja, seria “emprestado” para outra secretaria. Estrigas aceitou o convite com um, porém: faria as promoções de arte da secretaria, como as Tardes da Cultura³³, realizadas no Passeio Público, contudo, ficaria no minimuseu atendendo ao público. Esse foi o começo do afastamento maior dele da odontologia, entretanto, todo fim de governo havia a burocracia de autorizarem a disposição.

³² O livro “Conversas com Estrigas”, de autoria de Soeiro (2010) não traz a data em que isso ocorreu, assim como deixa de fazer esse registro cronológico em várias passagens, como este convite para Estrigas trabalhar na Secretaria de Educação e Cultura. E o que diz a documentação pessoal de Estrigas ou outras biografias.

³³ De acordo com os recortes de jornal encontrados no arquivo do Minimuseu Firmeza e nos papéis com anotações de Estrigas, há registro que a programação das Tardes de Cultura, foi realizado em 1972 e 1973.

Figura 8 - Documento comprovando a dispensa de Nilo de Brito Firmeza para trabalhar em outro setor do Governo do Estado do Ceará



Fonte: Acervo Minimuseu Firmeza

O dentista interrompeu suas palestras e atendimentos de higiene bucal, agora ele era responsável pela programação de artes plásticas, aos sábados. Havia ainda apresentações de música, dança e outras linguagens artísticas. Estrigas organizava o “Baobá apresenta” e a “Galeria Baobá”, no Passeio Público, onde mensalmente fazia uma exposição de obras de arte e falava sobre a trajetória de algum artista, previamente escolhido, sempre debaixo do baobá.

Este fato de ser dispensado para ocupar uma função, totalmente diversa, demonstra a influência que Estrigas tinha também dentro das redes de poder político. Ele era o que Ângela de Castro Gomes e Patrícia Santos Hansen (2016, p.10) conceituaram de “intelectual mediador”, tendo como influência Sirinelli:

Na acepção mais ampla que aqui consideramos, são homens da produção de conhecimentos e comunicação de ideias, direta ou indiretamente vinculados à intervenção político-social. Sendo assim, tais sujeitos podem e devem ser tratados como atores estratégicos nas áreas da cultura e da política que se entrelaçam, não sem tensões, mas com distinções, ainda que historicamente ocupem posição de reconhecimento variável na vida social.

Em outubro de 1973, Estrigas procurou a imprensa para informar que o Minimuseu encerraria suas atividades. Ele aguardava uma disposição permanente, desde o ano passado, para voltar a exercer suas funções na Secretaria de Cultura. Foi entrevistado pelo Jornal O POVO e pela TV Verdes Mares. Dias depois, recebeu um bilhete do Mário Baratta, então conselheiro estadual de cultura, informando que solicitara a disposição dele. Conseguiu o despacho favorável devido a Lyrisse que pleiteara os trabalhos do artista.

Depois, passou a trabalhar no Programa de Desenvolvimento Integrado de Arte na Educação (PRODIARTE), criado pela Direção Geral do Departamento de Ensino Fundamental (DEF), do Ministério da Educação, em 1977 que objetivava dar apoio as Unidades Federadas na implementação e/ou redirecionamento da Educação Artística nas redes de ensino de 1º grau. De início atendia as séries 3ª, 4ª e 5ª. Depois passou a atender apenas as 1ª séries. O objetivo era também estimular os professores a utilizarem o desenho como método lúdico de ensino aprendizagem. Nice também participou desse projeto.

Estrigas solicitou a disposição várias vezes e continuou trabalhando na área da cultura. Quando o PRODIARTE foi extinto, no governo Tasso Jereissati, 1995, todos os servidores que estavam à disposição foram chamados e, receberam a comunicação que deveriam voltar às suas repartições de origem. Tal comunicado mostrou-se como um grande empecilho ao projeto artístico do dentista, talvez tivesse que fechar as portas do museu durante a semana. Para ter o salário garantido, tentou voltar ao setor de odontologia, sem sucesso, foi informado que no setor odontológico que não havia mais a vaga dele. Falou com o secretário Barros Pinho e conseguiu reverter a situação:

O diretor do Setor disse que ia negar porque não tinha onde me lotar. E depois eu soube que havia escola com gabinete, sem dentista. Quer dizer, ou ele não queria a minha volta ou não sabia disso. O que é difícil de acreditar. Foi então que o Secretário de Cultura, Barros Pinho, conseguiu transformar minha disposição em prestação de serviço, porque estavam proibidas as disposições. Talvez pressionado pelo movimento de reação que houve contra o fechamento do Museu, conseguiu contornar a situação. Aí, eu fui cedido à Secretaria de Cultura para prestar serviço, aqui, no Minimuseu. Creio que esta é a última, pois estou completando meu tempo de aposentadoria, no próximo ano (SOEIRO, 2010, p.14).

Estrigas passa a colaborar com os mundos da arte, de forma cada vez mais intensa, vivenciando várias fases do fazer artístico: formação, crítica de arte, mediação, curadoria, avaliação de obras em exposições, entre outras, que proporcionaram um conhecimento aprofundado sobre o campo das artes. A guinada na carreira, transformou definitivamente Nilo em Estrigas, o amadurecimento estético e intelectual, ao longo dos anos, a técnica, as demandas tornaram-no um “artista-etc”, no entender de Hoffman (2005) e Basbaum (2013): aquele cujo trabalho desdobra-se em muitas camadas, estabelecendo conexões com a “arte & vida e arte & comunidades”, encaixando-se em várias outras categorias, dentre as quais podemos citar o artista-curador, artista-crítico, artista-museólogo, artista-escritor, etc. Ele atuou ainda como aquarelista, gravurista e ilustrador.

Na cadeia operacional museológica, Estrigas, assumiu muitas funções no Minimuseu, ele era o artista-museólogo, artista-curador, artista-crítico de arte, entre outros papéis construídos por ele próprio, pela imprensa e pesquisadores. Ocupava-se da parte de comunicação, pesquisa e salvaguarda, o que o levou a um outro lugar: o de narrador de uma história da arte no Ceará.

3.2 Um narrador da História da Arte no Ceará

Quando a memória não está mais em todo lugar, ela não estaria em lugar nenhum se uma consciência individual, numa decisão solitária, não decidisse dela se encarregar. Menos a memória é vivida coletivamente, mas ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos “homens-memória.

(Pierre Nora, 1993, p.18)

Sabendo dos acontecimentos e conhecendo os problemas que perturbavam o meio artístico, e o próprio artista, eu senti a necessidade de dizer. Comecei e não parei mais. Jornal, revista, livro, falando, minha presença sempre foi em favor da arte e do artista. Tudo por conta do chamado misteriosamente atraente, mas claramente sofrido.

(Estrigas, 2014, p.50)

A comemoração dos 90 anos de Estrigas, em 2009, incluiu três eventos muito representativos na perpetuação do imaginário da sociedade acerca do artista. O primeiro deles foi o lançamento do livro publicado pela UFC “A Grande Arte de Estrigas: Memória Crítica”, organizado pelo professor Gilmar de Carvalho, que foi curador de uma exposição homônima, no MAUC. Diante de alguns empecilhos burocráticos para se fazer uma grande retrospectiva, tais como transporte, altos seguros e empréstimos de obras de acervos de colecionadores, o pesquisador optou

por selecionar poucas obras e, que estariam à venda. Quanto ao livro, foi elaborado a partir de uma série de entrevistas que Gilmar de Carvalho fez provocado pelo artista³⁴, em processo de coautoria. Contudo, eles divergiam quanto a isso. Para Estrigas, “(...) eu considero um livro dele, porque foi ele quem tirou as coisas de dentro de mim. Se ele não tivesse puxado, eu não teria falado”. A obra apresenta o homenageado em suas diversas facetas além da arte, trazendo o lado do “memorialista, do historiador, do animador cultural”, como definiu Gilmar de Carvalho. O terceiro momento foi a curadoria da exposição retrospectiva “Estrigas: o contador da história da arte cearense”, com curadoria do Gilmar de Carvalho e Dodora Guimarães, no Sobrado Dr. José Lourenço. No texto curatorial, publicado em um panfleto, Guimarães escreveu:

Ele é um cidadão que dá sentido ao mundo à sua volta. Nilo de Brito Firmeza, o Estrigas, é uma memória que fala e escuta. Ouvi-lo é apreciar um homem-livro que se abre em asas, levando-nos a viajar nas narrativas que registrou no seu longo convívio com a arte cearense. Admirável constatar que aos 90 anos ele continua afiado, participante ativo na vida cultural da cidade, de olho vivo no que interessa e entregue com paixão à arte de pintar. O artista Estrigas anda muito entretido no seu atelier como revela esta exposição. O mesmo se pode dizer do historiador retratado por Gilmar de Carvalho no livro “A Grande arte de Estrigas”, de 2009. Lúcido e em dia com as lições de casa, o animador cultural, autor do Minimuseu Firmeza, instalado no seu sítio do Mondubim, em 1969, mantém acesa a chama que faz convergir para o local artistas e amigos de todas as gerações (grifo meu).

Pensar sobre essa categorização, no faz refletir: como Estrigas se constituiu e passou a ser visto como “guardião das artes no Ceará”? Quais os motivos de se colocar como o homem-memória das artes cearenses? Esse projeto de escrita era também uma forma de aumentar, seu poder simbólico, dentro do campo da história das artes. O corpo vibrátil de Estrigas precisou movimentar-se, afinal, participar da atmosfera criativa da SCAP, foi uma experiência tão inspiradora, que ele iniciou, em 1951, uma série de projetos de história e memória sobre a História da Arte no Ceará, partindo de experiências pessoais e de outros artistas, com quem conviveu ou pesquisou. Interessante observar como ele se colocava como alguém que era

³⁴ Importante enfatizar esse gesto do Estrigas de querer guardar essa memória e história dele, dos conhecimentos dele, das versões e observações dele, entretanto, contados por ele mesmo, de reafirmar esse capital simbólico dele de dizer o que foi a arte no Ceará, o que foi importante de ser registrado para a posteridade. Na narrativa, ele não se fixa em falar dele, traz a história do coletivo. E a pessoa que ele escolheu para tal empreendimento também não foi à toa, um filho adotivo, como ele e Nice se referiam, mas também alguém que detinha um grande capital simbólico, dada a importância cultural e intelectual de Gilmar de Carvalho.

testemunha e agente de transformação: “Com o conhecimento dos mais antigos e consagrados fui sabendo dos acontecimentos anteriores e testemunhando o presente interferindo na história” (ESTRIGAS, 2014, p.30). Ruoso (2020, p.765) defende que a formação artística, recebida por Estrigas na SCAP, concedeu a ele uma escuta sensível, uma noção de coletivo muito forte, de forma que “Os trabalhos de memória nasceram da elaboração de uma escuta sensível que foi resultado de uma ação coletiva nos mundos da arte”. Ele se via em um lugar privilegiado de testemunha dos fatos e logo percebeu que era preciso registrar para vencer o tempo. Em entrevista à Lúcia Galvão, do Jornal O POVO, em 16 de julho de 2008, Estrigas afirmou:

No meu amor pela arte achei que devia me manifestar a respeito do assunto, do artista, do que se passava e passei a escrever. Primeiro para jornal, um aqui e outro ali. Acabei me influenciando a fazer um livro. Fui participando da história, testemunhando, ouvindo o que os outros contavam e nessa brincadeira tenho aí 15 livros publicados.

O primeiro desses registros foi a escrita de um diário, onde fazia anotações sobre os livros que leu, impressões sobre trabalhos artísticos, visitas que recebeu, além da pauta cultural da cidade de Fortaleza, a partir das exposições e salões, ações da SCAP, entre outros temas. Como fonte histórica, eles permitem compreender a atuação de Estrigas enquanto membro cooperador dos mundos da arte, que integra e participa das atividades da cadeia operatória do patrimônio/museologia, fazendo parte da organização do patrimônio cultural. Esse conteúdo foi revisitado e publicado em dois volumes, posteriormente, com o título “Arte na dimensão do momento”, pela Imprensa Universitária.

Convém ressaltar que nesses diários, pelo menos o material que foi publicado, encarregava-se de tratar de uma memória coletiva e não apenas de uma escrita de si (GOMES, 2004), ao tornar público determinados acontecimentos, envolvendo terceiros, talvez tenha recebido críticas, por isso escreveu na epígrafe: “Eu apenas registrei os acontecimentos para a história. Se há culpa nos fatos é de quem os cometeu mesmo que sejam meus amigos”. No trato historiográfico dos diários é preciso ter consciência da sua carga subjetiva, que o que foi publicado é parte de uma seleção muito pessoal, do que deveria, na opinião dele, ser preservado para a posteridade e o que deveria ser esquecido ou silenciado:

O que passa a importar para o historiador é exatamente a ótica assumida pelo registro e como o autor se expressa. Isto é, o documento não tratar de

“dizer o que houve”, mas de dizer o que o autor diz que viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente, em relação a um acontecimento (GOMES, 2004, p.15).

Apesar de no livro demonstrar que procurava seguir uma certa frequência, há lacunas, anos em que há poucos ou nenhum registro, meses inteiros sem escrever, o que ele confessa por “preguiça ou decepção dos acontecimentos que neutralizam o desejo de registrar-se o que se passa” Estrigas tem uma vontade de dizer que não se acaba, por isso retoma o projeto.

Tudo me parece tão falso, tão banal, sem mérito maior para merecer o trabalho de se escrever e anotar esses acontecimentos. Só o fazemos para que possivelmente assim, **a verdade dos fatos não seja desvirtuada** ao ponto de perder a identidade e assumir outro aspecto, como é o que geralmente acontece (ESTRIGAS, 2002, p.136, grifo meu).

Da escrita de si coletiva, ele passou a arquivar catálogos de exposições, recortes de jornais sobre arte, entre outros tipos de materiais que ele julgava importantes constituindo um rico arquivo, na atualidade, para quem busca informações sobre os artistas, principalmente cearenses. Assim, o novo projeto é o de registrar as memórias e histórias, seja gravando depoimentos dos amigos ou guardando documentos. De forma que hoje, o museu abriga uma variedade de vestígios significativos para análise de quem quiser compreender não apenas a trajetória de Estrigas e Nice, ou do Minimuseu Firmeza, mas das artes plásticas no Ceará, desde a pré-história à arte contemporânea.

Ao ampliar o currículo de artista-etc ele se autolegitimou e foi legitimado pela imprensa, pesquisadores e sociedade enquanto artista versátil, ganhando notoriedade. Essa prática e conhecimento levaram-no a ocupar outros espaços no campo da história da arte no Ceará. Articulado, circulava e participava da vida cultural da cidade, das reuniões formais e informais, nas conversas nos cafés e livrarias, nos ateliês compartilhados. Foi convidado a escrever uma coluna no jornal Tribuna do Ceará, em 1963, intitulada “Arte e artistas”, o que o motivou a coletar ainda mais informações sobre o assunto. No ano seguinte, ele inicia um novo projeto de entrevistas com artistas locais, conforme podemos verificar no volume I do livro “Arte na dimensão do momento”, tem-se anotações sobre a entrevista que fez com Barrica, pintor cearense, grande amigo e frequentador assíduo do sítio dos Firmezas.

Em 1983, ele passou a escrever uma coluna intitulada “Artecrítica”, no Diário do Nordeste. As pesquisas foram transformadas em livros sobre arte e biografias de

artistas. Essa era uma forma de fazer o conhecimento circular. É como se ele tomasse para si a responsabilidade, colocando-se na posição de ser um narrador da história das artes no Ceará, alguém que pode evitar essa perda da história. O primeiro livro que ele publicou foi “Arte: Aspectos Pré-históricos no Ceará”, em 1969.

No livro “Artecrítica”, ele traz um texto publicado na imprensa, em 04 de setembro de 1960, sem identificar qual era o jornal, no qual critica a cobertura jornalística sobre as artes, reclama que não há seções especializadas sobre o tema e quando as têm, “feitas por leigos que de arte pouco sabem e nem se interessam, a não ser dizer qualquer coisa para fazer jus ao que ganham” (2009, p.34). Ele afirma ainda que as poucas notícias que circulam foram levadas pelos artistas à imprensa, pois, a parcela de jornalistas que o fazem de forma espontânea era minúscula. Estrigas procura apropriar-se desse espaço, por perceber a importância de os artistas ocuparem espaço nos meios de comunicação para “fazer mais e melhor pela arte em nossa terra”. Convém ressaltar que sobretudo no Ceará é a partir da década de 1980 que O POVO passa a editar cadernos especializados em cultura.

Em 1997, ele lança o primeiro volume do “Arte na dimensão do momento”, abrangendo o período de 1951 a 1971. Estrigas volta a reafirmar a importância do gesto preservacionista e comunicacional: “É uma contribuição para que não se desfaçam de todo, na força do tempo e do descaso, esses acontecimentos que foram a vida ativa da arte e dos artistas, a própria história da arte e dos artistas em ebulição no caminho da vida (...)” (1997, p.7). Para o artista-etc ainda há o perigo de algumas publicações que não correspondem à verdade dos fatos:

(...) é necessário explicar a razão de certos acontecimentos para os leitores de hoje. (...) E eu prezo muito a verdade. Acho que muitas dessas verdades poderão ser corrigidas. **Farei o que puder para que as pessoas interessadas tenham uma ideia, a mais aproximada possível, da verdade dos acontecimentos** (SOEIRO, 2010, p.26, grifo meu).

Podemos destacar essa preocupação em revelar uma verdade. Ele explica que através de seus diários: “(...) esses registros foram publicados em livro, revelando acontecimentos nem sempre agradáveis, mas eram verdadeiros” (ESTRIGAS, 2014, p.72). Em outros momentos, ele refere-se às versões: “A história da arte é uma só, embora ela apresente em muitas versões e se forme aos poucos. Eu peço licença para, também, ter a minha versão, como eu cheguei a ela e ela chegou a mim” (p.65).

Daí para frente, pouco a pouco, a história ia se construindo com os conhecimentos e acontecimentos, pisando no presente e emendando o passado com o futuro. Vi que havia versões de cada um na versão de todos, formando uma história só. Havia uma história que se fazia, havia uma história que se criava.

Nesse contexto, vieram os estudos, as participações de mostras de arte, as conversas ouvindo versões outras, sempre entrosando com o meio artístico, e eu acabei achando estar preparado para ir revelando a minha versão no seu todo e nos seus detalhes.

Convencido de que toda história tem começo, fiquei aberto para um possível encontro com a origem da versão aceita da nossa história da arte.

Passei a escrever, como parte dessa revelação, ao mesmo tempo em que mais receptivo ficava para o que vinha acrescentar elementos ao meu objetivo.

O segundo volume do diário foi editado pela Imprensa Universitária e lançado em 2002, com recorte temporal de 1973 a 1994. Seguindo o mesmo estilo, de modelo tradicional de diário com a data dos escritos, a seleção dos textos publicados demonstra que o projeto do artista com essa escrita memorialística era muito maior do que fixar-se em sua autobiografia, ele ocupa-se de falar sobre os artistas em suas trajetórias de criação e consolidação no campo das artes. O terceiro diário que ele publicou foi o “Entre o dia e a noite” e “Diário paralelo (1982-1991)”, como se fossem dois livros, em um só volume, sendo a primeira parte uma seleção de crônicas que se assemelham aos textos do diário, contudo, sem datas e a segunda parte, as memórias. Estrigas cuidou dessa memória, das artes plásticas no Ceará, até enquanto a saúde permitiu. O último livro publicado foi “Hoje e o tempo passado: um encontro com as lembranças”, cuja escrita iniciou em 2011, tendo passado o luto pela partida da Nice, em 2013, e concluído em 2014, ano de sua morte. Nesse ele entregasse às passagens autobiográficas que remontam da infância à fase adulta e o encontro com os mundos da arte, retomando assim à escrita memorialística. Esse foi o último livro publicado. Como escreveu Flávio Paiva, no prefácio: “(...) esse precioso livro é mais perturbador pela atitude declarada de adeus que carrega do que pelo seu próprio conteúdo biográfico”.

Tabela 1 – Livros escritos por Estrigas

Ano	Título	Editora
1969	Síntese da História das artes plásticas no Ceará (plaqueta)	Edição do autor
1969	Arte: aspectos pré-históricos no Ceará	Edição IOCE
1983	A fase renovadora da arte cearense	Edições UFC
1988	Contribuição ao Re-conhecimento de Raimundo Cela	Edições Tukano

1988	Saga do Pintor Francisco Domingos da Silva	Edições Tukano
1989	Arte: aspectos pré-históricos no Ceará (2ª edição)	Edições Tukano
1992	Artes plásticas no Ceará (síntese histórica): contribuição à história da arte no Ceará	Edições UFC
1993	Barrica: o altruísta da arte	Edição Secult
1994	Salão de abril: história e personagens	Fundação Cultural
1997	A arte na dimensão do momento: (registros) 1951 – 1971, v.1	Imprensa Universitária
1999	23 textos, 23 desenhos	Imprensa Universitária
2001	Bandeira: a permanência do pintor	Imprensa Universitária
2002	A arte na dimensão do momento: (registros) 1973 – 1994, v.2	Edições UFC
2003	Entre o dia e a noite: diário paralelo	Imprensa Universitária
2004	Textos e ilustrações	Imprensa Universitária
2004	Baratta: o líder da renovação	Museu do Ceará
2006	Zodiacarte	Edição Gabinete Editorial Scriptorium
2009	Artecrítica	Edições UFC
2009	O Salão de Abril: 1943 a 2009 (2ª edição)	La Barca Editora
2012	CCBA, SCAP e Modernismo	Edições Espaço Cultural Firmezarte
2012	As artes de Zenon Barreto: traços, cores e formas	Museu do Ceará
2014	Hoje e o tempo passado: um encontro com as lembranças	Editora Sesc

Fonte: Elaborada pela autora com base no livro NicEstrigas: arte e afeto, 2023

Essas publicações são fontes históricas importantes para se compreender as artes no Ceará, tanto no fazer; nas relações internas e externas, travadas neste mundo das artes. Ao trazer para análise, os projetos de história e memória de Estrigas, encontramos informações pertinentes sobre as relações econômicas que perpassavam o mundo das artes plásticas no Ceará, verificando vários aspectos de classe, como a exploração da mão de obra dos pintores pelos *marchands* e donos de galerias, e até por outros sujeitos alheios ao mundo das artes, mas que se aproveitavam-se desses talentos economicamente. Conhecemos o perfil dos artistas que migraram na esperança de conseguirem sobreviver da sua arte e serem conhecidos no cenário nacional e internacional, ou ainda, os que se dedicaram à outras profissões para poderem ter um salário, trabalhando com publicidade, pintando cenários de peças teatrais ou em estúdios de fotografia. Os registros de Estrigas nos diários tornam conhecidos quem eram essas pessoas, o que faziam, que lugares frequentavam, como negociavam suas obras. São questões coletivas e importantes

para se pensar a História Social a partir da História das artes plásticas no Ceará, de como essas relações foram estabelecidas, conflituosas e de entendimento.

Cada obra traz suas especificidades, exigindo um olhar crítico tanto para o conteúdo subjetivo, quanto para a forma, contexto e diversidade de temporalidades em que foram produzidas. Ao serem tornados públicos, subentende-se que o texto original dos diários foi editado, censurado, selecionado, montado e desmontado. Deles podemos extrair a história das artes plásticas no Ceará a partir dos pensamentos, ações e desafetos de Estrigas. Entretanto, essa característica não os deslegitima enquanto importantes fontes históricas.

Os diários produzidos, por ele, saíram da categoria de registro secreto, autobiográfico ou até mesmo narcisista e avançam para a construção de uma memória coletiva, sob a ótica dele. Podemos percebê-los enquanto um projeto de arte, uma historiografia das artes plásticas no Ceará. Os diários são a busca pela transcendência de uma categoria. No dia 19 de junho de 1982, ele escreveu: “Vou iniciar em outro caderno, um outro registro de acontecimentos concomitantes com os da arte, ao qual, designarei de Diário Paralelo. Isto é para verificar a contemporaneidade dos dois fatores correndo no mesmo organismo social” (2002, p.74). Os diários

ajudam a traçar uma cartografia das artes plásticas cearenses, abrem caminho para reflexões sobre questões coletivas e importantes, tornam conhecidas quem eram essas pessoas que integravam o campo das artes, o que faziam, que lugares frequentavam, como negociavam suas obras. (CAVALCANTE, NOGUEIRA, RUOSO, 2020).

Pela análise dos conteúdos tratados percebe-se que não era um diário íntimo e sim, algo escrito com a intenção de tornar-se público, o início de um projeto de historiografia da arte com objetivos muito claros, o de preservar a história da arte no Ceará, contudo, com a intenção de ocupar também um espaço de poder simbólico envolvendo nome dele como protagonista. Isso pode ser observado também na escolha das editoras nas quais publicou os livros que escreveu. A maioria foram ligados à UFC, editora pública, mesmo ele tendo que às vezes, ter custos com o papel, por exemplo. Isso demonstra que o projeto de escrita de Estrigas passava também pela legitimação da universidade e, das boas relações institucionais que ele mantinha com ela, mesmo tecendo muitas críticas, fazia dela um componente institucional

importante na sua rede de colaboradores do mundo das artes. Ele tinha consciência que no futuro, a universidade iria ter seus escritos como importante fonte histórica.

Ao pôr em prática projetos de história e memória em plataformas diversas, materiais e imateriais, ele prestou um importante serviço à comunidade. O resultado desse comportamento narrativo, as ações de comunicação e salvaguarda desses materiais, bem como a coleção de livros, propiciou tornar o Minimuseu Firmeza uma referência no arquivo da história das artes plásticas, no Ceará. É comum encontrar em trabalhos acadêmicos, agradecimentos ao Estrigas, por não apenas conceder acesso à documentação, como também dar entrevistas sobre a temática. Olga Paiva (2019, p.2) destaca que Estrigas teve uma preocupação de apresentar a coleção em “perspectiva pedagógica, numa ideia de centro de estudos e pesquisas sobre artes plásticas no Ceará, possibilitando uma abordagem de fruição do belo”.

No folder da exposição “Pinturas de Nice e Estrigas”, realizada em 1971, no MAUC, a primeira individual conjunta dos dois artistas, o escritor Milton Dias escreveu um texto comentando o papel dos dois para as artes plásticas. Sobre o artista ele assim expressou-se: “Estrigas é um dos nossos artistas mais pesquisadores, mais conscientes, mais pacientes e um dos maiores conhecedores da história da arte no Ceará (ele vale, sozinho), uma antologia e um cartório.”

Estrigas deixou muitos escritos, ouvi-lo ser entrevistado nos revela uma outra camada da espontaneidade, longe da elaboração intelectual de fazer e desfazer que um texto exige. Um desses momentos bem significativo foi a entrevista concedida a Ricardo Guilherme, no programa televisivo Diálogos, em 2012. O apresentador tem particularidades muito interessantes, pedidos feitos ao entrevistado antes da conversa: pede que traga objetos significativos para exhibir e pautar a conversa. Alguns são mostrados no primeiro bloco e no último, há o objeto surpresa, onde ambos mostram algo. Tal gesto pode ser entendido como objeto gerador³⁵ que mobilizam memórias, sensações, provocações. Estrigas estava prestes a lançar uma exposição comemorativa aos 93 anos, e uma “ameaça” de lançamento de livro, pois ainda não sabia a data do evento, contudo, ao invés de levar um catálogo ou convite, trouxe publicações que escreveu sobre outros artistas, no caso as biografias “As faces de

³⁵ A partir da pedagogia de Paulo Freire, Francisco Régis Lopes Ramos estabelece o conceito de objeto gerador na museologia, no sentido de “perceber a vida dos objetos, entender e sentir que os objetos expressam traços culturais, que os objetos são criadores e criaturas do ser humano”. Ou seja, a leitura dos objetos como gerador de procurar novas leituras (RAMOS, 2016, p. 73).

Zenon Barreto”. Algo que Ricardo Guilherme logo observou, ponderou também que o artista desviava a conversa sobre si mesmo e preferia dedicar-se a falar dos artistas, comentou a última peça teatral do apresentador, falou sobre a Adelaide Gonçalves...

Em determinado ponto, Ricardo Guilherme destaca a generosidade de Estrigas, a grandeza de enquanto artista “transcender a própria obra” ocupando-se de debruçar-se sobre a obra dos outros artistas. Estrigas emenda a frase: “Eu gosto mais de ver o trabalho dos outros do que o meu. Eu aprecio mais o trabalho dos outros do que o meu. Eu gosto mais de falar dos outros”, em um depoimento autoavaliativo:

Minha participação nas artes às vezes eu acredito que tenha sido relevante porque eu nunca me elogio. Eu aproveito a ocasião para dizer ou não ser acusado de me omitir, a respeito de mim mesmo, mas não me considero grande coisa não. Eu fiz um caminho dentro da arte sem pensar. Eu entrei no curso de desenho da SCAP, sem pensar em ser pintor, nem desenhista, nem nada. Eu era apenas um arte-espectador. Eu apenas apreciava a arte, as pinturas e exposições. Eu entrei no curso porque faltava a parte técnica.
(...)

Acabei produzindo 20 e tantos livros, acabei fazendo não sei quantas exposições e acabei sendo considerado um pintor, como eu disse eu não sou grande coisa, mas acabei fazendo alguma coisa.

Estrigas trouxe como objeto surpresa que ele designou “a prova da conservação da matéria”: uma pasta do 5^o Congresso Brasileiro de Odontologia, realizado pela Federação Brasileira de Odontologia, em 29 de maio de 1977. Segundo o artista, o último evento da área em que participou e com um detalhe importante, pois, não foi como dentista e sim para fazer uma exposição de pintura. O segundo objeto foi um papel, o qual ele explicou ser “cultura chinesa”, a procura do valor do número pi. O apresentador perguntou o motivo e Estrigas respondeu demonstrando seu senso de humor: “Para ser surpresa”. Ricardo Guilherme gargalha e em seguida, presenteia-o com um chaveiro de coração e justifica a escolha pelo aconchego e carinho que sempre recebe dele e de Nice, quando visita o Minimuseu Firmeza.

3.3 O lugar do bem viver para Estrigas

É preciso e possível contar a história das artes a partir do Ceará? Estrigas, o narrador benjaminiano encarnado no camponês sedentário, provou que sim. Mesmo ganhando a vida honestamente sem sair do seu país, “conhece suas histórias e tradições” (BENJAMIM, 1987, p.198). Sentado na varanda do Minimuseu, ouvindo o rádio, lendo livros e jornais, as notícias lhe chegam por estes meios, e pelos

“marinheiros” (amigos) que ao visitar exposições e museus estrangeiros e locais, presenteiam-nos nos catálogos, livros e outras publicações, trazem novas histórias para seu repertório, compartilham experiências, pedem conselhos. “Assim era a postura cognitiva de Estrigas, sempre buscando religar saberes, informações, conhecimentos, imagens, partindo do microcosmo em direção ao macrocosmo, sem perder sua visão crítica (PAIVA, 2019, p.6)”.

Ele estava próximo dos mundos da arte, mesmo sem viajar pelo mundo. Ficar no Ceará foi uma escolha: “Não se integrando, totalmente, à atividade artística Estrigas preferiu ficar em Fortaleza colaborando para o desenvolvimento artístico do meio”, afirmou em entrevista à Soeiro (2010, p.35). Ele afirma nunca ter almejado grandezas e, que muitas vezes mandou trabalhos para salões do Rio de Janeiro e São Paulo, por intermédio de entidades cearenses como o MAUC e a Unifor.

Depois achei que não levava a nada, dado que eu não tinha ambições de penetrar no meio artístico nacional, nem ir além disso. Por isso, eu resolvi ficar restrito apenas ao Ceará. A fazer um trabalho mais voltado para o Ceará. Os trabalhos meus que saem daqui são ou por compra ou porque alguma entidade levou para uma exposição. O que nem sempre acontece de eu ceder. Algumas vezes porque eu não tenho trabalho disponível, outras vezes por comodidade. Há pouco tempo a Fundação Cultural mandou uma mostra daqui do Ceará para Montevideu e eu participei. Mas, de livre iniciativa, não. Nem estou querendo (SOEIRO, 2010, p.18).

Entretanto, permanecer não era uma opção a ser seguida por todos. Estrigas (1997, p.116) aconselhou Barrica (Clidenor Capibaribe) a voltar a morar no Rio de Janeiro, apesar das saudades: “Respondi-lhe que um pintor de qualidade, como ele, faria melhor negócio se ficasse no sul, trabalhasse relações mais estreitas com o meio artístico de lá, o que seria muito melhor do que ficar em Fortaleza”. Havia disputas tanto internas quanto externas, pelo espaço e reconhecimento. Uma anotação (1997, p.200), no diário, em 19 de fevereiro de 1967, mostra um fato que poderia ser interpretado como uma tentativa de deslegitimação da arte produzida no Ceará³⁶. A informação, segundo ele, era do crítico de artes Clarival Valadares, a respeito da seleção de obras para a Bienal de São Paulo: “(...) quando vêm que uma caixa com trabalhos destinada àquela mostra é do Ceará, eles nem ao menos abrem. Eliminam no escuro”.

³⁶ Não se pode generalizar, mas é um indício, algo a se investigar a existência de um preconceito quanto a arte produzida fora do eixo sul e sudeste, do país.

Este depoimento remete-nos à uma reflexão oriunda da sociologia da arte, ao colocar-nos diante da geopolítica dos mundos da arte, das relações sobre o binômio centros/periferias das artes, tão bem problematizados por Joyeux-Prunel (2009) nos seus estudos sobre circulação de artistas em âmbito local, nacional e internacional. Ela traz um panorama sobre a narrativa canônica da história das artes, que foi marcada por hierarquias durante muito tempo, legitimada por uma historiografia que se concentrava apenas nos fatos que eram sempre a respeito dos mesmos centros artísticos, desprezando o que se passava nos outros lugares de cultura (CAVALCANTE, NOGUEIRA, RUOSO, 2020).

Muitos artistas decidiram “fugir da província” ou até mesmo do país, como Antonio Bandeira e Aldemir Martins³⁷ que se mudou para o Rio de Janeiro. “Aqui há compreensão de nossa arte, mas só pelos intelectuais. (...). Eu quero e preciso viver da minha arte” (ESTRIGAS, 2004, p. 40). Encontramos essa discussão sobre os mundos da arte, no Ceará, de maneira muito potente na tese de doutorado, de Carolina Ruoso (2016) intitulada “Casa de maribondos: nove tempos para nove atlas: história de um museu de arte brasileiro (1961-2011)” (*tradução nossa*)³⁸. Ela dedica um capítulo à essa temática, intitulado “Tempos de Exílios: MAUC no combate à seca?” (*tradução nossa*)³⁹. No subcapítulo “Os artistas, a imagem do flagelado e os deslocamentos centro/periferia” (*tradução nossa*)⁴⁰, encontramos depoimentos sobre essa emigração, como a de Antonio Bandeira que afirmou, em entrevista, ao jornal O Unitário, que no Ceará até os artistas eram flagelados, e a única escolha possível era emigrar⁴¹. Ou seja, “a viagem era tratada como um sacrifício, não exatamente como uma escolha ou um prêmio; simplesmente não lhe sobrava outra alternativa” (RUOSO, 2016, p.106).

Para que esses artistas pudessem ficar em suas cidades de origem era preciso fortalecer a categoria, da formação ao incentivo do poder público, embora não houvesse na época, uma discussão aprofundada sobre políticas públicas para as artes visuais, já havia uma pauta sendo formada nesse sentido, a partir da atuação de

³⁷ Artigo “Aldemir Martins e a Pintura”, publicado em 27 de maio de 1945, no jornal O Estado e transcrito no livro “Arte Ceará: Mário Baratta: o líder da renovação”, de Estrigas.

³⁸ “*Nid de frelons: neuf temps pour neuf atlas: histoire d'un musée d'art brésilien (1961-2011)*”

³⁹ “*Les Temps d'exils: le MAUC pour lutter contre les sécheresses?*”

⁴⁰ “*Les artistes, l'image du flagelado et les déplacements centre/périphérie*”

⁴¹ “No Nordeste, até os artistas são flagelados e o único meio é emigrar”. In: “Nomes que lideram o movimento atual da pintura neste Estado deixarão brevemente nossa terra, com destino ao Rio de Janeiro”. O Unitário. Fortaleza, 13 de março de 1945.

Mário Baratta. Ele tinha a mesma concepção de Becker (1977, p.9) que entendia as obras de arte como o “resultado da ação coordenada de todas as pessoas cuja cooperação é necessária para que o trabalho seja realizado da forma que é”, a Teoria da Ação Coletiva. Ou seja, quem é o artista sem a crítica de arte? Sem as exposições? Sem o público? Sem a loja que vende os materiais de pintura? Destarte, a arte deveria ser entendida como uma ação coletiva. Baratta criou a ideia de cooperação, nas artes plásticas cearenses, assumindo uma liderança no sentido de promover uma Arte Ceará, despertando nos artistas da época, a necessidade de reunirem-se em torno de uma entidade que promovesse a formação e a criação de uma “manifestação estética mais forte e atualizada” (ESTRIGAS, 2004, p.21). Partindo disso, fundou o CCBA e posteriormente, a SCAP. Contudo, promover o entendimento interno era também um desafio. Sobre isso, Estrigas (1997, p.271) comentou a problemática do Salão de Abril, no diário, no dia 27 de abril de 1970:

Há muito tempo, os artistas cearenses vêm sendo tratados com muito descaso e nunca fizeram nada organizados para serem mais considerados, respeitados e tratados com maior dignidade. Sofrem pela falta de união no interesse coletivo. Não creio que se forme ou que vá em frente nenhum grupo fundamentado, apenas, na insatisfação da decisão de um júri de Salão.

Ao analisar a trajetória de Mário Baratta, encontramos uma identificação e semelhanças com o trabalho que Estrigas tentou desenvolver, tanto que escreveu uma biografia sobre ele, intitulada “Arte Ceará- Mário Baratta: o líder da renovação”. Ambos atuaram na imprensa e aos seus modos tentaram agregar os artistas, acreditando que através do coletivo poderiam alcançar melhores resultados que sozinhos. Baratta era carioca, mas segundo Estrigas, “se tornou cearense dos melhores”, chegou à Fortaleza na década de 1930, formou-se em Direito e tornou-se um dos professores dessa faculdade e dividia o tempo entre o trabalho e a pintura. Esteve à frente de conversas e reuniões nos ateliês de Delfino Silva e Francisco Ávila. No livro “A fase renovadora da arte no Ceará”, Estrigas dedica várias páginas para narrar a influência dele, e coloca-o como grande incentivador dos artistas, citando o caso da transferência de uma bolsa que ganhou para estudar arte em Paris, para Antonio Bandeira. No dizer de Estrigas (1983, p. 6): “(...) Baratta é agitação constante e em torno dele e com ele estão os que faziam arte, e literatura, e os que a isso pretendiam”. Assim, ele aglutinava os artistas em volta de si, foi uma figura histórica central da arte no Ceará. Para Estrigas não se poderá estudar ou escrever a história

da arte no Ceará sem falar da atuação de Baratta “e situá-lo no seu lugar merecido como dinamizador e condutor de todo um processo renovador a partir do início da década de 40” (p.7). Destacou-se

pelo “despertar dos artistas da época para a necessidade imperativa de aglutinarem-se em torno de uma entidade, onde pudessem pintar, expor, fazer palestras, ter livros para ler e atingir o meio com uma manifestação estética mais forte e atualizada, mais representativa do meio e mais expressiva e consequente” (ESTRIGAS, 1983, p.5)

O projeto artístico e político de Estrigas incluía também a busca pela transcendência da memória dos trabalhadores da arte no Ceará. Para Artières (1998, p.11), “Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência”. Assim, ao refletir sobre essa prática arquivística de Estrigas de narrativa sobre os bastidores dos mundos da arte no Ceará, temos também uma forma de permanência, dentro da necessidade de afirmação da existência de uma história da arte no Ceará. A complexidade desse projeto de memória se mostra ainda, no gesto de compartilhamento, quando Estrigas coloca o Centro de Documentação e a biblioteca à disposição dos visitantes, tornando-se um lugar de referência para pesquisadores. Segundo Antonio Wellington de Oliveira Junior, no prólogo do livro “A Grande Arte de Estrigas: memória crítica” (2009),

Estrigas viveu o século (o vinte e a vida) fiando o futuro de novos artistas com sua arte, sua ação política, seu cuidado com a memória das artes por aqui e para além. E não será possível pensar a arte cearense nesse século sem pensar: Estrigas.

Os projetos de memória e história de Estrigas são uma forma de resistência contra o apagamento e aceleração da história, por isso ele estabelece lugares de memórias das artes, pois, de acordo com Nora, (1993, p.7), “O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória”. Assim, era preciso fixar essa história em objetos e espaços para que remetesse aos acontecimentos e eles fossem lembrados, tornando-se lugares de memória, tal como foi a criação do Minimuseu.

A percepção que isso era preciso veio das pequenas observações do dia a dia, quando alguém contava sobre a CCBA ou SCAP, trocando nomes e datas, as lacunas que se mostravam nas memórias narradas. No intróito do livro “A fase renovadora na arte cearense”, Estrigas comenta que ao se dar conta da fragilidade de como “guardar

esse passado”, “de uma fase heroica artisticamente valiosa que levou o Ceará ao plano internacional da arte” (ESTRIGAS, 1983, p.10), ele lançou-se a este projeto de salvaguarda da memória e história.

Em entrevista ao Programa televisivo “Dois pontos”, veiculado pela TV Unifor, em 2009, e disponível no Youtube, veiculado em 2009, ele foi interpelado sobre de onde veio a iniciativa de escrever. Estrigas responde de uma maneira em que podemos perceber a importância política desse ato:

A iniciativa vem da vida mesmo, a necessidade que a gente tem de participar das coisas da vida e participar como pode. Quem pode participar falando de política, fazendo revolução ou escrevendo. Cada qual participa à sua maneira, fazendo cinema, fazendo música... Eu participo assim: escrevendo, pintando, falando as minhas opiniões, embora não de uma maneira para chegar a todo espaço, mas se chegar a algum ouvido chega bem. É isso que coloca a gente na vida, na ação pela vida.

Pensar a ação política de Estrigas, a partir do Minimuseu é buscar o significado deste, enxergar além da questão artística e estética, a política por trás desse gesto de musealização. Ao institucionalizar o Minimuseu e tornar ainda mais pública as atividades que ali realizavam, podemos enxergar como uma tentativa de promover o encontro com os artistas e a discussão das suas pautas de interesse, ocupando uma lacuna deixada a partir do fim da SCAP. Era preciso fomentar os encontros dos corpos vibráteis.

Ao comparar o momento histórico dos artistas da SCAP com os dos artistas, na década de 1990, Estrigas afirma que o “pessoal era mais impregnado de arte do que de comércio”. Ele ressaltou ainda que eles tinham “uma dose maior de idealismo e mais vontade pela arte” que era então “o objetivo primeiro para qualquer uma daquelas pessoas. Para o artista, a estrutura da SCAP era “muito frágil para acompanhar o desenvolvimento social que se impunha”. Ele aponta ainda que a saída de artistas consagrados que deixaram Sociedade ao mudarem-se, para centros mais modernos, junto a arrecadação financeira mínima apressou o fim da SCAP. “Na época o pessoal se abstinha muito da publicidade, e o fator venda não era tão importante, daí as enormes dificuldades no aspecto financeiro, afirmou (FUNCET, 1996).

Como os scapianos não dispunham de um espaço próprio, para guardar os pertences da entidade, tiveram que buscar um lugar provisório, até resolverem o problema da falta de uma sede própria ou alugada. O acervo, que incluía documentos, obras e livros, foi armazenado em um sótão da Academia Cearense de Letras (ACL).

Outra parte do material como mesas, cadeiras, cavaletes, birôs, pranchetas e outros móveis foram levados para a UFC. Segundo Nice, vez ou outra eles iam ver o material, na Academia, contudo, “(...) 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” (MACHADO, 2008, p.46).

Em 1966, as artes no Ceará ganham um novo fôlego com a criação da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará e o Conselho de Cultura, onde para cada linguagem foi eleito um conselheiro. De acordo com Carvalho (2012, p.16) muitos integrantes de grupos ligados à cultura, como o Clã, tomaram posse como conselheiros ou algum cargo na nova secretaria. Uma das principais ações foi a criação da Casa Raimundo Cela, com o objetivo de expor obras, promovendo a comercialização e trazer artistas e críticos de arte de outros polos do país para elaborar um programa de atividades para a Casa (SOUSA, 2018, p.2).

Diante disso, um grupo de ex-scapianos resolveu pegar o material para levar para a Casa recém-criada. Contudo, foram informados de que os cupins destruíram tais pertences. Ao tomar conhecimento dessa situação, Estrigas resolve intensificar a escrita dessa história. Assim, passou a fazer entrevistas com artistas para ouvi-los tanto sobre o passado quanto sobre o tempo presente.

Estendi a pesquisa quando me dispus mesmo a escrever este trabalho e busquei as fontes que pude. Retirei o máximo de informações dos artistas e verifiquei que alguns já estavam confundindo os fatos em suas recordações. Mas então constatei que a história da SCAP acabaria se tornando apenas um borrão irreconhecível, e, para que tal não acontecesse **tratei de colher os dados necessários para reconstruir a imagem verdadeira**. Reuni todos os elementos e com esse material **reconstruí a sua história colocando os acontecimentos e as pessoas em seu tempo e lugar certos**. (ESTRIGAS, 1983, p.10, grifo meu)

Estrigas sempre se queixou da pouca importância dada à arte e aos artistas, no Ceará. Para exemplificar, ele cita a publicação do livro “A fase renovadora da arte no Ceará” que ficou dois anos na Imprensa Universitária, ligada à UFC, sem perspectiva de publicação. O artista lamentou sobre o episódio, em seu diário pessoal, no dia 13 de setembro de 1982, classificando-o como um descaso com as artes no estado:

Fortaleza é um lugar onde as artes plásticas são marginalizadas, principalmente na sua história, crítica, ou simplesmente na sua crônica, enfim no seu estudo escrito. As entidades culturais não incentivam nem se

interessam em publicar estudos sobre nossa arte. A prova é a bibliografia mínima existente sobre nossa arte. Em 1949, Barboza Leite publicou *Esquema da Pintura no Ceará*, e o fez por conta própria. Depois de vinte anos é publicado *Arte – aspectos pré-históricos no Ceará*, por mim escrito, composto e impresso na Imprensa Oficial, tendo eu pago o papel. [...] continuando desse jeito a história da nossa arte pode ficar totalmente perdida ou cheia de lacunas e deturpações. Como se vê, em vinte anos somente dois livros sobre artes foram publicados em Fortaleza por falta de quem se interesse em editar.

O livro foi impresso e lançado no ano seguinte, depois de muita insistência dele. “O meu interesse com essa publicação é tão somente deixar documentada, antes que se apagasse de todo, na memória histórica, essa fase da arte no Ceará”, escreveu em 03 de novembro de 1983. Apesar das reclamações, Estrigas contou com o apoio da Imprensa Universitária para algumas publicações do Minimuseu como o catálogo de 1973 que foi desenvolvido e teve o patrocínio da UFC, o catálogo comemorativo de 10 anos do museu e a plaqueta que traz a síntese das artes plásticas no Ceará, sem data, mas traz o nome do pró-reitor de extensão Newton Gonçalves, que ficou na função de 1971 a 1978.

Através da escrita ele mostrava a circulação dos artistas, as dificuldades enfrentadas. Fazer uma exposição, por exemplo, era um “(...) ato heroico de apelos, andanças, conversas, controvérsias, escolhas, imposições, negativas e cooperações para no fim ver se dá certo ou não”, escreveu Estrigas, em 1960 (2009, p.30). As exposições eram vistas, por ele, como uma forma de comunicar sobre arte para o grande público: “Acreditamos que a sensibilidade e o gosto artístico dos que lá estiveram, os tornaram mais aptos para uma nova visão da arte em sua dinâmica” (2009, p.33). Tal observação demonstra a preocupação dele com formação de público não especializado. Em outra passagem, ele lamenta da realidade ao comentar do comportamento do público diante de uma exposição:

Durante os dias de funcionamento não faltará gente para dizer:

- Que diabo é isso?!

Motivo da exclamação: falta de conhecimento e ambiente artístico. E assim continuará?! Parece! (ESTRIGAS,2009, p.31)

A palavra é valorizada pelo artista como uma forma de poder, sua expressão volta-se para uma defesa da arte e dos artistas. Para Carvalho (2019, p.20), Estrigas construiu um projeto de mapeamento de grandes nomes e momentos das artes no Ceará, por isso escreveu biografias dos artistas: Raimundo Cela, Chico Silva, Barrica

e Antônio Bandeira. Publicou uma obra sobre o Salão de Abril e compilou publicações jornalísticas em “Artecrítica”.

Quer dizer, eu passei a escrever sobre arte não foi por outra coisa, não, foi porque eu achava que o meio não estava recebendo a arte com muita consideração. Os acontecimentos eram muito desfavoráveis: a arte e aos artistas. Então, quando eu tinha oportunidade de escrever alguma coisa para o jornal, era em torno disso, era protestando, era sugerindo, era comentando o que se fazia, o que deveria ser feito, o que não deveria ser feito, enfim era uma tomada de posição em favor da arte e do artista. O princípio para que eu começasse a escrever foi este: defender a arte e o artista e batalhar para que os artistas fiquem mais bem colocados perante o meio. (CARVALHO, 2009, p. 14)

Através das leituras dos diários de Estrigas, é visível que ele circulava com facilidade por várias esferas, tinha influência na política e na imprensa, sensibilizando a opinião pública para prosseguir com seu projeto, mobilizando uma rede que estava além do seu domínio das artes, mas que era sensível à sua causa ou possuía algum interesse em não o contrariar.

As trajetórias dos indivíduos ganham consistência a partir do delineamento mais ou menos elaborado de *projetos* com objetivos específicos. A viabilidade de suas realizações vai depender do jogo e interação com outros *projetos* individuais ou coletivos, da natureza e da dinâmica do *campo de possibilidades*. (VELHO, 1994, p.47)

Essa articulação permitiu que ele negociasse com o então prefeito de Fortaleza, Paulo Cabral, amigo dele, colega no Liceu e sócio da SCAP, um apoio para a realização do IX Salão de Abril, em 1953. Fizeram um acordo: a prefeitura patrocinaria o Salão disponibilizando verbas para a montagem da exposição e para os prêmios, em contrapartida, o evento seria incluído nas festividades do dia do município, 13 de abril. Foi o prefeito quem conseguiu também a sala térrea do prédio novo do Sul América Capitalização, próximo à Praça do Ferreira para receber o evento (SOEIRO, 2010, p.21). De acordo com Estrigas, Antônio Girão Barroso escreveu um comentário para a imprensa, sobre o evento, cujo título foi “A grande vitória da SCAP”, afirmando que o Salão chegara ao seu ponto culminante (2009, p.85). Estrigas participou do Salão de Abril atuando em funções diferentes: como aluno da SCAP, concorrente ao prêmio, como presidente e organizador do Salão, participou de sala especial, de júri de seleção e premiação (CARVALHO, 2009, p. 28). Silva (2012, p. 6) reflete:

Para Estrigas o Salão era muito mais que um lugar de expor obras de artes, significava mais do que um local de trabalho. No Salão de Abril, Estrigas se identificava, é como se a história do Salão se entrelaçasse, confundindo-se

com sua própria história de vida. Contudo, Estrigas tinha uma intencionalidade ao participar do Salão de Abril “em todos os níveis”. Será que ele se propunha a escrever sua história na história do Salão de Abril? Será que nele habitou o desejo de ser visto, mencionado, e lembrado como aquele que colaborou intensamente para a afirmação do Salão de Abril na cidade? Além de todas essas indagações expostas, cabe frisar que Estrigas via o Salão de Abril como trabalho relacionado a um projeto pessoal de vida.

É importante ressaltar que a história do Salão revela também a história das políticas públicas para as artes plásticas, em alguns capítulos revela a luta dos artistas contra o descaso, como foi a potência do São de Abril Sequestrado, em 2017. O catálogo do 47^o Salão de Abril, realizado 1996, revela questões muito pertinentes apresentadas pelo curador João Jorge, na ocasião tinha sido responsável por 11 Salões. Segundo ele, há pouco tempo comentavam que o Salão iria acabar e relembra como as administrações municipais trataram o evento:

Da administração Maria Luiza lembramos a coragem para que o Salão não morresse. Da administração Juraci, a recuperação do prestígio perdido de nosso querido Salão. A partir de sua administração o Salão passou a ser visto, avaliado por críticos renomados de outros grandes centros do país. Foi também da época do Dr. Juraci o início da prática de levarmos as obras do Salão para outros grandes centros do País.

Sobre a administração atual, do prefeito Antônio Cambraia, João Jorge destaca o Salão sendo elevado à categoria de arte padrão internacional. Isso é visível pela própria edição do catálogo trilingue (Português, Espanhol e Francês). Outro ponto foi a escolha dos jurados: Paulo Herkenhoff, brasileiro de reputação internacional; Alina Tortosa, “exponencial das artes plásticas da Argentina e Estrigas, escolhido como jurado pelos artistas. O curador destaca o ano em que a premiação do vencedor foi um final de semana em hotel na Av. Beira Mar, no corrente ano, o prêmio foi uma visita orientada à França com possibilidade do artista poder expor seu trabalho. Nesse contexto de internacionalização, temos nessa edição, o Minimuseu Firmeza sendo homenageado com a Medalha Jean Pierre Chabloz, assim apresentado no catálogo:

Sendo o MMF uma modesta casa de arte, sem objetivo comercial e sem sustentação financeira específica, funciona como lhe é possível funcionar com algumas ajudas eventuais e o apoio moral de muitos.

Durante esse tempo todo de existência, o MMF tem mantido sua firmeza embora muitas vezes bombardeada, e se portado coerente com a sua posição a serviço de uma arte resistente à decadência do momento.

Devido a esse envolvimento, Estrigas sempre se sentiu muito à vontade para criticar o evento destacando o que ele considerava problemático na organização,

questionava a qualidade das obras e o descaso do poder público. Para ele, o Salão de Abril, encontrava-se “desorientado em sua função de salão de arte e apresentava-se de modo insatisfatório” (ESTRIGAS, 2006, p.39). No livro *ZodiacArte*, de 2006, ele escreveu:

Num tempo de tanta mentira, a mentira perdeu a credibilidade? O Salão de Abril que, muitas vezes, disse presente no dia treze, esqueceu o dia? Esqueceu os artistas? Da arte, já andava bastante esquecido! Resolveu tomar fôlego e revelar outros tempos? As mudanças acontecem, de mansinho, na tentativa do fazer. Na volta, responde. Mas em abril não abriu (2006, p.13).

Nesse rol de oito exposições apareceu o Salão de Abril, do qual participamos de quase todas as edições, até nos afastarmos por incompatibilidade de gosto com o que dele fizeram. Não é mais um “Salão”, é um arremedo de mau gosto (2006, p.27).

O casal deixou de participar do Salão por questões estéticas. Segundo Nice, antes fazia gosto visitar o Salão de Abril, contudo, com a introdução da arte contemporânea tudo mudou para pior:

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 por meus trabalhos junto com essas obras (MACHADO, 2008, p.46).

O artista publicou a história do salão em dois livros: *O Salão de Abril*, em duas edições, uma de 1994 e outra de 2009, esta revista e ampliada com a colaboração de duas historiadoras, Flávia Jordana e Janaina Muniz. Ela é comemorativa aos 66 anos do Salão e a 6ª edição do evento, o salão mais importante e antigo da cidade. Para Carvalho (*apud* ESTRIGAS, 2009, p.13) a importância da pesquisa de Estrigas sobre o Salão ultrapassa o preencher de lacunas na bibliografia cearense, ela consiste em trazer para discussão políticas públicas que vindo sendo discutidas desde 1943:

O relato mostra os vaivéns ou a falta de uma política, os esforços individuais, os impasses da criação e a luta dos artistas pela absorção de suas propostas pelo mercado. O texto de Estrigas desvenda o falso mecenato, a cooptação da arte pelo poder e o narcisismo dos que buscam saídas individuais. Tudo aflora numa leitura detida a partir das entrelinhas, dos silêncios e das lacunas deste livro.

Em 2010, a Prefeitura de Fortaleza lançou o livro “Salão de Abril de casa para o mundo e do mundo para casa”, trazendo um recorte temporal de 1980 a 2010. Segundo Estrigas, ele foi convidado para escrever um texto para compor o livro, solicitaram uma lauda. Depois, solicitaram outro texto sem determinar o tamanho. Ele

redigiu duas laudas e meia e foi informado que deveria ser apenas uma. Enviou os dois textos, contudo o menor foi publicado. Afirmou não estar fazendo uma crítica formal ao livro, que tem seu valor, entretanto, esperava dar maior contribuição. E alfinetou: “A publicação, promovida pela Prefeitura, procura dar ao Salão uma imagem que não corresponde à realidade atual e de antecedentes de mais de uma década e não constitui estudo satisfatório, embora até, em certos aspectos seja útil” (ESTRIGAS, 2014, p.11).

Podemos destacar ainda a participação de Estrigas nas políticas culturais do estado. Em 1966 recebeu o convite para compor o Conselho Estadual de Cultura, fato que ele registrou no diário do dia 8 de janeiro, explicando porque não aceitou. Ele fora indicado como membro da SCAP, uma entidade que não existia mais e não recebeu nenhuma comunicação formal, contudo tomou conhecimento disso nos jornais. Foi registrado inclusive no Diário Oficial. Estrigas justificou-se que nessas circunstâncias não poderia assumir (ESTRIGAS, 1997, p.158). Em 1987, ele fez parte do grupo de trabalho que elaborou a plano cultural do Governo do Estado e foi convidado pelo novo secretário de cultura, Barros Pinho, para assumir a direção da Casa de Cultura, o que ele não aceitou devido as atividades do Minimuseu Firmeza, que fora reaberto tão logo, Estrigas conseguiu uma nova disposição, em novembro. Em vários momentos em que foi convidado a opinar sobre projetos como consultor, mesmo que extraoficialmente.

Devido a sua trajetória, Estrigas foi reconhecido com verbetes na Enciclopédia Delta Larousse; Dicionário Crítico de Pintura do Brasil, de José Roberto Texeira Leite (1988); Dicionário de Artes Plásticas no Brasil, de Roberto Pontual, editora Civilização Brasileira (1969); Dicionário de Pintores do Brasil, de Walmir Ayala, Scala Editora (1986) e Dicionário de Artes Plásticas do Ceará, Oboé (2003). Ao refletir sobre o que construiu, em sua carreira, ele afirma que nunca pensou que seria pintor ou escritor, que tudo aconteceu naturalmente, embora tivesse desejado, mesmo sem ter se empenhando muito o quanto poderia:

(...) não me orgulho e nem me envaideço achando que fiz grande coisa, mas tenho consciência de ter dado uma contribuição honesta ao conhecimento de nossa arte e seus artistas, sem querer nenhuma retribuição por isso. Mas me foi dada excluindo vantagens materiais. Nunca solicitadas (ESTRIGAS, 2014, p.59).

Durante as comemorações do centenário de Estrigas, o prof. Auto Filho proferiu uma palestra no Ciclo de Debates, dia 27 de setembro de 2019, no Porto Iracema das Artes, na qual apresentou alguns pontos do que ele denominou “revolucionário programa de política cultural das artes”:

Realizar análise histórico-crítica das condições infra-estruturais (isto é, econômico-sociais e institucionais) para o desenvolvimento artístico da sociedade cearense.

Fazer a leitura antropológica do público consumidor das artes com destaque para a incivilidade e a incultura das elites econômicas e políticas dominantes. Promover a crítica das políticas públicas de cultura, em particular das políticas públicas para as artes visuais, denunciando com dureza os seus erros, omissões e lacunas e revelando, quase sempre com áspera ironia, a falta de capacidade intelectual e, às vezes, até de estofo ético das pessoas nomeadas para o exercício das funções de gestão dos órgãos públicos da cultura.

Registrar a evolução regressiva do jornalismo cearense no tocante ao tratamento dispensado à cultura artística local, apontando pioneiramente o ingresso acríptico de nosso jornalismo na esfera da indústria cultural capitalista.

Acompanhar, com sentimento compreensivo, mas com criterioso espírito crítico o variado movimento de produção artística, desde as exposições de arte por crianças e adolescentes, passando pela produção dos novos artistas e chegando aos consagrados oriundos da SCAP.

Militar insistentemente pela organização institucional dos artistas em torno de uma política cultural autônoma para a corporação que tivesse não só objetivos de representação profissional, mas que cuidasse com o devido denodo da formação intelectual e estética dos seus integrantes.

Enveredar pela seara da sociologia da criação artística na cidade de Fortaleza, descobrindo, já entre as décadas de oitenta e noventa do século passado, o surgimento de artistas na periferia da cidade.

Em sua análise, ele deixa claro que embora Estrigas tenha causado forte influência no desenvolvimento artístico de Fortaleza, tornando o Minimuseu Firmeza um “verdadeiro oráculo para artistas e outras almas perdidas”, o artista nunca quis ser um líder do movimento, sempre reconheceu isso no Mário Baratta. O que o guiava no mundo das artes era trabalhar dentro das próprias circunstâncias, não se prendendo a escolas, mas buscando através de pesquisas estéticas e técnicas, ter a liberdade de criar algo independente (CARVALHO, 2019, p.54). Ele queria ter acesso a isso e era solidário que todos os artistas tivessem essa mesma liberdade de fugir dos rótulos. Portanto, não criava hierarquias de saber, tinha uma escuta sensível e falar sensato e medido, não gostava de gastar palavras à toa. Sobre este aspecto, Flávio Paiva escreveu:

Sedimentado espontaneamente por seus frequentadores como um ambiente não hierarquizado de convivência, quem passou pelo Minimuseu Firmeza pode dar provas do tanto que é bom poder falar e ser ouvido, sem estar sendo medido, cobrado e, principalmente sem qualquer necessidade de disfarce (PAIVA, 2009).

Quando Estrigas criou o Minimuseu Firmeza, um espaço de livre criação artística, foi uma tentativa de desenvolver um lugar de bem viver onde os artistas pudessem descobrir seus próprios pontos de vista, fazer experimentações, por isso, permitiu que eles fizessem parte da arquitetura do afeto do museu, cedeu até mesmo as paredes externas da casa para desenhos, pinturas e intervenções. De acordo com Olga Paiva (2019, p. 7),

Fomentando a fruição do belo junto aos visitantes, Estrigas assumia uma posição política, pois sabia que a melhor escola para a formação da cidadania é a vivência na diversidade cultural, caminho que leva à prática democrática. Ali, era o território da liberdade exercida através da beleza e do amor pelo conhecimento.

A casa, a partir do olho vibrátil de Estrigas, era matéria para a construção de relações de solidariedade, portanto, é muito simbólica a costura que o artista Carlos Macedo faz na quina de uma parede da varanda, sustentando a casa pela arte. Enxergamos também o *Teko porã* produzido por Estrigas nos compartilhamentos de saberes, de livros, na construção de uma memória coletiva da arte e dos artistas do Ceará.

Figura 09- Parede externa do Minimuseu Firmeza



Fonte: Arquivo pessoal

4 UM JARDIM TODO DELA

4.1 NicEstrigas ou Nice e Estrigas?

“Do Aracati, ela trouxe o vento e a liberdade de ser o que ela é, além dos rótulos, muito mais que a mulher do Estrigas”.

(Gilmar de Carvalho, 2004)

Um problema contemporâneo da historiografia da arte é a desconstrução do mito do artista gênio solitário, reforçado pela obra “As vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos”, publicado, em 1550, por Giorgio Vasari (1511-1574). Uma nova perspectiva se abriu desde o início dos estudos históricos feministas, na década de 1960. Chadwick e Courtivron (1995), trazem para o debate uma perspectiva que se desassocia da visão tradicional da criatividade, descrita durante muito tempo, como uma luta solitária, individual (em geral masculina) e, propõem uma análise das complexidades presentes nas parcerias e colaborações, entre casais nos quais ambos são artistas. O intuito era dar a saber como funcionava esse contexto criativo compartilhado, explorando as diferenças em relação ao sexo, sexualidade, idade, raça e classe. Elas organizaram o livro “Amor & Arte: duplas amorosas e criatividade artística”, composto por 13 perfis de casais.

O resultado surpreendeu ao apresentar uma redefinição dos antigos estereótipos sexuais do sexo masculino e feminino, e apontaram “modelos de parcerias muito mais fluídas, equitativas e enriquecedoras”. Ao invés de um “padrão decifrável de coação e preconceito, de talento masculino e ausência feminina”, os ensaios mostraram a riqueza das complexidades presentes nessas parcerias. As teorias tradicionais, ainda arraigadas na nossa sociedade, reforçam estereótipos como o da discípula imitadora dos “grandes homens”, estipulam hierarquias, informam que as mulheres não fazem um trabalho sério e só pintam quando estão entediadas. A partir da década de 1970, novos estudos foram libertando as artistas da sombra de seus maridos, professores e amantes, entre as quais podemos citar Frida Kahlo, Camille Claudel e Elza Fitzgerald. As relações chamam atenção para as construções sociais, tais como as estruturas familiares ou distribuição de papéis sociais, que dependendo do caso, possibilitam ou impedem o desenvolvimento pleno das aptidões artísticas das mulheres. Outro ponto a se ressaltar são as características definidas até então como “masculinas” ou “femininas” de certos tipos de arte e a determinados artistas. As tensões se apresentam também no confronto do prazer e do terror de “serem gênios juntos”, ou apenas um pode ser gênio? Como libertar-se dessas convenções? Esse papel foi ao longo dos séculos destinado apenas aos homens e “Todas as tentativas de rivalidade (real ou imaginária) por parte das mulheres as masculinizam e são consideradas ameaças potenciais à produtividade “dele” (CHADWICK; COURTIVRON, 1995, p.9-11). Desta forma,

Quando não competidoras diretas, as mulheres são frequentemente vistas como pálidas cópias, reproduções pouco originais e, nos casos de Jackson Pollock e Lee Krasner, Yves Tanguy e Kay Sage, Max Ernest e Leonora Carrington, cabe a elas decidirem se sobreviverão aceitando esse papel ou se contestarão, correndo o risco do ostracismo. Enquanto o homem transcende suas fontes, conforme o estereótipo, a mulher permanece limitada e/ou definida pelas suas próprias fontes. Essa é a mulher que, segundo Simone de Beauvoir, “não se entrega facilmente a seus projetos”, é incapaz de “esquecer o papel imposto” e, na absoluta falta de aptidão para transcender sua condição humana, torna-se incapaz de criar obras de arte fulgentes”. (CHADWICK; COURTIVRON, 1995 p.11).

A capacidade de conseguir sobreviver, enquanto artista e legitimar-se, diante de legados negativos, pode ser explicada a partir da atitude de inventar novos papéis e /ou renegociar os antigos. Para transcender criando alternativas tanto criativas, quanto afetivas, um preço alto foi cobrado para estabelecer o papel dessa mulher nos mundos da arte. Há também histórias de respeito e cooperação mútua, uniões que potencializam a jornada produtiva, como o caso de Nice e Estrigas. Ou será essa uma imagem cristalizada pela mídia, pesquisadores, amigos ou até pela própria memória de si criada pelos dois? Referir-se à eles como NicEstrigas é muito poético, bonito, algo tão harmônico que parece apagar as diferenças, os conflitos existentes no convívio de um casal. O capítulo II do livro “Nice pinta e borda... faz arte!” traz passagens que mostram o relacionamento com seus momentos difíceis, crises românticas, longe da imagem posada deles iluminada pelo sorriso dela:

Mais um dia no silêncio do meu quarto. Acho que nós precisamos uma vez ou outra de uma pausa para poder medir o nosso comportamento e valorizar o procedimento dos outros. Por exemplo: vejo que tenho um companheiro excepcional além das qualidades dele, mas uma solidariedade e isso ajuda isto ele já tem provado de sobra e agora na minha cabeça dobrou tudo até o carinho chegou (LUSTOSA, 2008, p.49)⁴².

A rotina me enerva sempre a mesma coisa e eu desejando que o meu companheiro seja romântico e apaixonado, mas como tudo muda, A diferença é enorme, como poderia uma velha de 60 anos atrás de romantismo? Isso é ridículo – amadurece Nice.

Os trechos nos informam sobre as diferenças de personalidade e modos de demonstrar carinho, ficando a incógnita será que tais diferenças não refletiam no trabalho artístico? Na placa fixada na parede frontal da casa lê-se: “Firmezarte, residência artístico ecológica de NicEstrigas”. Provavelmente algo criado pelo próprio

⁴² Datas dos registros: 05 de novembro de 1990, 27 de maio de 1982 e 02 de setembro de 1982.

artista que gostava de juntar palavras, até escreveu um livro e pôs o nome de “Zodiacarte”. Bené Fonteles, artista e amigo do casal, organizou o livro “NicEstrigas-arte e afeto” e escreveu um texto intitulado “Uma só entidade”, no qual afirma que “(...) eles sempre serão o que há de mais sensível e generoso em toda a história das artes visuais no Ceará”. Há muitas referências assim ao casal, algo justificado, por muitos motivos, entre eles pela cumplicidade, à longeva relação que durou mais de 50 anos e por compartilharem de forma tão harmônica o amor pela arte”. Eles eram um só, mas também eram dois, com personalidades e técnicas artísticas diferentes. Na coluna Balaio, especializada em artes, publicada no jornal Gazeta de Notícias, o cronista de arte, José Julião várias vezes tornou públicas as atividades do casal, ressaltando a união criativa. Nesta de 16 de setembro de 1971, ele destaca:

Não creio seja das coisas mais comuns na vida artística, um casal de pintores, numa afinidade tão completa que não só comem no mesmo prato, como parecem pintar com os mesmos pincéis. Não que um absorva o outro. Que condicione a expressão artística. Que sirva de modelo. Ambos autênticos. A própria concepção abstrata de ESTRIGAS não é a mesma de NICE. Idênticas neles, apenas – e nisso se imitam mutuamente –, a serena consagração à arte, um fanatismo alegre e acolhedor. A comunicabilidade dos bens, que é o maior sinal de ser grande (GUIMARÃES, 2015, p. 108).

Para Gilmar de Carvalho, Nice era a “exuberância canceriana”, entretanto, não conflitava nem obscurecia a descrição do Estrigas. “Eles se completam, numa perfeita ilustração de que o encontro é possível e que o conflito entre a intensidade e a permanência pode ser superado, quando existe um lastro de bem-querer que ultrapasse a fugacidade das paixões” (CARVALHO, 2019, p.89-90). Havia um respeito mútuo pela técnica e estética, um do outro, que fazia com que colaborassem para a liberdade de produção. Sobre o trabalho de Nice, Estrigas explicou

(...) é ela para lá e eu para cá. O colorido dela, o assunto dela, a composição de Nice é muito diferente do meu trabalho. Às vezes, a gente faz observações no trabalho um do outro. Assim como a gente observa o trabalho de todo mundo. Sem interferências, entenda-se. (LUSTOSA, 2008, p.177)

Gilmar de Carvalho editou a agenda do Sindicato dos Docentes das Universidades Federais do Ceará (ADUFC) de 2015, na qual homenageou o casal de artistas, com textos espalhados nos meses e fotografias de Francisco Sousa. Em muitos deles, ele comenta da relação dos dois: “Mantiveram estilos próprios, visões de mundo próximas, mas não e clonavam” (CARVALHO, 2015, p.19). Em outra página ele escreveu:

Eles mantiveram a integridade das visões de mundo e das propostas estéticas. Ela nunca faria uma tela para agradá-lo. O compromisso dela era com a infância perdida, com as cores que vibravam e com os movimentos das linhas, das mãos mexendo os doces e bolos. Estrigas não deixava de lado suas experimentações, suas denúncias e sua poesia acre. Eram tão diferentes e tão iguais na compaixão, na generosidade e na hospitalidade com que abriam as portas da casa e nos deixavam entrar (*Ibidem*, p.386).

Para Lustosa (2008, p.14), Nice era “desobediente, anárquica, desorganizada e apaixonada, como canceriana de boa cepa”. Ela destaca ainda o quanto a artista era cativante, divertida e gostava de agradar a todos com frutas, doces, pinturas e bordados. Encantava pelos seus modos delicados e a atenção que nunca negava a quem quer que fosse. Sua inquietação era quando não podia pintar. Já Estrigas era aquela presença sábia e serena, dono de uma ironia fina e inteligente, sempre expressando uma “arguta e rara percepção da arte e do mundo” (2013, FONTELES, p. 169). Para Carvalho (2013, FONTELES, p. 169), o relacionamento dos dois foi muito importante para o desenvolvimento de um projeto artístico maduro:

A ligação com Estrigas foi fundamental nesse processo. Jovem artista, Nilo de Brito Firmeza seria o companheiro da vida inteira, o interlocutor com quem podia ler em conjunto, discutir os rumos do que cada um fazia, mantendo a personalidade, sem interferências de qualquer ordem (clonagens, pastiches, diluições), no trabalho do outro.

Nice foi construindo sua trajetória. Ela é uma figura importante na história das artes plásticas cearenses do século XX. Pode-se falar de seu pioneirismo (dividido com Heloysa Juaçaba) e de sua contribuição, no que se refere à questão de gênero, em um tempo em que caberia às mulheres tarefas pouco criativas nesse campo das artes.

Nice transgrediu, foi à luta e deixou suas marcas. Pode-se falar não na incorporação de um clichê, mas materIALIZAÇÃO do feminino, na sua série das crianças, um dos temas mais recorrentes de sua obra. (...)

Nice construiu uma obra com coerência e densidade. Fez óleo, guache sobre papel, acrílica sobre tela. Sua pintura nunca foi decorativa, trazia as marcas de uma artista que sofreu, soube traduzir o que viveu e tentou recriar o mundo (2013, FONTELES, p. 169).

Para “recriar o mundo”, Nice foi uma artista-etc porque pintar e bordar não eram suficientes para atender ao desejo do corpo vibrátil de fazer arte, de expressar seus afetos para as pessoas, compartilhar suas percepções de mundo, passado e presente. Seu projeto de arte e vida exigia dela criatividade nas ações, desta forma, Nice foi artista-bordadeira, artista-doceira, artista-museóloga, artista-curadora, artista-educadora, artista-arte-educadora, artista-educadora museal, artista-escritora... Percebemos assim vários papéis desempenhados por uma mulher, artista, trabalhadora da arte, sem um diploma de Belas Artes, mas que ao longo de sua

carreira foi reconhecida, em vários aspectos, pelo afeto, pela arte produzida e eventos realizados.

Estrigas gostava de colecionar desenhos, aquarelas, pinturas do rosto da Nice, em várias fases da vida. Nas invenções dela, encontrava nele, um “muso inspirador”, não para retratá-lo e sim, criar a partir do desejo de agradá-lo pelo paladar. Ao chegar a determinada idade, ele não podia comer doces e, para não o deixar alheio às delícias que preparava passou a criar quitutes saudáveis para o marido sem gordura, sal e gema. Ao longo dos anos, Nice criou ou guardou inúmeras receitas que Lúcia Lustosa resolveu publicar um livro para preservá-las e divulgá-las, entretanto, ao ter contato com os cadernos de Nice e nas muitas conversas que tiveram, optou por escrever uma biografia mostrando as variadas facetas da artista, que culminou com a publicação de “Nice pinta e borda... faz arte!”, em 2008. Devido a esse talento e a inventividade dos bordados, tidos como artes da tradição, Nice foi diplomada Tesouro Vivo/ Mestre da Cultura, pela Secretaria de Cultura, em 2007, por entender os saberes e fazeres dela, no 1º parágrafo único da Lei 13.351, como de uma “pessoa natural que tenha os conhecimentos ou as técnicas necessárias para a produção e preservação da cultura tradicional popular de uma comunidade estabelecida no Estado do Ceará”. Essa foi uma forma de tentar salvaguardar o rico patrimônio imaterial que Nice guardou através de suas referências, vivências em família, aprendizados cotidianos e as inventividades.

Figura 10 – Capa do Dossiê para inscrição de Nice Firmeza no processo de seleção do III Edital Mestre da Cultura

7

GOVERNHO DO ESTADO DO CEARÁ
SECRETARIA DE CULTURA

ENDEREÇO: Seville

CIDADE: Fortaleza CEP: 60000-000

PROFESSORA: Maria de Castro Firmeza

ASSUNTO: III - Edital Mestre da Cultura 2007, MARIA DE CASTRO FIRMEZA (NICE) (BORDADO-CULINÁRIA) FORTALEZA

DESTINO: não carente

Fonte: Núcleo de Patrimônio Imaterial, da Secretaria de Cultura do Ceará

Ao pesquisar o Dossiê de inscrição para o processo seletivo de Mestres da cultura, disponível no Núcleo de Patrimônio Imaterial, da Secretaria de Cultura do Ceará, encontramos duas inscrições: uma feita em 2005 e outra em 2007, tendo como proponente Gilmar de Carvalho. Chama atenção o grifo à lápis escrito “não carente”, na primeira figura. Quando a lei 13.351 de 22 de agosto de 2003, foi sancionada, o Capítulo 02 Dos requisitos e critérios de inscrição para o registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular, institui como critérios para escolha dos mestres:

Art. 3º. Serão considerados os seguintes critérios, cumulativamente, para o processo de indicação de Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular (RMCTP-CE), na forma desta Lei:

- I - relevância da vida e obra voltadas para a cultura tradicional do Ceará;
- II - reconhecimento público das tradições culturais desenvolvidas;
- III - permanência na atividade e capacidade de transmissão dos conhecimentos artísticos e culturais;
- IV - larga experiência e vivência dos costumes e tradições culturais;
- V - situação de carência econômica e social do candidato.

Interessante observar que ela foi registrada como profissão/ fonte de renda apenas como professora, embora ocupasse também outras funções, como artista,

como era de conhecimento público e estava comprovado nas reportagens anexadas ao dossiê. É possível que a justificativa dela não ter sido aceita seja justamente essa, por ter uma renda, um reconhecimento que lhe trazia condições econômicas não estando, portanto, em uma situação de carência econômica. Em 2006, a Lei 13.842, instituiu o Registro dos "Tesouros Vivos da Cultura" no Estado do Ceará e deu outras providências, como a mudança no critério econômico admitindo que não necessariamente teriam que ser pessoas ou grupos em vulnerabilidade econômica, contudo, a situação de carência econômica permitiria que eles tivessem preferência na tramitação da avaliação para habilitação à percepção do auxílio.

Figura 11 - Ficha de Inscrição

ESTADO DO CEARÁ Secretaria da Cultura - SECULT	
FICHA DE INSCRIÇÃO	
GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ SECRETARIA DA CULTURA COORDENADORIA DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO CULTURAL - COPAHC	NÚCLEO DE PATRIMÔNIO IMATERIAL REGISTRO DOS MESTRES DA CULTURA TRADICIONAL POPULAR
Mestre: MARIA DE CASTRO FIRMEZA (NICE)	Data de nascimento: 08 / 07 / 1924
Assinatura:	Tempo de residência no Ceará: DESDE SEMPRE
RD: 422.617-598-G / 000.304.050.9033 (MIR 20)	Tradição cultural desenvolvida: BORDADO CULINÁRIA
CPF: 118.659.955-00	Tempo de atividade: 15 ANOS
Endereço: VIA FERREIRA 287 - MONTAUBUM	Profissão / Fonte de renda: PROFESSORA
Município: FORTALEZA Região:	Telefone para contato: 3242-1537
Croqui e/ou fotografia:	Justificativa do Registro MARIA DE CASTRO FIRMEZA (NICE) É UMA BORDO - BORDA DE CULINÁRIA TRADICIONAL. MESTRE PLÁSTICA, FEZ PARTE DA LEGENDÁRIA SCAP, NOS ANOS 40. DESDE CRIANÇA, NO ARACATI, ONDE NASCEU, SE INTERESSOU PELA CULINÁRIA, VENDO A MÃE FAZER BOLOS E DOCES, VENDIDOS À TARDE, NAS RUAS DA CIDADE. APRENDEU A BORDAR NO PATRONATO, ESCONDIDA DA FAMÍLIA. CRIOU UMA ESCOLA (ESTILO) DE BORDADO. TRABALHA COM DELICADEZA. É INVENTIVA, INQUIETA, EXPERIMENTA SEMPRE. LÚCIDA, ATIVA, INSATISFEITA. DÁ AULAS, ESTÁ ABERTA PARA O MUNDO E SE INSCREVE EM UMA TRADIÇÃO POPULAR.
PropONENTE: GILMAR DE CARVALHO	Endereço: RUA CACILIA, 45 - MIRA FLORES - FORTALEZA

Fonte: Núcleo de Patrimônio Imaterial, da Secretaria de Cultura do Ceará

Sobre a ficha de inscrição do dossiê é válido destacar a simplicidade do documento. Gilmar de Carvalho destacou como tradição cultural desenvolvida o bordado e a culinária, justificando o registro da seguinte forma:

Maria de Castro Firmeza, a Nice é uma referência na cultura cearense. Artista plástica, fez parte da legendária SCAP, nos anos 40. Desde criança, no Aracati, onde nasceu, se interessou pela culinária, vendo a mãe fazer bolos e doces, vendidos à tarde, nas ruas da cidade. Aprendeu a bordar no patronato, escondida da família. Criou uma Escola (estilo) de bordado. Trabalha com delicadeza. É inventiva, inquieta, experimenta sempre. Lúcida, ativa, insatisfeita. Dá aulas, está aberta para o mundo e se inscreve em uma tradição popular.

As receitas surgiram por influência de D. Hermeta e de D. Bárbara, para evitar que as frutas do quintal estragassem e fossem consumidas por mais tempo. Tão

interessantes quanto observar os modos de fazer, é ler os comentários que acompanham cada receita, escritos por Nice:

Ameixa do Mondubim

Esse nome dei ao meu doce de seriguela que fiz para aproveitar a fartura da época.

Papinha de anjo (creme de coco verde) todos repetem

Estrigas mistura com outros doces. Esse creme eu fiz porque aqui eu tomava muita água de coco e era preciso aproveitar o miolo.

Carrascal

Nome dado pelo Estrigas, quando a Maria Rossas comeu disse: “É tão bom, bota mais dois erres nesse nome”.

Heloisa Juaçaba veio com o Clarival Valadares, no Minimuseu e, eu servi o Carrascal. Depois de comer o Clarival disse: “Se os americanos comessem esse carrascal, não ofereceriam aquela comida deles dizendo que é a melhor do mundo”.

Recebemos a visita do escritor Rubem Braga, acompanhado do Barros Pinho, servi o carrascal, ele gostou tanto que disse: “Depois desse carrascal, não vou mais jantar. Estou satisfeito!”. Os amigos não gostaram porque iam jantar com ele.

Bolo de Clara (da mamãe Hermeta)

Você faz regime? Pode comer esse bolo e bom proveito.

Bolo para Nilo I (com ameixa)

Bolo para Nilo II

Como Nilo quer sempre variar, eu tenho que inventar.

Bolo para Nilo III

O homem gosta de mudar.

Se não gostar, quem manda você não querer engordar.

Bulinho com amor feito para o Estrigas

É preciso inventar para ele gostar.

Bolo Nilice

Só pode ser bom, notou o nome do casal?

(LUSTOSA, 2008, p.127-137)

Entendemos essa habilidade da Nice, que experiente já não seguia receitas, ia colocando os ingredientes pelo “olhômetro”, como algo advindo por uma transmissão de saberes que “articulam as experiências e vivências correlacionadas no presente e no passado. Logo, alicerçam em si relações de sociabilidade, que envolvem práticas e domínios da vida social (...)” (PELEGRINI, 2007, p. 71). Sendo, portanto, uma manifestação classificada como patrimônio imaterial. Esse entendimento baseia-se no que conceitua a Unesco (1993):

O conjunto das manifestações culturais, tradicionais e populares, ou seja, as criações coletivas, emanadas de uma comunidade, fundadas sobre a tradição. Elas são transmitidas oral e gestualmente, e modificadas através do tempo por um processo de recriação coletiva. Integram esta modalidade de patrimônio as línguas, as tradições orais, os costumes, a música. A dança, os ritos, os festivais, a medicina tradicional, as artes da mesa e o “saber-fazer” dos artesanatos e das arquiteturas tradicionais.

A legislação brasileira incluiu essa manifestação de patrimônio na Constituição de 1988, contudo, somente em 2000 foram criados instrumentos adequados para reconhecer e preservar os bens culturais imateriais, quando foi promulgado o decreto 3.551 (04/08/2000), que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, executado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), por meio do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI).

Gilmar de Carvalho registrou o ritual que ele considerava alquimia, na cozinha da Nice com a escudeira, D. Anita. Juntas elas criavam os sabores e texturas que seriam tão apreciados pelos visitantes. Os pratinhos de doce, segundo ele, eram atraentes e simétricos, a recomendação era usar da ousadia e liberdade de misturar os doces criando combinações diferentes. As opções eram fartas: doce de coco verde, ambrosia, caju em massa, caju inteiro, goiaba, banana, casca de laranja da terra, seriguela (muitas pensavam que era ameixa), de melancia e as estrelinhas de carambola. Em datas especiais, Nice preparava bolo de carimã e o famoso pé de moleque. Tudo na base da experiência, sem pesar ingredientes ou checar receitas. Ela cuidava de cada detalhe: o tabuleiro forrado com folha de bananeira, salpicado de castanhas inteiras de caju... “A experiência de tê-lo comido é única. Não era um bolo, era o pé de moleque da Nice, com a excelência de tudo o que ela tocava e fazia. Um patrimônio imaterial do povo cearense” (CARVALHO, 2013) Podemos concluir que era a forma de narrar uma história do afeto, das lembranças de família, do carinho aos amigos e visitantes, do relacionamento amoroso e cuidados com o Nilo.

O jardim também era território de Nice, pura simbiose, onde a até as flores alimentavam a imaginação dela. Todos os dias, de manhã ela colocava uma flor no cabelo, algo que virou uma “marca registrada” dela. E as mulheres que visitavam o museu ganhavam esse mimo das mãos da anfitriã. Ela reinventava a lógica da natureza, imaginando um mundo onde todas as plantas têm flores. Assim, plantas que não brotavam flores, ganhavam um arranjo feito por ela, com flores de outra planta, como observou Carlos Macedo, no texto “Oficina da mestra Nice”: “Dia começa com novidade, arranjo de cores anima o alfinete que nasceu desflorado. “Ele não bota flor, coitado! Tenho pena aí enfeito. Não quero vê-lo sem graça frente às outras” (MACEDO, 2014, p.105). No diário de Nice também há vários registros que mostram essa relação amorosa com a natureza, entre relatos cotidianos e poesias:

Viva a natureza, chove! As árvores e os pássaros estão alegres e eu mais ainda, parece que eu tenho raízes no chão e bebo a mesma água das plantas.

Sentir a alegria dos pássaros é para quem vive ao lado deles, eu nesse ponto sou uma felizarda. Obrigada, meu Deus! (1982) (LUSTOSA, 2008, p.43)

Acredito que no passado
Eu fui uma planta também
Pois sofro quando elas sofrem
(Trecho do poema “Quem sou eu?”) (LUSTOSA, 2008, p.64-65)

As flores eram matéria prima para a criação e ganhavam novos sentidos e usos, com as delicadas mandalas naturais que logo se transformaram em mandalas bordadas nos anos 2000, obedecendo as regras de proporção que resultavam em formas tridimensionais. Em entrevista a Ethel de Paula, repórter do Jornal O POVO¹², ela comentou sobre a relação com a natureza:

Estão quase todas representadas, as minhas queridas. Adoro viver entre elas, as tintas e os livros. Tanto que até modifiquei o nome científico de algumas. Não aceito uma flor se chamar Viúvina. Rebatizei. Para mim ela é Alegria dos meus olhos. Viúva é uma coisa triste, assim como é feio o nome Barba de Velho, não é? Prefiro chamar de Chuvinha Colorida.

Percebemos a partir desses gestos, que essas eram as maneiras dela construir o *Teko porã*, no Minimuseu, um lugar de ser “onde somos o que somos”. Nice era generosa através do compartilhamento de flores, frutas, quitutes, carinho, experiências e saberes, fazendo do museu um espaço de troca de afetos. A própria casa onde morava era oferecida para a criação artística e ou hospedagem. Entre os povos guarani, há o conceito de *jopói* relacionado à economia por dizer respeito ao modo como administram o que têm e produzem: *jo* partícula de reciprocidade; *po*, mão; *i*, abrir: mãos abertas, um para o outro, mutuamente. Sobre isso, Meliá (2021), afirma:

Há muita vida e muita história nesse *jopói*, que define um modo de estar no mundo e uma cultura, na qual a distribuição e intercâmbio de bens se faz somente de maneira justa, mas também digna, livre e alegre. Nele se é mais feliz dando que recebendo. Convidar alguém e dar de comer e beber é o centro da festa guarani (MELIÁ, 2021, p.22).

A festa é o primeiro investimento, é o crédito do mutirão. Produz-se para dar e, porque se deu, se produz de novo, para que o círculo da reciprocidade não se quebre. (MELIÁ, 2021, p.24)

Porém, a reciprocidade é uma comunicação não apenas de coisas, mas de palavras, cantos, de relações pessoais. O *jo* da reciprocidade entra nos verbos mais característicos da comunidade: conversamos uns com os outros, convidamo-nos, amamos mutuamente. (*Ibidem*)

Nice estava espalhada nos cômodos da casa: nas salas de exposição, no quarto, na cozinha, no jardim, no quintal. E na Biblioteca? Ao chegar à Biblioteca do

Minimuseu Firmeza a narrativa contada na visita guiada é que são os livros e arquivos do Estrigas. Afinal, era ele o estudioso, aquele que se ocupava de historiar a arte e os artistas do Ceará. Contudo, entre tantas estantes, prateleiras, há um armário de aço de duas portas, próximo à reserva técnica que segundo a historiadora Paula Machado, responsável pelo acervo, ficaram guardados os materiais da Nice. Dentro dele há alguns álbuns de fotografia vazios, pastas com papéis, livros que ela utilizava nas aulas de arte educação ou fazia pesquisas: artesanato, rendas, jardinagem, mandalas, culinária, música, literatura de cordel, entre outros. Encontramos livros e listas telefônicas nos quais obras dela ilustraram a capa, todos com obras classificadas como *naif*.

Perrot (2007, p. 15-17) afirma que “Escrever a história das mulheres é sair do silêncio em que estavam confinadas. Mas, por que esse silêncio?” Durante muito tempo a história foi contada a partir dos corpos e dos papéis desempenhados na vida privada, entretanto chegou a hora em que elas passaram a ocupar lugares no espaço público, um protagonismo. Isso resultou em uma invisibilidade, já que eram pouco vistas e pouco se falava sobre elas, havia ainda um silêncio das fontes. A explicação está no fato de que as experiências, atividades e espaços da ação feminina, não foram considerados merecedores de análise histórica, daí essa falta de registros. No caso de Nice e Estrigas, ele estava frequentemente na mídia, sendo entrevistado ou produzindo relatos públicos, por isso há uma abundância de fontes sobre ele e sua trajetória.

Entre as principais fontes históricas que trazem a trajetória da artista está o livro “Nice pinta e borda... faz arte!”, através do qual descobrimos que a artista também mantinha diários⁴³. A publicação traz alguns trechos desses relatos íntimos ajudando a preencher algumas lacunas da historiografia sobre ela. A narrativa do capítulo I intitulado “Nice – sua origem, infância e outras vivências” traz relatos escritos por Nice (LUSTOSA, 2008, p.19). A análise dessa fonte é o conhecimento de que ela também elaborou memórias de si. Trechos desses diários estão nos capítulos “II Nice na dor, na alegria e no amor” e capítulo “III Nice Educadora”.

Essas memórias ficaram restritas à ela, até que alguns trechos fossem tornados públicos a partir da obra de Lúcia Lustosa, isso nos faz refletir sobre a atenção que cada artista deu às suas memórias íntimas ou coletivas, que intenções tinham em

⁴³ Muitos objetos do arquivo pessoal de Nice, tais como os diários, anotações, bordados e outros pertences, foram levados pela filha de Nice, Lourdinha, quando a artista faleceu, em 2013.

dedicar-se à elas. Enquanto Estrigas tratava de uma memória coletiva da história da arte no Ceará, Nice ocupava-se de relatar a simplicidade do cotidiano, alegrias, o amor por Estrigas, momentos de sua atuação como educadora. Segundo Perrot (2007, p.29) os diários íntimos são práticas adolescentes e especialmente femininas, que foram durante muito tempo utilizados pela Igreja como “instrumento de direção de consciência e de controle pessoal”.

O diário ocupa um momento limitado, mas intenso, na vida de uma mulher interrompido pelo casamento e pela perda do espaço íntimo. Está ligado ao quarto das meninas. Por um breve tempo permite a expressão pessoal. Esses diversos tipos de escritos são infinitamente preciosos porque autorizam a afirmação de um “eu”. E graças a eles que se ouve o “eu”, a voz das mulheres. Voz em tom menor, mas de mulheres cultas, ou, pelo menos, que têm acesso à escrita. E cujos papéis, além do mais, foram conservados. São condições difíceis de serem cumpridas (PERROT, 2007, p. 30).

Encontramos a “fala” da artista também no livro “Conversas com Nice”, publicado por Alberto Soeiro, a partir de entrevistas feitas com ela, lançado em 2011. Uma transposição da linguagem oral para a escrita, aparentemente sem retoques ou acréscimos ao que foi dito. Tanto que ficam algumas dúvidas que poderiam ser esclarecidas, pelo menos, com notas de rodapés.

Uma fonte histórica interessante, presente no acervo do Minimuseu e que nos faz refletir sobre o processo criativo do casal é um catálogo bilíngue, em língua portuguesa e inglesa, que apresenta um portfólio de Nice e Estrigas, cujo texto de introdução é assinado com o nome Kuala Lumpur, com a data de fevereiro de 1998. Não há outra menção sobre quem organizou ou os propósitos ou contexto dessa publicação, bem como tiragem ou por onde circulou. No verso da quarta capa estão escritos os seguintes créditos: *Design & Layout – Graphic Concepts e Printed by – Art Printing Works Sdn Bhd (APW)*. Ao pesquisar o nome da empresa que imprimiu a publicação, descobrimos que está localizada na capital da Malásia, Kuala Lumpur, foi fundada em 1952, e desde 2013, foi posto em prática o projeto de reaproveitar espaços subutilizados dentro da fábrica para desenvolver um espaço criativo inspirador que abrange galeria, *coworking*, lojas e locais para realização de eventos.⁴⁴ Algumas lacunas permanecem: como esse editor teve acesso ao trabalho dos artistas? Ou como os artistas chegaram a esse editor? Qual o interesse de fazer esse

⁴⁴ Mais informações no site < <https://www.apw.my/about> > Acesso em: 10 dez. 2022.

catálogo? Mesmo com isso em aberto, vale o registro para pensar essa circulação das obras de Nice e Estrigas.

O livro tem design requintado: capa dura, lombada em tecido e os nomes “Nice e Estrigas”, em baixo relevo com letras douradas. Apresenta os artistas, trazendo um perfil, depoimentos de crítica artística de especialistas dos mundos da arte, principais exposições e fotografias de obras. Os artistas são apresentados da seguinte forma, cujo texto é assinado com Kuala Lumpur, fevereiro de 1998, o que levou a um primeiro pensamento que seria o nome do editor:

Esse catálogo traz uma seleção de trabalhos realizados pelos pintores brasileiros Nice e Estrigas entre 1952 e 1997. São obras técnicas de óleo, pastel, guache, aquarela e carvão. Refletem a leveza, o rigor, a exatidão e a maestria na pintura de um casal de artistas que veem e interpretam o mundo cada um a seu modo. Nice mulher renascentista na multiplicidade de interesses: teatro, desenho, pintura, culinária, bordado, pedagogia, jardinagem, tapeçaria. Estrigas, por vezes, qual pintor do Oriente, com o silêncio, a delicadeza e o mistério das figuras humanas que molda para povoar mundos em miniatura. Em quase meio século de arte, no entanto, estas duas linhas em paralelo, sempre a distância, decerto que se terão sentido tentadas a amorosamente tocar-se uma vez ou outra. E o que se quer aqui preservar é um pouco da memória dessa aventura de amor à arte por dois pintores de talento que se mantiveram sempre bem longe de artifícios de marketing (1998, p.3).

Figura 12 e 13- Capa e quarta capa do catálogo bilíngue



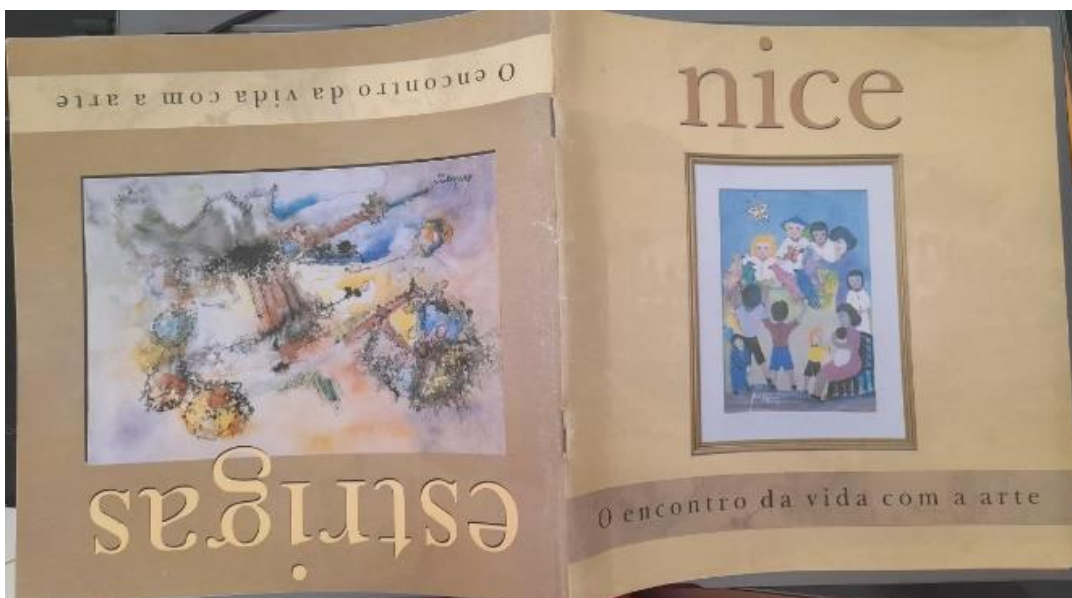
Fonte: Acervo Minimuseu Firmeza

Eles participaram de várias exposições coletivas juntos. Em 2005, o Centro Cultural Unifor, realizou uma exposição do casal, tendo como título “O encontro da vida com a arte”. No catálogo, foi inserido o texto do escritor Milton Dias, publicado inicialmente no folder da exposição “Pinturas de Nice e Estrigas”, de 1971:

Não tenho notícia de dois artistas que, convivendo tão intimamente, sofrendo aparentemente as mesmas influências, vivendo juntos, ou melhor dizendo, como naquela nossa conhecida canção popular “bebendo a mesma bebida, comendo a mesma comida, respirando o mesmo ar”, cercados pela mesma paisagem, servidos pelo mesmo céu, pelo mesmo chão, apresentem, no entanto, uma arte tão diversa, tão independente, como este casal Nice e Estrigas.

Sobre o catálogo da Unifor é importante observar o quanto os dois aparecem em quantidade de espaços iguais: os dois são capas, ocupam cada qual, metade do número de páginas, como podemos observar na figura abaixo:

Figura 15 - Capa do Catálogo da Unifor



Fonte: Acervo do Minimiuseu Firmeza

Figura 16- *Print* do Catálogo Exposição UFC

ALGUMAS REFERÊNCIAS SOBRE OS DOIS ARTISTAS

ERNESTO GUERRA

..... (Os dois artistas marcam o fim de um período de nossa arte e o início de outra)
 Seguindo uma linha muito sua e quase única na moderna pintura cearense, Nice deverá apresentar vinte trabalhos que se caracterizam, fundamentalmente, por uma liberdade expressional e pictórica maravilhosa (trechos — *Unitário* de 9/7/71).

DE UM CATÁLOGO ANTIGO

ARTUR EDUARDO BENEVIDES

Estrigas é um dos artistas cearenses que dispõe de maior poder de criação, com uma técnica de composição que cada dia mais se valoriza e aprimora.

ALCIDES PINTO

Acima de tudo, Estrigas se distingue dos demais pintores cearenses pela firmeza pessoal e espontaneidade de seus trabalhos. Não leva muito a rigor a temática, mas, em compensação, sua alta sensibilidade e lucidez dispensam a balela de conhecimentos técnico-estéticos mais aprofundados no campo da estesia das formas puras.

BARRICA

Sou velho na pintura cearense. Assisti todos os artistas da minha terra. Aprendi, ensinei e observei. Estrigas é um dos últimos da minha convivência: esquisito, teimoso e incompreensível, porém sincero e honesto no que produz.

ZENON BARRETO

É surpreendente o progresso que se processou nos trabalhos de Estrigas. Sem se afastar muito de suas características pessoais, ele surge agora mais positivo e espontâneo, sem a procura da invenção e sem o medo de errar. Há um abandono total de todos os canones que leva a maioria de seus trabalhos as raias do abstracionismo, e um transbordamento de emoções que se derrama sobre o papel num lirismo cromático comovedor.

Fonte: *Site* do MAUC⁴⁵

⁴⁵ Disponível em: < <https://mauc.ufc.br/pt/exposicoes-realizadas/exposicao-1971-01-pinturas-de-nice-e-estrigas-16-09-1971/> > Acesso em: 5 jan. 2023.

Figura 17- *Print* do Catálogo Exposição UFC

INFORMES BIOGRAFICOS DOS EXPOSITORES

OS DOIS — Cearenses: ela de Aracati e êle de Fortaleza
Iniciaram seus estudos na SCAP (Sociedade Cearense de Artes Plásticas), em 1950, no Curso Livre de Desenho e Pintura.

EXPOSIÇÕES DE QUE PARTICIPARAM (entre outras)

OS DOIS — “Salão de Abril”, várias vêzes, principalmente pelo VIII.
I e II Salão dos Novos, em 1952 e 1953.
1.^a Mostra de Arte de Vanguarda.
A Paisagem Cearense (no MAUC).
Salão de Maio (Casa de Raimundo Cella).
I Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará (Secretaria de Cultura).

ÊLE — Exposição Concretista.
Exposição Comemorativa da Instalação do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.
I Salão dos Jornalistas (no Rio de Janeiro).
XXIV e XXV Salão Paulista de Belas Artes.
8.^o, 9.^o e 10.^o Salão Paulista de Arte Moderna.
Museu de Arte Moderna da Bahia.

PRÊMIOS OBTIDOS

OS DOIS — No II Salão dos Novos.

ÊLE — No X Salão de Abril.
No 8.^o Salão Paulista de Arte Moderna.

Fonte: *Site* do MAUC⁴⁶

⁴⁶ Disponível em: < <https://mauc.ufc.br/pt/exposicoes-realizadas/exposicao-1971-01-pinturas-de-nice-e-estrigas-16-09-1971/> . Acesso em: 5 jan. 2023.

Figura 18 - *Print* do catálogo da exposição na UFC

RELAÇÃO DOS TRABALHOS EXPOSTOS	
NICE	
	ÓLEO SOBRE TELA
FIGURAS	— 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10
PÁSSAROS	— 11
MÁSCARAS	— 12-13-14-15-16-17-18-19-20
ESTRIGAS	
	ÓLEO SOBRE TELA
JANGADAS	— 1-2
NOTURNOS	— 3-4-5
PÁSSAROS	— 6-7-8
HUMILHADOS E OFENDIDOS	— 9
COMPOSIÇÃO	— 10-11
FAVELA	— 12-13
	AQUARELA
PAISAGENS	— 14-15-16-17-18-19
FIGURAS	— 20
FORMA	— 21

Fonte: *Site* do MAUC⁴⁷

O folder do MAUC chama atenção pela desproporcionalidade das informações. Contudo, é preciso problematizar para não cometer injustiça. O texto presente no catálogo nos faz refletir sobre a crítica ao trabalho dos dois. Há apenas um comentário sobre a arte dela, embora já houvesse participado de 20 exposições coletivas. Ele ganhou quatro comentários. Até então, as exposições coletivas que ela tinha participado eram praticamente as que ele participou, com exceção de alguns Salões de Abril. A primeira exposição individual dela foi em 1975, enquanto ele já havia participado de quatro, talvez isso explique o destaque sobre ele, inclusive da crítica. Sobre essa exposição, José Julião emite uma opinião sobre os dois, contudo, exalta a arte de Estrigas:

Pintam por mais de vinte anos de considerável influência na vida cultural da cidade. Aparecem, agora, voltando de um abstrato puro. As MÁSCARAS de NICE, no amadurecimento sinteticismo de suas formas, marcadas por cores vivas e puras. A suavidade das aquarelas de Estrigas. Cores definidas que conseguem, em sua transparência, sugerir paisagens e figuras. E os pequenos óleos. As jangadas, os pássaros esquematizados sobre a textura de um fundo meticulosamente trabalhado. Frutos de longos anos de pesquisa, em busca da personalidade de sua expressão. Artista de arte maior, só não é maior, nacionalmente falando porque deitou raízes em Mondubim. A obra de ESTRIGAS não cabe em nossas fronteiras. O Governo do Estado, nos seu afã de bem projetar os valores da terra, deveria promover tipo exportação, no

⁴⁷ Disponível em: < <https://mauc.ufc.br/pt/exposicoes-realizadas/exposicao-1971-01-pinturas-de-nice-e-estrigas-16-09-1971/> > Acesso em: 5 jan. 2023.

cenário nacional, a obra do nosso artista (JULIÃO, 1971 *apud* GUIMARÃES, 2015, p.111; grifo meu).

Ao ter acesso a tantos depoimentos falando do quão é saudável essa união na vida pessoal e nos processos artísticos, tratando Nice e Estrigas como um só, podemos refletir sobre as individualidades, e principalmente, para ela ser legitimada enquanto uma artista e não apenas ser referendada como a mulher do Estrigas. Amorim (2020) no artigo “Uma artista e seus mil afetos”, publicado jornal O POVO, em 16 de julho de 2020, por ocasião do centenário da artista traz essa perspectiva questionando o lugar do afeto dentro de um museu e o papel de Nice dentro desse espaço museológico e nos mundos da arte:

(...)

No conto "A avó, a cidade e o semáforo", o escritor moçambicano Mia Couto escreveu que "cozinhar é um modo de amar os outros". Vejo Nice nessa frase, ao transbordar suas gentilezas no preparar de doces e bolos para o amado Estrigas e para recepcionar os visitantes. Me aproprio e afirmo: **bordar também é um modo de amar os outros**. Já imaginou quantas horas e cuidados para bordar roupas para presentear, como ela fazia? O sentimento ganhava forma de várias maneiras e a **arte-educação** também foi uma delas, refletiu nas cenas de crianças de muitos dos seus quadros.

Me vejo tentando categorizar, conceituar, e a arte & vida apenas é. O Minimuseu foi o **projeto de arte mais importante** na vida de Nice e Estrigas. Eles estavam juntos nessa cadeia operacional museológica, cada qual com sua função, **complementavam-se**. Individualmente seguiam sua arte, estilo próprio e técnica, com respeito às diferenças.

Para ser artista, Nice não esteve à sombra de ninguém: ainda solteira, quando quis fazer o curso de arte da SCAP e soube que o irmão Humberto reclamaria, buscou um emprego. **Virgínia Woolf**, no ensaio "Um teto todo seu", escreveu que para as mulheres que pretendiam escrever ficção fazia-se necessário um **lugar sossegado para produzir, ter independência financeira e validação social**. Partindo de uma perspectiva lúdica, pode-se pensar: **Nice precisava de um jardim colorido e sem limites**. Com talento e muito trabalho ela conquistou tudo isso. Viva a Nice e seus afetos! (grifo meu)

Trazer a Nice artista independente é válido por muitos motivos: para dar-lhe um lugar de destaque pelos trabalhos desempenhado como artista-etc, bem como abrir espaço para questões mais amplas como questionar a invisibilidade das mulheres na historiografia das artes no Ceará. No final do livro “A Fase Renovadora na Arte Cearense” (1983), escrito por Estrigas, temos registros fotos de atividades da SCAP, um fato chama atenção: poucas mulheres aparecem no registro. Por qual motivo elas não estão presentes? Quando nos referimos a artistas homens cearenses, no recorte temporal, a lista é grande com destaque para alguns que ganharam reconhecimento internacional, como Antônio Bandeira e Aldemir Martins. Entretanto, ao se perguntar

pela presença das artistas plásticas mulheres há muitas lacunas e silenciamentos. E surgem muitas perguntas: quem eram essas mulheres? Como circulavam pelo mundo das artes? Tiveram reconhecimento? Participaram de exposições? Ganharam premiações? Como era ser artista mulher no Ceará?

É importante frisar também que esse projeto historiográfico de Estrigas estava inserido em um campo de disputas simbólicas, a participação feminina é muito reduzida. Se não há registros significa que elas não existiram? Pinheiro (2007, p. 115) tentou preencher o máximo possível de lacunas sobre tal assunto entrevistando algumas pessoas dos mundos da arte. A maioria delas não recordam dessa participação, ou quando as comentam são informações muito superficiais. Ela gravou entrevistas com Estrigas, Roberto Galvão, Heloísa Juaçaba, Nice Firmeza, José Guedes

Na lembrança de Estrigas:

[...] por incrível que seja, não houve nenhuma mulher que se destacasse, ou que pelo menos deixasse um nome que a gente não esquecesse, porque se eu esqueci, é porque esse nome não ficou gravado.

Para Heloísa Juaçaba os homens se destacavam com mais facilidade:

[...] Existiam mulheres sim, mas tinha mais homens do que mulheres. Eles se destacavam mais fácil.eram muitos homens, uns 90%, tinha o Roberto Galvão, o José Guedes, mas mulher Salete Rocha e Jane Lane, eram mulheres que frequentavam a Casa de Cultura Raimundo Cela.

José Guedes também sentiu dificuldades em recordar o nome das mulheres que no período tinham uma produção:

Tinha a Mariza, a Salete, tinha..., tinha... quem mais? A minha memória não tá legal, muita gente também deixou de ser artista, né? Eu posso me lembrar depois [...].

De acordo com Pinheiro (2007, p. 71), poucas mulheres que passaram pela SCAP, se firmaram profissionalmente, destacaram-se Nice, que permaneceu até o fim da SCAP e Heloísa Juaçaba, que tinham total apoio dos maridos. Ambas exerceram influência no contexto social: Heloísa foi importante na estruturação de um sistema organizado para as artes visuais tendo dirigido a Casa de Raimundo Cela, organizado o MAUC e participado do Conselho Estadual de Cultura, além de outras atividades; já Nice teve uma atuação na formação em artes visuais, preservação da memória das artes com o Minimuseu, entre outras ações. Deste período, podemos mencionar como participantes: Dayse Montenegro (segundo Estrigas), Augustine Pouchain e Freda

Bondi (foram scapianas, mas estruturaram carreiras fora de Fortaleza) e Angélica Torres, a única professora mulher da SCAP.

Figura 19 - Integrantes da SCAP



Fonte: A fase renovadora da arte no Ceará

A legenda da foto, presente no livro “A fase renovadora na arte cearense”, informa: Na sede da SCAP – de pé, da esquerda para a direita: Rolney Correia, Teófilo, Geraldo Markan (escritor), Florisvaldo Mendes, Zenon Barreto, Sérvulo Esmeraldo, o garoto Pedro Paulo Soares, Goebel Weyne Rodrigues, Floriano Teixeira, João Maria Siqueira, Murilo Teixeira (marinheiro). Sentadas, na mesma ordem: Maria Nice, Nilza e Lizete.

4.2 “Se um dia for à capital procure uma escola de arte”

Num mundo cinza, frio e impessoal, Nice é esta explosão de cores e poesia, este contraponto. Ela nos diz das coisas eternas, fora dos modismos, descomprometidas com o marketing do circuito cultural. É esta mulher apaixonada que pinta por nós e que retrata nossa perplexidade e medo, nossa alegria e delírio, nossa possibilidade de reinventar a alegria.

(Gilmar de Carvalho, 1998, p.16.)

Para refletir sobre a obra de Nice é preciso olhar para a infância da artista a fim de conhecer como ela, ao longo de sua trajetória, construiu espaços poéticos de resistência. Ela nasceu Maria de Castro Ozório, filha do Sr. Francisco Ozório de Andrade, proprietário de uma mercearia no Mercado Central de Aracati e Hermeta de Castro Ozório, única enfermeira-parteira diplomada de Aracati, litoral cearense e, por

não haver hospital na cidade, atendia em casa. A única mulher de nove irmãos. A segunda filha do casal chamava-se Maria, contudo, ela faleceu. Quando Nice nasceu, a mãe queria batizá-la de Maria, mas tinha medo de que ela morresse também. Por sugestão de uma tia, escolheu Maria Nice. Entretanto, na hora do batismo, o padre retrucou: “Eu batizo por Maria. O Nice bote em casa”. Ele só dava o sacramento para crianças que ganhariam nomes de santos. Ela só passou a utilizar Nice para assinar suas obras artísticas (LUSTOSA, 2008, p. 21).

As tendências artísticas de Maria mostraram-se ainda na infância. Aos sete ou oito anos (os relatos divergem quanto essa data), pediu à mãe que a matriculasse no curso de bordado no Patronato São José, onde estudavam as moças de origem humilde da cidade. D. Hermeta não permitiu, pois, só eram adultas, entretanto, a menina tramou um plano com o pai, em segredo: ele compraria a farda, o material necessário e como o Patronato era vizinho a mercearia, ela esconderia a farda lá e, nos dias da aula passaria por lá para se arrumar. Assim foi feito. Porém, quando as freiras resolveram fazer um quadro com a fotografia das alunas fundadoras, colocaram a Maria sentada na frente. No dia da inauguração, D. Hermeta foi convidada e surpreendeu-se com o quadro, que trazia em destaque uma única criança, uma menina muito parecida com a Maria. Ao questionar essa semelhança com a freira descobriu a astúcia da filha e deu-lhe uma surra, proibindo-a de continuar assistindo às aulas (LUSTOSA, 2008, p. 31).

Outra tentativa artística foi a pintura. D. Hermeta matriculou-a no curso de ofertado no colégio onde estudava. A experiência, porém, não atendeu às expectativas da futura artista. Maria não gostava de seguir os exercícios que a professora, uma freira, Irmã Margarida passava. Um deles era o método de cópia para ensinar desenho e pintura, consistia em medir e numerar o papel para enfim, quadriculá-lo. Nice conta que detestava fazer isso e, se dava a liberdade de acrescentar novos elementos e cores às pinturas que fazia.

Então, eu olhava a imagem, baixava a cabeça e desenhava e pintava do meu jeito. Depois de uns três meses a professora chamou 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 (MACHADO, 2008, p.38)

Ela conta ainda que a freira disse que não iria mais dar aulas para Maria, por que ela tinha um defeito visual, e ela era uma freira e não iria ganhar dinheiro assim.

No ginásio, a garota passou por uma situação semelhante com o prof. Dr. Arruda que passava sanefas, contando centímetro a centímetro. Maria baixava a cabeça e fazia como bem entendia, ao mostrar para ele ouvia: “Menina onde você viu isso? Não me diga que você viu desse jeito!”. E dava um zero para ela. Depois de muitos anos, Nice foi reconhecida artista pela Irmã Margarida:

Foi engraçado porque depois de muitos anos a Irmã Margarida foi para o Rio e não sei como viu meu nome no jornal participando de alguma exposição. Então ela me mandou uma carta, com um santinho, D. Bosco, uma relíquia. Na carta ela pedia desculpas por ter quase atrapalhado a minha vida dizendo aquilo, porque via que eu tinha continuado e estava muito feliz. A carta se perdeu. Só tenho o santinho com a relíquia de D. Bosco. (SOEIRO, 2011, p.15)

Outro fato marcante dessa época foi a exposição dos trabalhos das alunas no final do ano e a coincidência de estar na cidade, um artista, o Vidal, amigo do farmacêutico, amigo da família de Maria. Ele expôs vários quadros na farmácia e logo chamou atenção da menina. Eles conversam e o homem ao perguntar se ela também pintava ouve dela a situação que tinha um defeito visual que a impedia de progredir nas aulas, embora as fizesse. “Gosto, mas não dou para isso”, afirmou a menina. O artista ficou curioso e pediu para ver as obras de Maria que a convida para a abertura da exposição das alunas. Contudo, nenhuma delas estava exposta. A freira explicou que “os trabalhos eram muito fracos, tortos e por isso não se encontravam expostos”. Com a insistência, ela foi buscar. “Nesse momento eu fiquei com muita vergonha daquela situação vexatória e fui embora correndo”, relembra (MACHADO, 2008, p.38).

No dia seguinte, ela teve uma surpresa: a Irmã Margarida chamou-a e pediu desculpas pela atitude. Afirmou que o artista teceu ótimos comentários a respeito das obras feitas por Maria, convidou-a para ter uma aula de pintura com ele, no outro lado do Rio Jaguaribe. A menina convidou três amigas e foi cada qual levando seu material. O artista pediu que observassem a paisagem e fizessem uma pintura. “Ele não cobrou nada por essa aula e, na volta para a cidade recomendou-me a abandonar as aulas da freira. Disse que se um dia eu fosse para a capital, procurasse uma escola de pintura verdadeira e não de cópias” (*Ibidem*).

Em 1933, Aracati, ainda não dispunha de escolas que oferecessem o curso ginásial, então D. Hermeta decidiu que Maria viria para Fortaleza prestar exame de admissão e morar na casa de um tio, Hermes Cavalcante. A menina então com 12 anos, foi matriculada no Colégio Santa Maria, dirigido pelas Irmãs Ferreira Lima (Valquíria, Creuza e Laís), onde hoje funciona o Conservatório de Música Alberto

Nepomuceno. Depois, a mãe alugou uma casa e trouxe os outros filhos para morar em Fortaleza, enquanto ela continuou em Aracati, devido ao trabalho. Moraram lá durante cinco anos e Nice, por ser a única mulher cuidava de tudo, com auxílio de uma empregada.

Na escola “havia um forte incentivo ao teatro. Desde pequena eu era a louca do teatro” (MACHADO, 2008, p.39). Nesta época, o colégio precisou construir uma nova sala de aula e teve que tirar uma santa do espaço. Depois, ela precisou novamente ser deslocada, pois, no novo espaço onde fora colocada seria instalado um bebedouro, algo que passou a ser obrigatório por decisão da Secretaria de Educação. Devido a essas mudanças passou a ser conhecida como “santa ambulante”. O colégio decidiu arrecadar fundos para construir uma capela para a santa através da realização de peças de teatro, com atores profissionais e alguns alunos. Entre eles, Maria foi convidada. As diretoras pediram ao Pe. Camurça, professor de religião, para visitar as famílias das alunas para sensibilizar sobre a campanha.

Elas enganaram o padre. Em vez de construir a capela, elas construíram um teatro que é hoje o Teatro Universitário. Se você olhar direito para a fachada do prédio vai ver um nicho que era para colocar a santa. Aquele teatro foi feito como nosso suor. As peças não eram brincadeira de menino de escola. Não, eram peças de três atos em sua maioria (MACHADO, 2008, p.39).

A experiência como atriz terminou bruscamente, aos 15 ou 16 anos, depois de ter atuado em umas cinco peças. Segundo Nice, em uma das peças, ela foi caracterizada para a personagem com as sobancelhas muito finas e maquiagem, o que era proibido por D. Hermeta. A mãe dizia que ela só poderia arrumar-se assim quando tivesse 22 anos. Nesse dia, coincidiu do irmão mais velho, Humberto, vir de Aracati para Fortaleza e ao saber da peça, quis assistir, pois, Maria ia fazer o papel principal. Chegando ao teatro, não a reconheceu. Ele era o responsável financeiro por ela e não gostou do que viu. Ao chegar em casa, foi um escândalo. Nice afirmou que “Ele estava com tanta raiva que pegou uma pinça e queria tirar o resto das sobancelhas. Até hoje eu tenho a marca” (LUSTOSA, 2008, p.34). “Foi a primeira decepção da minha vida pois, eu adorava teatro” (SOEIRO, 2011, p. 19).

Ele ficou tão revoltado com a 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 não consegui me formar (MACHADO, 2008, p.40).

Outra história muito contada, por ela, era de como foi descoberta por um pintor. A família morava em um apartamento no bairro Jacarecanga, próximo à Marinha. Certo dia ela estava na calçada tentando fazer uma pintura dos operários saindo de uma fábrica, quando foi surpreendida pelo vizinho e pintor, José Maria Siqueira, sócio da SCAP. Ela ouviu uma voz: “Você gosta de desenhar?” Do susto, ela derrubou a tela e respondeu que não sabia desenhar. Ele identificou-se como pintor e chamou-a para ver seus quadros. Nice fez amizade com a sogra de José Maria, a D. Zolita, “só para ir olhar os quadros”. Ela gostava de jogar gamão e precisava de uma parceira. A moça ficava sentada em frente aos quadros. Ao perceber o interesse da moça, convidou-a a matricular-se na SCAP, tornando-se a primeira aluna mulher, para o curso que ele propôs e foi aceito. Ela passou a frequentar exposições na companhia do pintor e da esposa.

Entretanto ainda havia obstáculos familiares a transpor para ser artista. O irmão começou a reclamar que ela só queria “coisas que não dava resultado”, não queria ser professora, só queria gastar. “Aquilo me doía. Ele já me cortou uma, mas essa ele não vai me cortar não. Já era maior.” Para evitar as críticas do irmão de financiar o curso, escondida da família foi atrás de emprego. Participou da seleção da empresa telefônica e passou, só comunicando à mãe e ao irmão, no dia anterior ao início do trabalho, quando recebeu um telefonema. Humberto não quis aceitar, afinal, as mulheres estavam começando a atuar no mercado de trabalho. Dessa vez, D. Hermeta interveio e convenceu o filho, afirmando que confiava na educação que dera à Maria. Humberto impôs que o salário deveria ser suficiente para que ela pagasse todas as despesas dela (SOEIRO, 2011, p.20, MACHADO, 2008, p.39).

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 irmão perguntava se meu dinheiro era fêmeo, eu dissimulava, dizia que não merendava, que economizava, andava a pé para poupar a passagem de ônibus. (p.7)

Outra resistência para tornar-se artista era a reputação aos olhos da sociedade. O irmão mais novo, José, também se matriculou na SCAP, iam juntos para as aulas noturnas de desenho e pintura, no prédio da entidade, que na época localizava-se nos altos do Bar Americano, esquina da R. Guilherme Rocha com General Sampaio. No horário, todo o comércio já estava fechado, com exceção de algumas barbearias.

Havia um preconceito quanto às mulheres que frequentavam o curso da SCAP, pois as aulas eram à noite, no centro da cidade. O poeta Jairo Martins Bastos escreveu que a sede da SCAP parecia um pardieiro e que muita gente pensava ser uma “casa suspeita” (*apud* Estrigas 1983: 61), ou seja, um prostíbulo. Com Nice, havia mais duas mulheres: Lisete, funcionária da prefeitura e Nilsa, uma carioca, filha de um comandante da Base Aérea.

Um dia, Campos disse que nós éramos muito corajosas, porque o barbeiro de frente lhe perguntou se também podia trazer “as meninas dele”, ao que 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... (MACHADO, 2008, p.42)

Essa confusão dava-se pelo fato de as pessoas verem entrar na salinha, nos dias de pintura com modelos vivos, muitos homens e apenas uma moça atijando a maledicência dos curiosos. Observamos aqui, o apagamento do papel de outras mulheres ainda mais invisibilizadas, pelo pudor e contexto em que viviam afinal, posar nua causava estranhamento. Segundo depoimentos dos artistas, registrados por Estrigas recorriam-se às prostitutas.

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 simplesmente o fato de “posar” para pessoas estranhas. O que faziam tão facilmente na vida profissional parecia-lhes um absurdo, no caso dos pintores (depoimento de Barbosa Leite – *apud* ESTRIGAS, 1983, p.92).

Às noites desenhávamos muito modelo vivo. Maria de Maranguape foi nosso modelo por muito tempo (...) Outro modelo que posou para nós muitas noites foi Maria morena. Era negra, de porte muito elegante, morava só, num barracão de tábuas, até espaçoso, na praia próxima ao Poço da Draga. (...) o corpo nu de Maria Morena valia ser contemplado (depoimento de Mário Baratta – *apud* ESTRIGAS, 1983, p.85-6).

O modelo vivo era frequente toda as semanas, de preferência o 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 sabe onde o paradeiro dela. **Arranjaram outra, uma alva, sempre encabulada, que era preciso a gente tirar a roupa dela à força, porém, esta posou apenas duas vezes** (depoimento de Barrica – *apud* ESTRIGAS, 1983, p.75, grifo meu).

Pinheiro (2007, p.72) denuncia a “naturalização das relações de dominação de cunho patriarcal”. Podemos observar o tratamento que é dispensado às prostitutas, as relações de violência física e psicológica as quais passaram muitas dessas mulheres, por estarem em uma posição desprivilegiada e vulnerável. Elas não têm nome, nem rosto. Enquanto isso, as mulheres artistas apesar de passarem por muitas

dificuldades tinham uma oportunidade de conquistarem seus espaços e serem reconhecidas nos mundos da arte. Perrot (2007, p. 101) ressalta que elas eram consideradas impróprias para a criação, uma vez que a música e a imagem eram consideradas formas de criação do mundo. À elas cabia apenas a cópia, a tradução e a interpretação. No século XIX havia a distinção entre a “arte feminina” e a “grande arte”. Enquanto a primeira era considerada amadora, menor e secundária, a outra era séria, profissional e exclusivamente masculina (NUNES, 2018, p. 3087). No Brasil, em 1840, a Academia Imperial de Belas Artes passou a permitir a entrada de artistas mulheres como alunas, contudo, não recebiam o mesmo tratamento:

Durante o Século XIX, a arte parecia ser uma profissão exclusivamente masculina. Os interessados formavam-se na Academia Imperial de Belas Artes, onde adquiriam os conhecimentos necessários para se tornarem artistas e, posteriormente, viverem de suas classes e das encomendas oficiais e privadas que, vez por outra, aconteciam. As poucas mulheres que ousaram ingressar nesse sistema dominado pela academia eram julgadas por seus pares de modo pejorativo como amadora. (SIMIONI, 2008, p. 29)

Dia a dia, Nice perseverava no objetivo de ser uma artista, alcançou a independência financeira trabalhando como funcionária da empresa telefônica por onze anos. Contudo, outros tensionamentos iam surgindo. Foi nesse ambiente em que ela conheceu o marido, Estrigas. Surge um novo desafio: como conquistar espaços e não ser conhecida apenas como a “mulher do Estrigas?” Saiu da telefônica em 1961, quando casou-se com o Nilo (assim gostava de chamá-lo) e veio morar no Mondubim. A mudança e nova rotina trouxe novos significados para a arte produzida por ela. Nice lembra que D. Bárbara era muito calada e adorava novela de rádio. Com isso, em muitos momentos, a jovem sentia-se muito só, afinal, Estrigas saía muito cedo para trabalhar e, às vezes só voltava de tarde, uma viagem longa, pois, ia de trem. O consolo de Nice era o bordado. Entretanto, dedicou-se inicialmente à pintura.

Durante toda a década de 1950, Nice só pintou paisagens, as poucas figuras humanas que apareciam estavam em segundo plano. Coincidentemente, esse elemento entra na composição dela, quando se mudou para o Mondubim e sentia “uma carência muito grande de convivência”. Começou a pintar e desenhar gente, marcando assim, o início da segunda fase. Depois iniciou a fase das máscaras, uma expressão das relações sociais travadas, na capital, mostrando o comportamento mau das pessoas. “Eu não podia pintar o próprio rosto das pessoas como eu os via e escondia-os atrás de máscaras. (...) Essa mudança drástica me fez sentir muita solidão. Eu era uma pessoa alegre, muito comunicativa”, disse em entrevista à Soeiro,

(2011, p.25-26). A última fase foi a das crianças, classificada como *naïf*, devido ao estilo marcado pela simplicidade e espontaneidade das cores e traços, caracterizado principalmente pela falta de perspectiva no desenho. Essas obras lhe renderam a participação em exposições internacionais como o *Brèsil Naïf* (Marrocos, em 1986), o *Salon Internacional d'Art Naïf* (França, 1986) e o *3ème Salon International d'Art Naïf* (Paris). A artista unia o erudito ao popular de maneira muito natural, mas nem por isso, simplista. Em agosto de 1998, escreveu no diário:

Estou pintando muito e vendi alguns quadros esse mês. Deve ser a Exposição de Portugal, uma coletiva que estou fazendo parte. Foram 9 (nove) pintores do Ceará selecionados. De mulher só eu. A seleção foi feita em Recife – PE, no Instituto Joaquim Nabuco (LUSTOSA, 2008, p.124).

Já o bordado, tornou-se arte por acaso, mas teve uma grande importância na sua obra: pintura em linha com motivos florais nas roupas, em uma explosão de cores única, além das mandalas. Certo dia, ela foi para uma exposição do Barrica vestida com uma combinação de jérsei bordada por ela. “Lá o Zé Tarcísio ficou doido pelo bordado e queria que eu trocasse a blusa com ele no meio do salão” (MACHADO, 2008, p. 47). Logo os amigos passaram levar blusas e camisas para que ela bordasse. As funcionárias da repartição, onde Estrigas trabalhava, também começaram a encomendar peças. Nice teve de bordar 180 roupas para atender a clientela. Essa arte foi compartilhada principalmente entre os amigos e, legitimada, pela Academia, ao serem citadas, especialmente, por Gilmar de Carvalho, que defendia o bordado de Nice considerado-o obra de arte, trazendo para o debate essa característica tão própria dela de transitar entre o erudito e o popular:

A vontade de bordar não contradiz a pintura, antes, podem ser vistas como complementares. Correu o risco de ser chamada de bordadeira, como se fosse depreciativa para a condição de artista (CARVALHO, 2007, p.48).

É importante analisar o bordado a partir da apreensão do olho vibrátil, das socializações que ele promovia através das rodas de bordado realizadas no Minimuseu Firmeza quando Nice fazia das sombras das mangueiras um *tekoá*. Mais que um trabalho manual, este momento de fruição e relaxamento possibilita “a circulação e a tessitura de uma rede de afeto e cuidado”, desta forma entendemos que “o ato de bordar em conjunto permite às bordadeiras o desfazer e refazer das tessituras da vida, a elaboração de grandes e pequenas perdas e a construção

coletiva de uma marca de resistência” (GASPARIN, 2021, p.39). Carvalho (2015, p. 154) também reflete sobre essa prática coletiva:

A aprendizagem era uma troca. O sítio regurgitava de energia. Eram tantas linhas, de tantas cores e matizes, uma garantia de um mundo sempre colorido. Nice ensinava os pontos, mas deixava sempre que cada aluna encontrasse seu caminho. Fazia algum risco para as mais inseguras, mas estimulava sempre a soltura, o embarque nas composições de pontos e cores. Era grande a profusão de tecidos, de caixas com linhas, de agulhas que se perdiam no chão batido. Elas estavam eufóricas. Paravam um pouco para o lanche, mas as conversas continuavam a encher o sítio de ruídos e alvoroço. Nice não cobrava pelas aulas, mas ficava acertado que cada uma deixaria uma contribuição. Não era terapia ocupacional. O que elas faziam era arte, era invenção, era um símile do jardim, onde estavam. As flores que bordavam eram flores que estavam ao redor delas, exuberantes, contrastantes. O jardim era um sonho e o que elas faziam era levar este sonho para o real dos tecidos, para o jogo dos dedos e para os pontos bem urdidos.

Outro espaço de resistência foi a busca por reconhecimento dentro de categorias diferentes nos mundos da arte. Pensar na pintura e no bordado faz referência à “arte menor”, “arte feminina”. Ser categorizada assim, como integrante da cultura popular, poderia ser visto como algo de menor *status* e prestígio, uma vez que durante muito tempo em uma visão tradicional, foi tida como aquela produzida pelos “extratos inferiores, pelas camadas iletradas, mais baixas da sociedade, ao passo que cultura erudita (ou de elite) é aquela produzida pelos extratos superiores ou pelas camadas letradas, cultas e dotadas de saber ilustrado (DOMINGUES, 2011, p.403).

Ambas são expressões artísticas que demandam muita criatividade e um esforço intelectual de criação e habilidade de execução que podem ser percebidos na ilustração do bordado, na escolha dos pontos a serem utilizados, na harmonia da paleta de cores. No texto “A criação da feminilidade”, Rozsika Parker (2019) traz elementos que tensionam e alimentam esse debate, que envolve também a relação arte versus artesanato.

Quando as mulheres pintam, seu trabalho é classificado de “feminino”, de maneira homogênea – mas é reconhecido como arte. Quando mulheres bordam, isso não é visto como arte, mas inteiramente como expressão da feminilidade. E o que é crucial: é classificado como artesanato.

Carvalho (2007: p.48) defendia que o bordado criado por Nice era um ritual de dança e invenção, um estilo próprio, uma grife de *weareble arte* que possuía aura por ser uma peça única: “Ao mesmo tempo em que se apoia numa tradição, Nice supera a necessidade do risco. Seu bordado não é serial ou artesanato, mas criação em

estado puro”. Parker (2019: p. 99) também compartilha desse pensamento: “Decidi chamar bordado de arte porque ele é, sem dúvida alguma, uma prática cultural que envolve iconografia, estilo e função social”. Ela explica que essa divisão tem explicações históricas, sendo parte da atribuição de fatores de classe no sistema econômico e social: enquanto as belas artes (pintura e escultura) eram pertencentes ao campo das classes privilegiadas; o artesanato e artes aplicadas eram inerentes à classe trabalhadora.

A hierarquia entre arte e artesanato sugere que a arte feita com linha e a arte feita com tinta são intrinsecamente desiguais: que a primeira é menos significativa, em termos artísticos. Mas, as diferenças reais entre elas se dão nos termos de *onde* e *por quem* são produzidas. O bordado, à época da divisão arte/artesanato, era realizado na esfera doméstica, geralmente por mulheres, por “amor”. A pintura era produzida predominantemente, ainda que não só por homens, na esfera pública, por dinheiro (PARKER, 2019: p.99)

Nice surpreendeu quando, em 2005, divulgou a Exposição Mandalas, na qual ela apresentou mandalas bordadas inspiradas flores do sítio, seguindo regras de proporção e um colorido muito vivo. Em entrevista à Ethel de Paula, do Jornal O POVO, em 07 de julho de 2005, ela conta que quando começou a bordar roupas, passou pela cidade um guru oriental, amigo do artista Buca. Quando viu os bordados de Nice admirou-se e afirmou que inconscientemente ela fizera uma mandala e que ela era uma pessoa iluminada. Ela respondeu com bom humor: “Sim. E você quer agora que eu fique sentada embaixo da mangueira de pernas cruzadas?”. Na verdade, ela estava estudando um livro sobre mandalas, mas segundo a artista, não havia imagens, só teoria. Era a volta ao chamego com o bordado, pois, rompera um ligamento no braço e estava sem poder pintar, contudo estava com uma exposição agendada, decidiu experimentar um bordado diferente, assim surgiram as mandalas.

Levou a experiência do bordado para as mandalas, exercício geométrico e poético, como um mantra visual. (...) Manteve até o fim a inquietude, uma das marcas da artista e também as possibilidades de devaneio. Sempre saberemos reconhecer um trabalho da Nice, não apenas pela assinatura, mas pela vida que impregnou tudo o que ela fez, com determinação, disciplina e a garra dos que se entregam, por inteiro às escolhas feitas. (FONTELES, 2014, p. 169)

No texto autobiográfico, escrito por ela para o livro “Nice Pinta e borda... faz arte!”, ela expressa-se de uma maneira muito forte, que nos faz refletir sobre o peso das opiniões, das barreiras e das resistências para a realização do projeto artístico o qual ela construiu desde a infância, mesmo ainda sem consciência da importância dos

gestos artísticos e da necessidade de ir adiante: “Por causa das opressões eu reagia. Se não tivesse reagido eu tinha sido inutilizada” (LUSTOSA, 2008, p.36).

4.3 Arte educação: ensinar a ver?

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”.

(Nice Firmeza, 2008, p.43)

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.

Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.

E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:– Pai, me ensina a olhar!

(Eduardo Galeano, 2012, p.12)

O trecho acima do diário de Nice conecta-se ao texto “A função da arte/1”, no “Livros dos Abraços”, de Eduardo Galeano, com o gesto poético de “ensinar a ver”. Remetemos a essa costura não para aprofundar conhecimentos de história da arte, discutir estética, estilo ou outros conceitos relativos, e sim, como forma de apresentar o método intuitivo criado por Nice Firmeza a partir de sua sensibilidade. A formação da artista-etc foi na SCAP, onde participou também dos cursos de “Iniciação à História da Arte” e “História da Arte”. cursou Iniciação à Museologia, com Conceição Filó, na UFC e participou dos Seminários com especialistas em Teatro, Música, Pintura, Folclore e Artesanato, do PRODIARTE e por fim, o Curso de Atualização de Especialidades e Artesãos envolvidos no PRODIARTE. Para Nogueira (2020, p.37),

Pode-se dizer que Nice sempre foi professora, que ensinava como regava suas plantas, não interferindo, mas acompanhando o desenvolvimento natural e incentivando seus alunos. Estimulava seus trabalhos, independentemente de premiações ou competições, diferentemente da educação que no princípio recebera.

A Nice arte-educadora nasceu em 1962, quando passou a ministrar aulas de pintura para crianças, no Aspirantado Josefino, no Mondubim, utilizando os

conhecimentos adquiridos na SCAP. Em 1973, passou a dar aulas em escolas e em projetos da Secretaria de Cultura para crianças de 5 a 12 anos. Pouco a pouco foi desenvolvendo seu próprio método, a partir das suas próprias experiências vividas desde as da infância até a fase adulta, bem como da observação sensível do desenvolvimento dos alunos. Assim, ela percebeu que era preciso favorecer a liberdade de expressão, estimular a criação plena sem interferir nos processos criativos. Em 1973, foi convidada por Míriam Carlos, diretora de cultura da Secretaria de Cultura do Estado para ministrar um curso para crianças de 5 a 12 anos, na Biblioteca Infanto-juvenil Dr. Menezes Pimentel. No ano seguinte, lecionou no Passeio Público, pela Prefeitura de Fortaleza. Ela fez muitas anotações no diário, sobre essas práticas: “Comecei a lecionar no bairro da Parquelândia. No meu encontro com as alunas quase desisti. Eram 30 crianças de idades diferentes (de 8 a 16 anos), (...)” (LUSTOSA, 2008, p.81). Os relatos trazem também as lições aprendidas:

Eu gosto de lecionar para as crianças porque foi através delas que eu consegui um pouco de simplicidade, naturalidade e vi que precisamos ser nós mesmos, deixar para trás todo o mau condicionamento e mostrar apenas o que somos. Depois de lidar com os alunos de idades diferentes é que eu vi como mudamos de acordo com a idade. (LUSTOSA, 2008, p.81)

Resolvi levá-las ao museu da UFC para conhecer de perto bons pintores. Fiquei à disposição para responder o que eles perguntassem. Foram poucos que me perguntaram, apenas o preço dos quadros. Ao sair eles diziam:
– Agora eu sei como vou pintar um quadro.
Ao ouvir isso resolvi na outra aula botar uma natureza morta para eles pintarem ao jeito deles. (*Ibidem*, 2008, p.83)

Nice começou a ministrar aulas no PRODIARTE, em 1980 e ficou até 1987, com turmas de 1ª e 2ª série. Em 1981, o projeto estava presente em 26 escolas no Ceará, atendendo a 10 mil alunos e 294 professores (SECRETARIA DE EDUCAÇÃO, 1981). Ela foi lotada na Escola de 1º Grau Estado do Maranhão, que oferecia as linguagens artísticas Pintura e Teatro e tinha como especialista ao lado de Nice, Sônia Maria dos S. Oliveira.⁴⁸

O motivo da saída foi porque estava “muito cansada e o pagamento era pouco”. Além de trabalhar com eles desenho e pintura; fazia contações de estórias coletivas, nas quais eles eram chamados a ir completando a narrativa dramatizavam e cantavam. Ela conta um episódio muito significativo no dia 02 de setembro de 1980:

⁴⁸ Não foram localizadas informações sobre a atuação da professora mencionada.

Apenas dois se aventuraram a falar, depois toda a classe (36 alunos) dava sua opinião, às vezes divergindo quanto ao desfecho da história. O tema foi: Duas crianças sonhavam poder voar. Como vocês acham que elas conseguiram?

Resposta: Tiraram as asas da galinha, um outro interveio: galinha não voa alto, então foi de passarinho, depois de estarem em cima, no céu, conversaram com os passarinhos que ficaram admirados deles terem voado, o sol e as nuvens acharam engraçado e passaram a rir, mas com o peso deles, as asas começaram a cair e eles gritaram de medo.

Aí é que vêm várias opiniões, uns opinaram que os pássaros nos trouxeram de volta segurando pelas roupas, outros que foi o vento e outros que eles caíram.

Eu então lhes disse:

– Cada um desenha a sua história como a imaginou.

E foi uma beleza, saíram muitos trabalhos bons.

Concluindo: Quando chegaram embaixo disseram aos pais que tinham voado, e eles disseram que era mentira dos meninos. (LUSTOSA, 2008, p. 90)

Nos apontamentos, Nice narrou que nem todos os professores aderiram ao método de arte, entretanto, quem resolveu experimentar obteve resultados satisfatórios, alunos mais engajados, feliz e calmos. Junto as crianças ela se reconheceu, havia uma troca de afetos constante. A arte-educadora narra um episódio em que se atrasou dez minutos e ao adentrar na sala foi recebida com uma salva de palmas, “fizeram um alvoroço”, tanto que a diretora foi verificar o que estava acontecendo, o que eles responderam de pronto: “É porque a Tia Nice chegou, nós pensávamos que a tia não vinha” (LUSTOSA, 2008, p.109). Ela sentia-se gratificada, como podemos observar no trecho abaixo, contudo, a arte-educadora tomava muito tempo e energia pouco sobrando para as atividades da artista-artista e para a artista-escritora:

Cada dia que passa eu sinto que as crianças estão mais desinibidas e criativas. Faz gosto, apesar da minha idade, 60 anos. É cansativo e a remuneração fraca. Eu me sinto recompensada pelos resultados pois é o que eu posso dar-lhes. Obrigada, Meu Deus, pela minha facilidade de transmitir essa afinidade com as crianças (LUSTOSA, 2008, p.94).

As aulas vão bem. Como eu adoro esse trabalho! Pena que ele está atrapalhando a minha pintura, eu me canso muito e não tenho ânimo para fazer mais nada a não ser dormir (*Ibidem*, p.95).

1984 – Há quanto tempo eu não conversava contigo, meu caderninho, é que tanta coisa aconteceu, inclusive o meu tempo diminuiu, agora eu trabalho dois expedientes. Sabes estou dando aula no Conservatório, para crianças a partir de três aninhos. Não podes imaginar a minha alegria quando estou no meio delas. São todas lindas, inteligentes, tagarelas e comodistas (*Ibidem*, p.98).

Na década de 1980, mesmo queixando-se da falta de tempo, Nice participou de quatro exposições individuais e oito coletivas, sendo quatro internacionais, no ano

de 1986: “*Maison des Cultures du Monde – Brèsil Naif*” (França), *Salon International d’Art Naif* (Nice- França), *Brèsil Naif* (Marrocos) e *3éme Salon International d’Art Naif – Galerie de Nesles* (Paris- França).

A prática de Nice, mesmo sem ter um diploma formal de uma universidade, era reconhecido pelo meio acadêmico. Em 1984, foi convidada para dar um curso na UFC para 60 professoras que estavam concluindo o pedagógico. “As professoras universitárias eram muito interessadas, apesar de não ter o mínimo conhecimento de arte. Os trabalhos eram iguais e menos criativos que os das crianças”, escreveu a artista em seu diário (LUSTOSA, 2008, p.104). A arte-educadora concedia às crianças um respeito profundo, uma concepção que se aproxima do pensamento de Krenak (2020, p.20) quando explica sobre a educação como bem viver:

A gente tem que ajudar a formar seres humanos. A ideia de que o ser humano é alguma coisa dada, um evento que já está programado, é um erro. Seres humanos são constituídos. Na história do nosso povo, o corpo, a pessoa é uma realização social, desde quando a gente é sonhado. Viemos para o mundo pela nossa família, da nossa mãe. Nós somos sonhados e depois somos acompanhados, espiritualmente, para a gente ser humano. Então o ser humano não é um evento, não é uma coisa que pipoca ali, pipoca aqui. Ele é uma construção. Na maioria de nossas histórias, a pessoa humana é uma construção.

Interessante observar o texto da reportagem “As alegres cores da infância”, publicada pelo jornal O POVO, a respeito de uma exposição homônima que ela iria fazer no MAUC, comemorativa ao aniversário dela de 70 anos e, 41 deles dedicados às exposições, pois a entrada nos mundos da arte já contava mais de meio século, de acordo com a artista. A repórter Concy Beserra, assim refere-se à artista: “**Nice é mais que uma professorinha**, é uma mestra em seu ofício, dividida entre atividades de pintar, expor e dar aulas para crianças que desejam seguir-lhe os passos de artista” [grifo meu]. Percebe-se que por trás desse termo aparentemente carinhoso e inofensivo professorinha), identificamos pelo contexto da frase, um comportamento característico de machismo estrutural, que coloca a mulher em uma posição diminuta, tratando-a de forma depreciativa como se o trabalho dela fosse sem importância. Algo muito perceptível para rebaixar a atuação de mulheres, especialmente quando se dedicam à educação infantil. Ressaltando-se que o termo foi utilizado por uma mulher, prova que é algo culturalmente tão entranhado na mentalidade que até uma mulher naturaliza e utiliza esse discurso, sem refletir no peso das palavras.

Para pensar a Nice arte-educadora é preciso falar também da artista-curadora. Durante oito anos, ela foi responsável por organizar o Salão Infantil com o apoio da FUNCET, da Prefeitura de Fortaleza, no mês de outubro. O coral infantil do Conservatório era sempre convidado a participar da solenidade de abertura, geralmente prestigiada pelo prefeito ou prefeita. Em 1993, ela e o Cláudio Pereira, secretário da Fundação, foram homenageados. Outro patrocinador era a Caixa Econômica Federal. Entre tanta festa havia também dificuldades:

Houve distribuição de guaraná, também participou do encontro o grupo da prefeita. Ficou acertado que terça-feira, 20, seria inaugurado no Passeio Público uma exposição dos quadros das crianças que a gerente da Caixa Econômica Federal não deixou colocar nas paredes. Será às 15hs. Cheguei às 14:30 min, lá **só encontrei vários casais, estava cheio de mocinhas que queriam conquistar homens**. O ambiente não servia para criança. Esperei e nada de chegar ninguém, telefonei para o João Jorge e ele demorou tanto que gastei 4 fichas. Afinal chega uma aluna acompanhada da mãe. Depois veio outra com o pai, depois vem uma família. (LUSTOSA, 2008, p.112, grifo meu)

Observamos uma tensão através da disputa pelo espaço do Passeio Público⁴⁹, entre espaço de lazer e arte ou atividade de comércio sexual, pois, muitas prostitutas faziam ponto na praça. No ano seguinte, Nice narra a solenidade na Caixa Econômica do Shopping Iguatemi, com a presença do então prefeito Antônio Cambraia e a participação das crianças tanto do Conservatório quanto do Colégio Sete de Setembro. Ela estava exultante e escreveu: “Se existissem fadas eu pediria a elas uma única coisa: fazer com que eu possa ensinar todas as crianças da minha cidade, se isso me acontecesse eu seria a mulher mais feliz da cidade” (LUSTOSA, 2008, p.115).

No Minimuseu Firmeza ela e Estrigas montaram a sala Arte & afeto através de uma curadoria de obras realizadas no próprio sítio, ou inspirada por este lugar. Fazia parte do acervo também as produzidas por alunos de pintura da Nice. Aos finais de

⁴⁹ O Passeio Público é a primeira praça de Fortaleza construída em 1864, no centro de Fortaleza, está localizado vizinho à Santa Casa de Misericórdia e ao Forte de Nossa Senhora da Assunção. Era um lugar de lazer segregado, uma vez que era dividido em três níveis, um para cada classe social. Nela era realizados enforcamentos e fuzilamentos, como dos revolucionários da Confederação do Equador. Devido aos seus usos, já teve outras denominações: Campo da Pólvora, Largo de Fortaleza, Largo do Paiol, Largo do Hospital da Caridade, Praça da Misericórdia e Praça dos Mártires. Atualmente é conhecida como Passeio Público (SILVA, 2006). Embora muitos pensem que a atividade de prostituição, na praça seja recente atribuída ao descaso do poder público e falta de policiamento, ela acontece desde a sua fundação, como mostra Francisco Willams Ribeiro Lopes, na dissertação “A “Requalificação” do Patrimônio: intervenções, estratégias e práticas na Praça dos Mártires (Passeio Público) de Fortaleza” (2013). Desde 2007, a prefeitura tem destinado maior atenção ao espaço, após uma obra de requalificação, e desde então tem sido realizados eventos, como forma de atrair outros públicos e tirar esse estigma de zona de prostituição e viciados.

semana, ela atuava no Minimuseu recebendo grupos de crianças, especialmente de escolas. Depois de uma conversa e passeio pelo acervo, ela levava-os para lancha debaixo das mangueiras e fazer arte. Uma rotina que foi diminuindo o ritmo até que em 2010, ela e Estrigas resolveram para. Em entrevista à repórter Camilla Andrade, da TV Diário, Nice narrou a conversa com o cardiologista do Estrigas que recomendou o fechamento do equipamento cultural e a resposta que ela deu: “Doutor, de fechar o museu não morre só um não. Morrem os dois”⁵⁰. A artista afirmou ainda ao ser questionada sobre o que gostaria que acontecesse a partir de então:

A única coisa que eu gostaria, que eu ficaria feliz se acontecesse era é que fosse uma entidade que preservasse e desse assistência como nós damos às pessoas, porque ninguém sai daqui sem receber as respostas das perguntas que fazem.

Percebemos assim a relevância que Nice dava à relação arte e infância e, o quanto deve ter sido difícil deixar de receber os grupos de alunos, algo que ela fazia com muito prazer e, onde alimentava sua imaginação para pintar quadros.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No texto “O deslimite, o baobá e a flor do cedro”, o artista Yuri Firmeza (2014, p.27) questiona: “Mas a quem interessa categorizar esses espaços quando estamos falando de um artista que radicalmente fez da vida uma obra de arte e pensou a arte não como um adjetivo, mas como um verbo?” Essa provocação põe no centro da discussão a própria pesquisa acadêmica e sua *práxis*, de querer colocar rótulos, etiquetas em tudo, normatizar o que muitas vezes, foge ao padrão. Por isso, trouxemos várias categorias nas quais tentamos encaixar a experiência político-poética do Minimuseu Firmeza. Enquanto se aproxima de algumas características de determinado conceito se afasta de outras.

Entendemos que um dos conceitos que mais se aproxima é de uma casa-museu-de-artista, um museu orgânico, inserido em seu território das flores, das árvores frutíferas, do imenso baobá, tudo isso que ainda faz parte de seu acervo, mesmo sem oferecer os mesmos sentidos os quais Nice conferia ao interagir de forma

⁵⁰ Reportagem disponível no Youtube: < <https://www.youtube.com/watch?v=2Rr-AfxnTwl> > Acesso em: 11 dez. 2022.

artística com tais elementos. Era uma integração entre arte & vida, respeito à natureza, ao próximo, aproximando-se de um *teko porã*. Para compreender o espaço físico e simbólico criado pelo casal de artistas foi preciso analisar as interferências de cada um. Daí a importância de analisar a trajetória de Nice e Estrigas, colocando-os separados, a fim de melhor enxergar suas características e participações dentro da cadeia museológica. De que forma seus olhos vibráteis atuaram na construção desse *teko porã*?

Suas agências eram complexas, daí pela crítica a análise de Ruoso (2020) de categorizá-lo enquanto museu de artista. Temos naquela experiência algo muito mais complexo que um lugar de criação individual do ateliê, temos práticas coletivas fomentadas pela liberdade que Nice e Estrigas concediam aos artistas visitantes. Tão logo fundaram o museu logo ele foi transformado em um espaço de resistência: o casal queria defender uma história da arte a partir do Ceará, mesmo que o cânone negasse isso; defendiam a liberdade de criação e circulação da arte e dos artistas; resistiram até mesmo ao progresso esmagador, através de uma obra que devoraria parte do sítio, que foi o Metrofor. Separados e juntos, construíram um legado na história da arte e dos museus no Ceará. Ele como um intelectual mediador, um artista-etc que pintou poesia, criticou e historiou a arte; ela enquanto uma pioneira, criou espaços poéticos de resistência bordou, atuou, pintou, amou, escreveu, educou crianças e adultos, imaginou um mundo mais colorido. NicEstrigas nos ensina que é possível criar novos mundos através da solidariedade, da generosidade. No texto “Nice flor criança”, ele escreveu sobre a esposa, ressaltando o amor, o companheirismo e admiração pelo trabalho dela:

A arte regava o clima afetivo onde o sentimento fazia festa ao compasso das cores das tintas da natureza se derramando sobre nós. Não era a vida de pintores, era a vida absorvida na pintura. Era a troca de opiniões, era a busca dos temas pintar, eram as condições para os encontros, os exercícios do amor, da arte e do coleguismo (LUSTOSA, 2008, p.161-162).

Como patrimônio, há de se ressaltar que o Minimuseu Firmeza foi formado por afetos não apenas positivos. Ele foi fruto de uma disputa de um campo de história da arte em constituição. Estrigas queria fazer o contraponto contra a arte que privilegiava apenas um pequeno grupo, entre tantas outras questões as quais ele tratou de maneira tão aberta em seus escritos e, que não conseguimos explorar com muitos detalhes na presente pesquisa. Embora criticasse o poder, a falta de políticas

públicas para a cultura, ele estava envolto nessas redes de poder, inserido nela de maneiras diversas, ocupando espaços de poder simbólico, conseguindo apoio financeiro ou recursos, mesmo que pouco, como ao conseguir a dispensa para trabalhar em outra função senão a de dentista.

Ao apresentar a trajetória de Nice e Estrigas, enquanto sujeitos que atribuem valor e, que contribuem para a formação do campo do patrimônio, da história da arte e dos museus no Ceará, a pesquisa suscita debates sobre os modos de patrimonializar, os processos patrimoniais e as mudanças nas políticas públicas de museus e do patrimônio, de como elas se modificam para atender às novas demandas, como a salvaguarda do patrimônio imaterial materializado na concessão do título de Mestre da Cultura/ Tesouro Vivo recebido por Nice. Tal reconhecimento foi fundamental para institucionalizar os saberes-fazer que ela detinha, na área da culinária e do bordado.

Através da pesquisa nos livros, do mergulho nos arquivos do Minimuseu Firmeza, do Núcleo de Documentação da UFC (Nudoc) e dos jornais na Biblioteca do Estado do Ceará (BECE), percebemos que o poder público deu apoios pontuais, mas não algo realmente significativo se comparado ao serviço oferecido gratuitamente pelo casal de artistas, por tantos anos. Há uma nova geração de artistas e gestores que talvez não enxerguem o Minimuseu Firmeza da mesma forma ou por não terem participado de suas atividades ou por considerar que há outros espaços que merecem mais atenção e recursos, como a recém-inaugurada Pinacoteca do Ceará. Para além da micropolítica do afeto, é preciso olhar para o museu enquanto patrimônio que embora ainda não tenha proteção legal, está revestido de valores de musealização, conforme explicitou Olga Paiva (2019):

Valor histórico: é um documento, como um livro, nada deve ser retirado para que sejam lidas todas as páginas;

Valor artístico: contido no conjunto formado pela casa, pelo acervo, pela paisagem e a ambiência;

Valor natural e paisagístico: o conjunto formado pela casa e a cobertura vegetal;

Valor como bem processual, ou imaterial, categoria lugar: em razão das práticas de sociabilidade que permanecem e são recriadas pelas novas gerações;

Patrimônio afetivo: revela nossa forma de ser, a nossa identidade.

Complementando esse pensamento, podemos identificar, no Minimuseu Firmeza, de acordo com a Resolução Normativa nº 02, de 29 de agosto de 2014, do IBRAM, que ele se trata de um espaço que abriga bens culturais, entendidos como

I - Os bens culturais de caráter museológico - bens materiais que ao serem incorporados aos museus perderam as suas funções originais e ganharam outros valores simbólicos, artísticos, históricos e/ou culturais, passando a corresponder ao interesse e objetivo de preservação, pesquisa e comunicação de um museu;

Desta forma, mesmo sem ter à disposição um Inventário Nacional de Bens Culturais Musealizados é possível observar no Minimuseu Firmeza bens culturais de caráter arquivístico e de caráter bibliográficos que justificam a necessidade de preservação e comunicação, por ser algo de interesse público. Disso posto, enfatizamos o lugar que o Minimuseu Firmeza ocupou no passado, enquanto lugar de reunião e criação, principalmente dos artistas integrantes da SCAP, momento este de discussão do que iria se converter futuramente, em pautas a serem sugeridas, para a criação de políticas públicas para as artes plásticas. Neste clima de bem viver muitos artistas se desenvolveram; muitas crianças, grupos escolares visitaram o espaço, sendo atendidos pela Nice que lhes dispensava uma atenção e carinho especial; muitas pessoas compartilhavam do museu à sua maneira, para conversar, pintar, bordar, pegar frutas, trocar mudas de plantas... No passado era: casa, museu, ateliê coletivo, lugar de roda de bordados, lugar de experiências olfativas e gustativas. No presente, observamos a resistência, as tentativas para se ressignificar a partir da ausência de Nice e Estrigas, das dificuldades financeiras.

O fio do bordado que unia as mulheres na sombra das mangueiras, sob o olhar atento da professora Nice, ainda vive, alinhavando sonhos, por meio dos projetos Bonequices ou do Armarinho da Nice, na qual as mulheres da comunidade do Parque Santana, bordam e costuram bonecas, inspiradas na arte da Nice. Foi a artista mestra da cultura, quem deixou uma semente de como poderia continuar vivendo ali, sustentando o *teko porã*, através da solidariedade que circula em uma roda de bordado. Seu patrimônio material e imaterial está ali para quem quiser apreciar, sob o olhar do guardião Estrigas que repousa no majestoso baobá. Encontramos na herança dos bordados de Nice a força para prosseguir, os encontros, as trocas, os recursos financeiros e nos projetos de história e memória de Estrigas, um lugar de referência para pesquisadores sobre arte. Quanto ao futuro cabe o debate: Será isso suficiente para manter um museu? Ainda há espaço, em Fortaleza, para o Minimuseu Firmeza?

REFERÊNCIAS

- AFETO. *In: Dicionário Michaelis Online de Língua Portuguesa*. Editora Melhoramentos. Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/afeto/>> Acesso em: 20 dez. 2022.
- ANDRADE, Camilla. **Youtube**, 12 de novembro de 2022. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=2Rr-AfxnTwl> >
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro: FGV-CPDOC, v. 11, n. 21, p. 9 - 34.1998.
- AUTO FILHO, Francisco. **A crítica de arte de Estrigas**. Palestra proferida no Ciclo de Debates integrante do programa de comemorações do centenário de nascimento de Estrigas, realizada no dia 27 de setembro de 2019, no auditório do Porto Iracema das Artes, em Fortaleza. Disponível em: < <https://segundaopinioao.jor.br/a-critica-de-arte-de-estrigas-auto-filho/>> Acesso em: 20 de out. de 2022.
- BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BECKER, Howard S. Arte como Ação Coletiva. *In: Uma Teoria da Ação Coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- BAUER, Letícia Brandt; BORGES, Viviane Trindade (org.). **História Oral e Patrimônio Cultural: potencialidades e transformações**. São Paulo: Letra e Voz, 2018.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. *In: ORTIZ, Renato. (org.). Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983, p.46-81.
- BRITTO, Clovis Carvalho. Descolonizar as lutas: mulheres sertanejas e processos museológicos comunitários no Nordeste do Brasil. *In: Judite Primo; Mário Moutinho. (org.). Sociomuseologia: para uma leitura crítica do mundo*. 1ed.Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2021, v. 1, p. 33-52.
- BRULON, Bruno. “Passagens da Museologia: a musealização como caminho”. *In: Revista Museologia e Patrimônio*. vol. 11, n. 2, Rio Janeiro, 2018. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/722>
Acesso em: 20 de agosto de 2022; p. 189-210.
- BRULON, Bruno. Descolonizando a Museologia, v. 1. **Museus, ação comunitária e descolonização**. Paris: ICOFOM/ICOM, 2020.
Disponível em: <https://icofom.mini.icom.museum/publications-2/the-monographs-of-icofom/?fbclid=IwAR092kb7b1SYvar9ly9_QxV1ER9brsLtsr2chOiXhNwBBQPvipy1DFZI3tM> Acesso em: 20 de agosto de 2022 ; p. 9-28

BRULON, Bruno. "A invenção do Ecomuseu: o caso do Écomusée du Creusot MontceauLesMines e a prática da Museologia Experimental". *In: Mana*. Vol. 21. Nº 2. 2015, Rio de Janeiro. Disponível em: Acesso em: 21 de agosto de 2022. <<https://www.scielo.br/j/mana/a/6h57ScQ68skw5dZVV6fLBxQ/?lang=pt>> p. 267-295

CARVALHO, Ana Cristina. **Anais da Conferência Internacional do ICOM/ DEMHIST, VI Encontro Brasileiro de Palácios, Museus-Casas e Casas Históricas**. São Paulo: DEMHIST/ Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 2014.

CARVALHO, Gilmar de. SOUSA, Francisco. Org. **A grande arte de Estrigas**. Fortaleza: INESP. 2019.

CARVALHO, Gilmar de. **Dossiê de candidatura de Nice Firmeza ao III Edital Mestre da Cultura**, 2007.

CARVALHO, Francisco Gilmar Cavalcante de. O ponto do bordado. **Revista Ângulo**, Lorena (SP), n. 109, p. 46-49, abr./jun. 2007. CARVALHO, Gilmar de. O voo do pássaro vermelho. *In: SANTOS, Núbia Agustinha (org). O inventário de uma obra*. Fortaleza: Lumiar Comunicação e Consultoria, 2012.

CARVALHO, Gilmar de. **Agenda ADUFC**. Fortaleza, 2015.

CARVALHO, Gilmar de. Oitenta e cinco vezes Estrigas. **Diário do Nordeste**, Caderno 3, 18 de setembro de 2004.

CAVALCANTE, Luiza Helena Amorim Coelho. NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. RUOSO, Carolina. "As duas fases dos jogos de memórias de Estrigas no Minimuseu Firmeza Vida e posteridade". *In: História, Memória e Historiografia*, 2020, Fortaleza: Sertão Cult, 2020. ISBN: 978-65-87429-52-6 – papel, ISBN: 978-65-87429-53-3 - e-book - pdf, Doi: 10.35260/87429533-2020. Disponível em: <https://histhiorografia2020.ufc.br/wp-content/uploads/2021/01/V3_Ramos_Historia-memoria-e-historiografia.pdf> Acesso em: 10 ago. 2021; p. 393-408.

CEARÁ. Lei 13.151/2003, que institui o registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do estado do Ceará.

CEARÁ. Lei no 13.427/2003, que institui as Formas de Registros de Bens Culturais de Natureza Imaterial ou Intangível que constituem Patrimônio Cultural do Ceará.

CEARÁ. Lei 13.482/2006, que institui o registro dos Tesouros Vivos da Cultura, no estado do Ceará.

CHADWICK, Whitney.; COURTIVRON, Isabella de. **Amor e Arte**: duplas amorosas e criatividade artística. Rio de Janeiro: Zahar. 1993.

CHAGAS, Mário. Museu, memória, criatividade e mudança social. *In: GOBIRA, Pablo et al (Orgs). Refletindo sobre a cultura*. Política cultural, memória e universidade. Publicação do Programa Institucional de Extensão em Direitos à Produção e ao Acesso à Arte e à Cultura, Belo Horizonte: EdUEMG, 2017; p.114-137.

CHAGAS, Mário. **Imaginação museal**: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

CHAGAS, Mário. Educação, Museu e Patrimônio: Tensão, Devoração e Adjetivação. Patrimônio: Revista Eletrônica do IPHAN. Dossiê: **Educação Patrimonial**. No. 03, jan/fev 2006. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/educacao_museu_patrimonio_tens_ao.pdf>; Acesso em: 15 set. 2021.

CLIFFORD, James. **Museus como zonas de contato**. Tradução Alexandre Barbosa de Souza e Valquiria Prates. Periódico Permanente, n. 6, 2016. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato?searchterm=james+clifford>> Acesso em: 20 set. 2020.

ESTRIGAS. **Arte Ceará: Mário Baratta: O líder da renovação**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2004.

ESTRIGAS. **Artecrítica**. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 2009, p. 61.

ESTRIGAS. **A arte na dimensão do momento (Registros 1951-1971) - Vol. I**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1997.

ESTRIGAS. **A arte na dimensão do momento (Registros 1973/ 1994) - Vol. 2**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2002.

ESTRIGAS. **Entre o Dia e a Noite e Diário Paralelo**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2003.

ESTRIGAS. **Hoje e o Tempo Passado - um Encontro Com as Lembranças**. Fortaleza: 2014.

ESTRIGAS. **Textos e Ilustrações**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2005.

ESTRIGAS. **O Salão de Abril (1943 – 2009)**. Fortaleza: Editora La Barca, 2º edição, revista e atualizada.

FESTIVAL CONCRETO. Festival Internacional de Arte Urbana de Fortaleza, 2013.

CURY, Marília Xavier. **Exposição, concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

DOMINGUES, Petrônio. Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica. **História, Franca**, v. 30, n. 2, Dec. 2011. Disponível em

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742011000200019&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 10 out. 2022

FIRMEZA, Yuri. **“O deslimite, o baobá e a flor de cedro”**. In: NicEstrigas – Arte e Afeto. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2014; p.27.

FONTELES, Bené. **NicEstrigas – Arte e Afeto**. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2014.

FUNCET. **Comunicado ao funcionalismo**. Ano VII. Nº2, edição 12/01 a 18/01/1996.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

GASPARIN, Larissa Sousa. **Travessia entre linhas: notas e devaneios sobre bordado, luto e memória**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia).

Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

GOMES, Ângela de Castro (org). **Escrita de si, escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GOMES, Ângela de Castro. HANSEN, Patrícia Santos (Orgs.). **Intelectuais Mediadores: Práticas culturais e Ação Política**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GUILHERME, Ricardo. **Programa Diálogo**. 02 de setembro de 2022. Acesso em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0gN0h4CspLc&t=1072s>>

GUIMARÃES, Clara, Liliza, Paula, Raquel. **José Julião: a crônica das artes plásticas no Ceará, 1969-1978**.- Fortaleza: Expressão Gráfica Ed., 2015.

HEINICH, Nathalie. A fabricação do patrimônio cultural. Tradução: MACHADO, Diego Finder. SOSSAI, Fernando Cesar. *Fronteiras: Revista Catarinense de História*. **Dossiê Memória, Patrimônio e Democracia**, n. 32, 2018. Título original: The Making of Cultural Heritage.

HOFFMANN, Jens. Eu amo os artistas-etc. Tradução de Rodrigo Moura. In: MOURA, Rodrigo (org.). **Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005. Disponível em https://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/artista_etc.pdf. Acesso em: 06 maio.2022.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. Um centre, des périphéries? Les arts dans la géopolitique culturelle mondiale. *In: TILLIER, Bertrand & POURIER, Philippe (dir.). Aux cofins des arts et de la culture*. Approches thématiques et transversales, XVIe-XXIe siècle. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2016.

LERSCH, Teresa Morales, OCAMPO, Cuauhtémoc Camarena. **O conceito de museu comunitário: história vivida ou memória para transformar a história?** Tradução de Trad. OM Priosti, 2004. Disponível em: <<https://bibliotextos.files.wordpress.com/2011/12/o-conceito-de-museu-comunitc3a1rio.pdf> >. Acesso em: 18 jun.2022.

LOPES, Francisco Willams Ribeiro. A "**Requalificação**" do patrimônio: **intervenções, estratégias e práticas na Praça dos Mártires (Passeio Público) de Fortaleza**. 2013. 149f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Fortaleza (CE), 2013.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

LUMPUR, Kuala. **Nice & Estrigas**. Malásia, 1998. Catálogo de exposição bilíngue.

MACEDO, Carlos. A Oficina da Mestre Nice. In: **NicEstrigas** – Arte e Afeto. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2014.

MACHADO, Gilberto Andrade. **Calidoscópico**: experiências de artistas-professores como eixo para uma história do ensino de artes plásticas em Fortaleza. 2008. 169 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará. Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza-CE, 2008.

MAGALHÃES, Thaís Fernanda Rocha R., & Azevedo, Maria Thereza de Oliveira (2020). Fios da Vida: micropolítica e macropolítica na proposição Caminhando de Lygia Clark. **Revista Do Colóquio**, 1(19), 42–60. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/33224>> Acesso em: 22 ago.2022.

MARTINS, Lúcia Lustosa. **Nice pinta e borda... faz arte!** Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2008.

MELIÁ, Bartolomeu. Teko porã: formas do bom viver guarani, memória e futuro. In: SILVEIRA, Nádia Heusi; MELO, Clarissa Rocha de; JESUS, Suzana Cavalheiro de (Org's). **Diálogos com os Guarani**: articulando compreensões antropológicas e indígenas. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016.

MINIMUSEU Firmeza. **Catálogo de obras**. Fortaleza: Minimuseu Firmeza, 2014. Catálogo de exposição.

MONACHESI, Juliana. Conceito de "site specific" tem origem na década de 60. In: **Folha de São Paulo**. São Paulo: SP, 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u36575.shtml>> Acesso em: 04. nov. 2022.

MOUTINHO, Mário. **Sobre o Conceito de Museologia Social**, Cadernos de Museologia, nº 1, 1993.

MUNDUKURU, Daniel. **A arte do Bem Viver**: conversa com Kaká Werá. Youtube. 15 fev. 2019. Disponível em:< <https://youtu.be/wJS1YbT-Lhg> > Acesso em: 10 out. 2022.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Aurora, 2016.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. O campo do patrimônio cultural e a história: itinerários conceituais e práticas de preservação. **Antíteses**, Londrina, v. 7, n. 14, 2014, p. 45-67.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: PUC-SP. N° 10, p. 12. 1993.

PAIVA, Flávio. O anticlubismo lírico do Mondubim. In: **NicEstrigas** – Arte e Afeto. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2014; p.33-35.

PAIVA, Flávio. **Extrigix e a poção mágica da arte**. In: Diário do Nordeste, Caderno 3. Disponível em: <http://www.flaviopaiva.com.br/wp-content/uploads/2006/02/2006_02_22_estrigix%20e%20a%20pocao%20magica%20da%20arte.pdf> Acesso em: 10 nov. 2022.

PAIVA, Olga. **Minimuseu Firmeza como bem cultural**. Palestra proferida no Ciclo de Palestras Integrante das Comemorações alusivas ao Centenário de Estrigas, promovidas pela Secult, no Porto Iracema das Artes, dia 27 de setembro de 2019.

PARKER, Roszika. A criação da feminilidade. *In*: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella; SCHWARCZ, Lilia M.; BRYAN- WILSON, Julia (orgs.). Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. **História das Mulheres, histórias feministas**: Catálogo. São Paulo: MASP, 2019.

PELEGRINI, Sandra. Patrimônio Imaterial. *In*: CARVALHO, Aline. Megneguello, Cristina (orgs). **Dicionário de Patrimônio: debates contemporâneos**. São Paulo: Editora Unicamp, 2020.

PERROT, Michele. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PESSOA, Ana. Apresentação. *In*: **Encontro Luso Brasileiro de Museus Casa**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2010.

PINHEIRO, Ana Valeska Maia de Aguiar. **Pulsão irrefreável**: políticas para as artes visuais em uma perspectiva de gênero. A produção feminina contemporânea em Fortaleza. 2007. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Estadual do Ceará.

PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 291-300.

PIONER, Cristina. CABRAL, Germana. **Mãos que fazem história: a vida e a obra de artesãs cearenses**. Fortaleza, CE: Editora Verdes Mares, 2012.

POULOT, Dominique. O Patrimônio na França: uma geração de História (1980-2010). *In*: DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria; RUOSO, Carolina (Org.). **Museus e patrimônio**: experiências e devires. Recife: Massangana, 2015.

PRICE, Sally. **A arte dos povos sem história**. Afro-Ásia, Salvador, n. 18, 1996. DOI: 10.9771/aa.v0i18.20906. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20906>. Acesso em: 01 jul. 2022.

PUIG, Renata Guimarães. **Biografia da casa museu: entre o privado e o público: adaptações de casas-museus em São Paulo**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2018.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. OBJETO GERADOR: Considerações sobre o museu e a cultura material no ensino de história. **Revista Historiar**, v. 8, n. 14, 18 set. 2016.

QUINDINS, Alemberg. **Arquitetura do afeto** in: Museus Orgânicos. Fortaleza: 2017. _____. [out. 2022] Entrevistadora: Luiza Helena Amorim Coelho Cavalcante. Fortaleza.Arquivo mp3 (26 minutos). Entrevista concedida sobre Museus Orgânicos.

RODRIGUES, Kadma Marques. **As cores do silêncio: habitus silencioso e apropriação de pintura em Fortaleza (1924-1958)**. 2006. 230f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza-CE, 2006.

ROLNIK, Suely. Memória do corpo contamina museu. V.1, n.12, 2008, Revista do Instituto de Artes da UERJ, **Concinnitas**.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2a edição. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2016.

ROLNIK, Suely. **Espaços de Teko Porã**. 12 de novembro de 2022. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=_0iDKO8I-f8 >

RUOSO, Carolina. Minimuseu Firmeza: Arte/Vida em Defesa de uma História da Arte no Ceará. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica**, Salvador, v. 05, n. 14, maio/ago. 2020.

RUOSO, Carolina. 2016: **Nid de Frelons**. Neuf temps pour neuf atlas. Histoire d'un musée d'art brésilien (1961 -2001), thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Dominique Poulot, Paris, Université de Paris 1 Panthéon- Sorbonne.

SALLES, Cecília. **Redes da Criação: Construção da obra de arte**. São Paulo: ed. Horizonte, 2006.

SANTOS, Maria Cristina Teixeira Moura. **Reflexões sobre a nova museologia**. São Paulo: [s.n.], 1999.

SILVA, Anderson de Sousa. **O salão de abril em dois momentos: sociedade cearense de artes plásticas (SCAP) e prefeitura municipal de Fortaleza (1944-1970)**. 2015. 160f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em História, Fortaleza (CE), 2015.

_____. **A Casa Raimundo Cela e as Artes Visuais no Ceará**. In: Anais XII Encontro Estadual de História da Anpuh- PE, 2018.

SILVA, Elizete Américo. **Espaços públicos e territorialidades: as praças do Ferreira, José de Alencar e o Passeio Público**. 2006. 164f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Geografia, Fortaleza (CE), 2006.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. **ArtCultura**. Disponível em: < <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1450>>. Acesso em: 02 ago. 2022.

SIRINELLI, Jean-François. Os **intelectuais** in: RÉMOND, René. Por uma história política: Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Ed. FGV, 1996.

SOEIRO, Alberto Rodrigues. **Conversas com Estrigas**. Fortaleza: Imprece, 2010.

SOEIRO, Alberto Rodrigues. **Conversas com Nice**. Fortaleza: Gráfica LCR, 2011.

TAKUÁ, Cristine (2018). Teko porã: o sistema milenar educativo de equilíbrio. **Rebento**, São Paulo, nº 9, pp. 5-8.

TEJO, Cristina Santiago. **A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil**: Aracy Amaral, Frederico Morais, Walter Zanini. 2017 – Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Recife (PE), 2017.

TOLENTINO, Átila Bezerra. “Entre Políticos e Mestres da Cultura Popular: Discurso, Poder e Ideologia nos Museus.” **Cadernos de Sociomuseologia** n. 47, 2014.

UFC, **Pinturas de Nice e Estrigas**. Fortaleza: Museu de Arte da UFC, 1971. Disponível em: < <https://mauc.ufc.br/pt/exposicoes-realizadas/exposicao-1971-01-pinturas-de-nice-e-estrigas-16-09-1971/> >

UNIFOR, **O encontro da vida com a arte**. Fortaleza: Fundação Edson Queiroz, 2004. Catálogo de exposição, Espaço Cultural da Unifor.

UNESCO. *Resolutions adopted by the round table of Santiago (Chile)*. **Museum**, vol. XXV, n.3, 1973, pp. 198-200.

UNESCO. **Material de divulgação do sistema de tesouros humanos vivos**, 142ª reunião do Conselho Executivo. Paris, 1993. (mimeo)

VARINE, Hugues de. **O ecomuseu**. Ciências & Letras, Porto Alegre, n. 27, p. 61-90, jan./ jun. 2000.

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose**: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

VELOSO, Patrícia. Apresentação. *In: NicEstrigas – Arte e Afeto*. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2014.

APÊNDICE A – Transcrição da entrevista realizada com o produtor cultural Alembert Quindins

Tempo de gravação: 26 minutos

Realizada em 17/10/2022

L. Como surgiu esse conceito de museus orgânicos?

A. O museu orgânico nasceu a partir da criação da Fundação Casa Grande porque os museus orgânicos têm tudo a ver com a casa dos mestres. E a Casa grande foi esse laboratório. Na época quando a gente começou a pensar em montar um projeto, eu vinha de uma travessia, eu e Rosiane, de aproximadamente, 10 anos viajando o Brasil. Antes disso a gente vinha de outra travessia que era uma pesquisa que a gente vinha fazendo sobre a pré-história do homem na Chapada do Araripe, a bacia do Araripe, naquela região que o povo chama de Cariri. A gente vinha encontrando, naquela época, da década de 80, de museu vivo. Esse museu vivo ele se tratava de museus que muitas vezes tinha intervenção teatral, tinha coisas de você entrar no museu da República e de repente tinha uma cena de teatro acontecendo, tratando a Proclamação da República. Tinha também museus do lado do norte Manaus, Amazonas, o povo só tinha mesmo o museu indígena, eles fabricavam as coisas e colocavam no chão como se fosse a casa deles. Eram coisas despojadas, sem ter aquele padrão que a gente vê muitas vezes que é tratado não só na casa no museu, mas também como profissional do museu que tem um certo padrão a ser seguido. Mas, por outro lado, a gente vê que a palavra museu é mais importante que o museu. A gente vê quantas crianças... Você sai daqui para o Cariri, passa por tanta vilinha que não tem uma banca de revista não tem um museu, não tem nada. Todas as palavras que chegam naquele povoado que as pessoas muitas vezes tratam isso como uma forma de progresso, são palavras que vem de fora mais para explorar a comunidade que a comunidade se mostrar, mostrar sua identidade. Eu acredito que todo canto tem um potencial de museu porque por exemplo, uma vez eu cheguei em uma cidadezinha indo para São Raimundo Nonato, no Piauí e a cidade pequena só tinha uma rua, um monte de urubu no meio da rua e duas filas de casa. Eu disse: “Meu Deus! Uma cidade desse tamanho já é cidade?” Mas, ali tem costureira, aquela tiazinha que costura para o povo da cidade, aquela máquina que ela tem... Toda cidade tem uma memória, onde tem memória tem museu. É muito mais importante a palavra porque você imagine: as crianças saírem da escola para ir ao museu, né? É tão importante e eu acho que aí está a vanguarda do que se pensa na educação integral. Não há educação integral se não existir território, se não existir meio ambiente, se não existir memória, está entendendo? Trancar os meninos dentro de uma sala de aula para repetir a chatice que é. Eu acho que isso aí é mais projeto político do que até mesmo projeto educacional. Eu e a Rosiane a gente tinha uma pesquisa das mitologias, as lendas que eu escutava quando criança, que Rosiane escutava no pé da serra para o lado de Santa Fé, e eu do outro lado, em Nova Olinda. Essas lendas tinham um

tratamento da academia de literatura do Cariri, coisas que eu ouvia e eles diziam: “Mas, isso é coisa do caboclo inculto do mato !” E aquilo me incomodava muito porque eu me criei com uma cabocla contando estória para mim e ela me ensinou não a ouvir estórias, mas a ver estórias. Quando ela contava eu via. Eu tinha um tio que era um andarilho e ele andava muito pelo sertão, foi ele quem me deu muita dica de sítio arqueológico. Essas pessoas também me ensinaram a ver o que se conta. Eu ouvi alguns depoimentos de pessoas dizendo assim: “Quando você tem uma mãe que canta para o filho, a mãe ensina o filho a ver dormindo”. Isso não é uma coisa de academia, é uma coisa da natureza humana, onde tem de ser humano. Então nós restauramos a casa do meu avô, que é a casa grande. As crianças foram para lá. Era uma casa que falava de mitologia até porque a matéria de arqueologia não tinha ainda no Brasil, era antropologia, que dava arqueologia e mitologia. Ainda hoje não se forma em mitologia no Brasil. A arqueologia nossa da Fundação nasceu da mitologia, nós fomos pegar pedaços de conversas em torno da chapada do Araripe. Quando eu digo Chapada do Araripe eu tô dizendo quatro estados brasileiros: Cariri é um estado que foi dividido por quatro (Ceará, Pernambuco, Paraíba e Piauí). A gente tem uma estória de princípio e de fim. A gente nasce na lagoa Encantada e o Cariri, se finda na lenda da pedra da Batateira, do cataclisma, do mar voltar ao sertão.

L. Então esse conceito de museu orgânico nasce mais da observação do que uma questão acadêmica, de definir ou categorizar algo...

A. Uma coisa importante de como ver o museu orgânico... Primeira coisa: ele não tem conceito pois, cada casa é um caso e cada caso é uma casa. Então como é que você aprende a encontrar museu orgânico? Quando eu vou para os cantos, procurar museu orgânico como quem vai procurar borboleta, a primeira coisa é a seguinte: de onde nascem os museus orgânicos? Das placas tectônicas. A partir de que as placas se juntam, elas formam montanhas, morros, chapadas, maciços. Quando elas se separam elas formam vales, recôncavos, formam bacias, bacias sedimentares. São essas placas tectônicas, elas estão aqui embaixo e em cima delas, conforme elas se tocam e se erguem céu acima, quando montanhas, em cima delas você tem uma geografia. Essa geografia determina o território. Então, quem são os primeiros habitantes da geografia? Por exemplo, no vale do Acaraú é o Rio Acaraú. Quem é o primeiro habitante da serra do Baturité? Foi a Serra de Baturité. Primeira coisa é ver a geografia, nela nasce o bioma que é a vegetação, que determina a vegetação é justamente isso que vem de altitude, a terra. Veio os primeiros animais, que foram os herbívoros e carnívoros e nesse meio nasce o homem, ele faz uma leitura disso e essa relação entre o bioma e a geografia é que nasce a cultura de um lugar. Então aí é de onde vem o vivente que é a parabólica camará desse ambiente que é o homem e ele vendo aquilo ele se expressa através da arte, aí nasce a arte. Então quando você vai para um território, a primeira coisa que eu faço é ver o primeiro habitante que é a geografia, só depois eu vou ver a ocupação humana, só lá na frente é que vou ver a partir dessa ocupação humana onde estão os viventes disso aí. Nós temos o Patativa do Assaré, no Cariri, que dizia: “Quando eu olho para cima eu vejo uma cachoeira de rima caindo em cima de mim”. Ele

diz: “Onde eu olho, eu vejo um verso se bulindo”. São essas pessoas e esse videntes é que eu chamo de inspiração, mas porque que eu estou dizendo isso tudo? No habitat do homem nasce justamente a morada do homem e, essa morada é onde o homem vive e, onde surge o que que une e o que é que forma, quais são as paredes que formam uma morada? É o afeto. Aí a gente traz a base dos museus orgânicos que é a arquitetura do afeto. É onde você vai tecer memória. Vocês se casaram, vocês têm uma filha, vocês começam a documentar vocês dois. Vocês viajam, aquelas memórias vão ficando. Antigamente iam para a caixa de sapato, as fotografias... E o que que une? Ali é uma casa de afeto. A casa já é construída para isso. É a morada. É por isso que diz namorada. Nascem os filhos, a gente fotografa, faz momentos, jantares, são rituais de afeto. A base do museu orgânico é o afeto. Então, esse afeto ele se manifesta também no trabalho, que é o ofício do homem para ganhar a vida, ele se manifesta também de uma forma nas brincadeiras. E é de onde vem os brincantes que são os mestres da cultura popular, porque o melhor lugar de conservar uma criança é em uma casa. Eu sempre digo que o que mais está faltando no mundo é pai e mãe. O que está faltando no mundo não é programa social, não é ONG. Isso é complemento. Se você tem uma casa educada, a calçada é educada, a rua é educada, a praça é educada, a casa é educada, a ONG é educada. Eu digo isso porque a gente criou a fundação que é uma ONG e quando você recebe uma criança bem-criada é muito mais fácil que ela encontre seu talento, seu dom. E aí tudo floresce. O homem, o mestre da cultura popular são chamados de brincante porque ele conserva dentro de sai criança que ele tem. Mas, quem é que faz isso? É a mulher do mestre. A experiência que eu tenho de vida é que o mestre sempre tem do lado uma mulher que ele brinca, mas é a mulher a guardiã dessa brincadeira dentro dele. Pode ver que os mestres da cultura parecem crianças. Rosa de Mestre Antônio Luiz ela, quando começamos a fazer o museu dela, a coisa mais escondida naquela casa era o sorriso de Rosa. E isso não entrava na brincadeira, a coisa mais saborosa que tinha era o feijão que ela fazia no almoço. E isso não era mostrado. Então os museus orgânicos eles vão... O coração do museu orgânico é o afeto, da estrutura que forma ele é a arquitetura de afeto.

L. Esse afeto passa muito também pela história da alimentação...Ser recebido naquela casa, um cafezinho...

A. Isso são os agrados. Nisso tudo nasce a brincadeira, os agrados, né? O museu orgânico é muito importante e a primeira coisa é entender isso. Porque as pessoas dizem: “Aí o que que nasce?” Aí temos os tipos de museus: o museu casa, que é a casa do mestre; o museu oficina que é a oficina do mestre, ele se destaca mais na oficina e o museu casa oficina são pessoas que trabalham dentro de sua própria casa, como D. Dinha, em Nova Olinda. Já Fraçuili é museu oficina porque ele trabalha na rua. Já Expedito Seleiro é museu casa oficina porque ali é a casa dele e oficina. São só esses? Não, é porque é o que a gente encontrou até agora. Nós temos a missão de 17 museus no Cariri e já começamos a fazer museu porque encontramos um bom parceiro que é o Sesc. Nós fizemos dois museus primeiro, um com o prêmio que ganhamos do Secipe, que é um Festival de Cinema, e outro do Ibram. Transformamos esse prêmio também em museu e colocamos o nome do Sesc. E o Sesc foi para a inauguração sem ter entrado com uma banda, porque já era nosso parceiro. E isso fez com que eles fossem nos apoiar essa iniciativa.

L. Uma maneira também de salvaguardar esse patrimônio imaterial...

A. Sim... Você diz o museu, né? Uma forma de casar o material com o imaterial porque o museu vem das casas, ali tem um casal, um casamento. É muito interessante esse trocadilho nasce do museu casar, a casa, casamento. Namoro, namorada. É muito legal ver isso dentro do museu. Agora nós já fizemos o primeiro museu do sertão central que foi Rabelo, nós terminamos agora um em Missão Velha que é uma ceramista, a Corrinha mão na massa. Vamos agora fazer o museu do doce, em Madailton, que é uma doceria que tem. Não se tem mais uma casa só de doce para o cara comer doce e beber um copo d'água, isso está se acabando em Juazeiro. O Cariri é um museu aberto, orgânico. Se e a gente fosse fazer museu no Cariri, não saia mais de lá. É por isso que a gente criou uma modalidade que é a Chapada do Araripe como patrimônio da humanidade para que seja reconhecido por quem reconhece tudo como patrimônio da humanidade. E nós estamos começando também uma modalidade que é as moradas de conteúdo, que já não é museu. Por exemplo, você vai na casa grande que é a origem dos museus orgânicos, aí você diz: "É essa pessoa que criou isso, como é que ela vivia?" Você vai ver minha casa, visita, tem os livros que eu tenho, os discos. Aí você vai mais profundamente. E isso também vem as pousadas domiciliar... Você fazer uma imersão em uma instituição, você pode maquiar os meninos todos e apresentar quando o povo vai embora, "Beleza, saiu do jeito que ele queria". Agora uma coisa que a gente sempre se preocupou é dos pesquisadores sociais irem mais profundamente, então nós criamos as pousadas na casa das crianças e você vai conviver com essas famílias. Isso é uma salvaguarda para a fundação, o que ela faz porque não é só a instituição, mas são essas ramificações do pensamento da fundação que você pode aprofundar mais. E aí você verificar o que é a Casa Grande. Aí eu pergunto para elas: "Qual é a Casa Grande que você vê?" Se a pessoa chegar na Casa Grande e ver uma casa grande que não presta, eu não tiro a razão dela não. Ela é uma casa que não presta. Se vier uma pessoa é disser que é muito boa, eu também digo a mesma coisa. Porque a gente é aquilo que a gente vê.

L. Para encerrar, pois sei que seu horário está aperreado, só mais uma pergunta: a partir do que você viu no Minimuseu Firmeza você consegue enxergar ali uma experiência de museu orgânico?

A. Eu há muito tempo quando se pensava em museu orgânico, em Fortaleza, eu pensei no Minimuseu Firmeza porque eu ei conheci o casal. A Rachel me levou e eu tive uma tarde com eles. Na época ela me mostrou os desenhos que estava fazendo do que viria a ser o livro da Carimbamba. Eu tenho um certo amor por essa música, pelo Luiz Gonzaga ser do Cariri, e por ser mitológica, muito legal que trata do mito da Carimbamba. Depois, quando ele estava no hospital ele mandou o livro para mim, pela Rachel. Você entra lá vê a cama do casal, do jeito que era. Mas, o museu orgânico as pessoas disseram que era o primeiro museu in memoriam. Eu disse que não. Telma deixou uma caixa para os filhos e eles só abrirem quando ela morresse. Quando eles a abriram dizia que a herança estava ali para eles, em testamento, mas a casa ela queria para fazer um museu. E deixou uma reserva técnica muito maior do que a casa, muito maior do que o museu. Deixou uma coleção de material fotográfico enorme, sem fim. Então, essa é uma mulher que ainda está viva porque não se chegou ao fim dela. Eu acho que as pessoas nem tem começo nem tem fim, quando a gente nasce alguém já começou a vida para a gente e quando a gente vai os outros continuam. Eu acho que o museu do Estrigas tem a ver com isso, quando você vê ali está a cama da Nice e do Estrigas, a cozinha, as pessoas. Se você botar gente as pessoas vão tomar café

naquela cozinha e vão surgir estórias, porque uma coisa muito importante: museu não é lugar de contar uma história. Quem fizer museu contando uma história está se beneficiando ou beneficiando para quem trabalha. Museu é lugar de conversar histórias. E museu orgânico tem esse compromisso. Se você chegar no museu do Seu Expedito, pegar ele num dia bom, fazer a pergunta certa ele se agrada de você e ele dizer um monte de coisa que ele nunca me disse. Então vocês fazem parte dessa história é muito legal quando você sai do lugar e diz assim e você traz coisas daquele lugar que ninguém traz, ou seja, o museu é orgânico por isso porque a história não tem fim.