



Pedro Eymar
Artista Plástico, professor

A fascinante mística de um artista que prefere ver pétalas de rosa onde outros vêem pó

O semblante cansado de alguém que já passou por tempos de muita dificuldade à primeira vista esconde o entusiasmo voraz trazido desde os tempos de menino, descobrindo um refúgio na brincadeira de desenhar. A voz rouca e desgastada dá lugar a uma eloqüente imponência quando fala no assunto de seu domínio maior, a arte. Diretor do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (UFC) - MAUC há mais de 20 anos, artista desde sempre, Pedro Eymar respira, transpira, sonha e vive um mundo de uma beleza que incita.

Incitação. É exatamente isso o que passa aos vários alunos, orientandos, funcionários do museu e apreciadores da arte em geral. Figura cativante e sedutora, ao mesmo tempo misterioso e discreto, faz com que se possa ir além do que está simplesmente colocado e propõe pensar a respeito do propósito da arte e sobre o ponto, nessa frenética contemporaneidade, no qual arte deixa de ser arte para virar um discurso oco e vazio.

Da juventude rebelde ainda traz a marca constante, incansável e incalável da contestação e o sonho romântico da arte e da vivência artística. Descobre ainda moço, como aluno do grande mestre Jean-Pierre Chablotz, o poder do traço e a capacidade que tem de mudar o mundo e a percepção dessa realidade tão confusa e incerta. Uma mistura de números, mística, racionalidade, pesquisa e muita paixão.

A completa fascinação pelo misterioso mundo da mente humana e a inquietação por conhecer o abismo do outro e, princi-

palmente, de si mesmo estão colocadas na produção artística, uma combinação entre figura humana e paisagem. Livres associações de um inconsciente que anseia, questiona, busca e liberta na certeza de que com uma obra de arte é possível dar um grito que revoluciona.

Conseguiu achar no MAUC, em meio a tantas buscas, um porto seguro, cuidando com afeto e dedicação, constante guardião do que considera sagrado. Em meio a Celas, Bandeiras, Gadelhas e tantos outros ilustres cujos nomes se misturam com a aura do lugar, presenças constantes no mosaico de almas que forma a lenda do museu, acha seu habitat natural, de onde a separação terá um doce gosto amargo.

Ao acaso, encontrou na profissão de professor do curso de Arquitetura uma paixão. Professor dedicado, faz questão de conhecer o traço de cada um de seus alunos e fazer de cada aula uma verdadeira performance. Isso sem nunca esquecer o garoto questionador do Liceu e da Faculdade de Arquitetura que não tinha medo de falar o que pensava estar correto e de se impor diante de um sistema acomodado.

Com a intensidade de quem quer abarcar o mundo com as mãos, se esforça para manter não só o diretor, mas também o professor e, sobretudo, o artista. Uma esquizofrenia que alimenta com o saboroso esforço de quem ama o que faz e nunca desiste. Único, sempre consegue superar as dificuldades e ver belas e frescas pétalas de rosas onde outros vêem apenas pó.

Equipe de Produção:
Ana Cristina Teixeira
Thais Martins

Texto de abertura:
Ana Cristina Teixeira

Participação:
Amanda Sampaio
Arilo Assunção
Artur Mota
Camila Gadelha
Monyse Ravena

Foto:
Pedro Humberto



Entrevista com Pedro Eymar Barbosa Costa realizada no dia 28 de maio de 2009 no Museu de Arte da UFC.

Thais – A gente sabe que o senhor já desde criança gostava de desenhar. O senhor conversou na pré-entrevista que gostava de trazer giz e cera do colégio para desenhar nas calçadas. Eu queria saber se o senhor já sabia desde criança que seria um artista.

Pedro – Não, não. A idéia de arte, de desenho como arte, eu só vim tomar consciência dela já aqui em Fortaleza (*capital do Estado do Ceará*), por ocasião do curso do Chablotz (*Jean-Pierre Chablotz, pintor, desenhista, crítico de arte, músico, professor e publicitário que nasceu em 1910 na Suíça e fixou residência em Fortaleza em 1943, onde, entre outras atividades, ministrou um curso de desenho*), da convivência com o Jean-Pierre Chablotz. Até lá, não. Até lá, era uma afinidade, era uma necessidade, era uma busca de linguagem, na verdade, era este fascínio pela cópia, por você representar, pela representação, por esta conquista da representação, isso foi sempre uma batalha. Mas a idéia que eu tinha de arte era uma coisa muito elementar. O próprio desenho era elementar. Era uma idéia de... Uma transposição para o plano, mas uma transposição, às vezes até prática do bordar, da cópia, de um motivo para se colocar.

Ana Cristina – Pedro, na sua vivência ainda na infância, em Quixeramobim (*cidade localizada no Sertão Central do Ceará*), o senhor chegou a ter contato com a arte que era feita lá, com os artistas locais?

Pedro – Não. Não.

Ana Cristina – Mas esse ambiente de interior não chegou a afetar...

Pedro – Não. O que sempre me marcou em Quixeramobim foi a escala da vivência. Atrás da casa passava um rio, que não era o canal que fica ali hoje, era um rio de 200 metros. Quando anunciavam as chuvas na cabeceira do Machado (*Serra do Machado, localizada em Quixeramobim, era um indicativo para o clima da região. Se chovesse na serra, a população sabia a água escorreria*), a gente vinha para a beira do rio, esperar passar aquele turbilhão, aquele rio gigantesco, isto era uma coisa impressionante, a escala disso. A escala de uma ponte, onde o trem cabia todinho dentro, sobre o rio. A serra que a gente subia, ver a cidade de longe pequenininha, essa foi uma experiência muito maravilhosa do ponto de vista geométrico, de uma formação com Geometria bastante clara (*enfático*), bastante ampla. Tinha uma pessoa que eu admirava muito, que foi um dos incentivadores que era o padre, que já morreu, o padre Raimundo Nonato Camelo (*padre da paróquia da cidade de Quixeramobim no Sertão Central do Ceará*), que morava aqui em Fortaleza, próximo ao Otávio Bonfim (*bairro da zona oeste de Fortaleza, oficialmente*

nomeado Farias Brito, mas conhecido pela população como Otávio Bonfim) e ele me incentivava muito, me pedia alguns desenhos. Então, havia aquilo. Mas a arte não era uma coisa, não havia um projeto disso não, era uma mania de riscar...

Ana Cristina – ... Era uma brincadeira de criança?

Pedro – Era e, às vezes, até um refúgio porque nós não tínhamos grandes recursos. Então, a prioridade da terra era o quê? Era educação e alimentação.

Ana Cristina – Em 1958, o senhor se muda de Quixeramobim para a capital (*Fortaleza*). Por que foi essa mudança?

Pedro – Por conta de estudo, dentro dessa prioridade de educação. Eu já tinha duas irmãs aqui, estudando na casa de parentes nossos, figuras maravilhosas. Os dois meninos, os dois (*irmãos*) mais velhos do que eu, tinham terminado o ginásio (*etapa do ensino que vinha depois do colégio primário, correspondente ao ensino fundamental atualmente*), tinham feito (*teste de*) admissão (*tipo de exame de conhecimentos gerais*) aqui para o Liceu (*Colégio Estadual Liceu do Ceará, escola localizada no centro de Fortaleza e o terceiro colégio mais antigo do Brasil, fundado em 1845, tendo formado vários alunos ilustres*) e tinham que estudar. Então, a proposta era essa, vim para cá para poder ter condição de estudar.

Monyse – Quando o senhor vem (*para Fortaleza*), passa por alguns colégios antes de chegar ao Liceu. Qual a importância que ele tem? Estudar no Liceu, qual a importância que tem?

Pedro – O Liceu, eu considero um ato de rebeldia. Então, eu tinha vontade de estudar no Liceu por uma série de lendas que *rolavam* (*existiam*) em torno do Liceu. Mas, na ocasião, era uma escola em que o ensino era precaríssimo. Foi interessante pela convivência, pelo conhecimento de um outro lado, um lado bem mais sofrido, com mais dificuldade para os colegas que tinha lá. Mas foi praticamente um susto porque para enfrentar o vestibular depois eu tive que passar pelo colégio Castelo Branco, um cursinho do Emílio Castelo, que uma irmã me dava bolsa. Mas o Liceu foi mais um ato de rebeldia, o Liceu era mais pra vingar o enfrentamento dessa questão da autoridade de lá.

Camila – A sua família tinha algum contato com a arte?

Pedro – Veja, a minha irmã mais velha fez Letras aqui (*na Universidade Federal do Ceará*) e já, desde a época do Liceu, ela era aquela pessoa que rompia, que ia rompendo os caminhos. Era uma compra de livro, era uma compra de enciclopédia, ela era preocupada em ler. E as questões que ocorriam na escola, notadamente na parte de Literatura, isso

O primeiro contato da equipe de produção com Pedro Eymar foi no MAUC, quando Ana Cristina e Thais foram perguntar se ele aceitaria ser entrevistado.

Como as meninas não o conheciam pessoalmente, tentaram convencer Monyse a acompanhá-las durante o convite. Monyse aceitou, para alegria das garotas.

Monyse, que já era conhecida de Pedro, acabou se tornando a 3ª pessoa da produção da entrevista.

ela trazia, gostava de se reunir e conversar. Através dela que eu fui conhecendo Fernando Pessoa (*Fernando António Nogueira Pessoa, poeta português que viveu de 1888 a 1935*), fui conhecendo Eça de Queiroz, (*José Maria de Eça de Queirós, escritor realista português, viveu de 1845 a 1900*), alguns autores da terra e ela ia me incentivando diante daquela leitura. Mas não tinha um diálogo mesmo de arte não.

Ana Cristina – Teve um apoio da sua família no seu crescente interesse pela arte?

Pedro – Em 63, essa minha irmã que já morava aqui chegou um dia em casa e disse: “Olha, eu soube de um curso que vai ser ofertado no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno (*instituição de ensino de música no Ceará fundada em 1938 e localizada no bairro do Benfica, região central de Fortaleza*)” e era gratuito e ela foi lá e me inscreveu. Esse foi o curso do Chabloz. Então, o respeito e a convivência com essa questão da arte sempre existiu, dentro da família existia.

Monyse – Pedro, o senhor já se referiu várias vezes ao Chabloz, ao curso do Chabloz. Qual a real dimensão da importância do Chabloz para o Pedro Eymar artista?

Pedro – O Chabloz me deu o desenho por dois aspectos. O desenho, primeiro, como construção, ou seja, não é um ato mágico, não é essa coisa que imagina, renascentista, (*refere-se ao renascimento, período da história entre fins do século XIII e meados do século XVII, em que houve uma revalorização das referências culturais da antiguidade clássica*) que você nasceu... Não. Tinha um processamento, que você podia desenvolver toda a observação e fazer. E, mais ainda, a dimensão do autoconhecimento, porque você estava presente naquilo que você fazia. Então, o desenho possibilitou uma oportunidade enorme de refletir sobre a minha pessoa através da minha preferência pelas figuras, pelas formas e foi esse caminho que eu escolhi: o de encontrar quais eram as perturbações mais prementes dentro dessa coisa do próprio ser. Então, paisagens, figuras humanas, que me definiam logo como uma opção, mas uma opção conjunta. Figura em primeiro plano e a paisagem como o espaço de continência daquela figura.

Monyse – Mas sempre a figura como foco?

Pedro – A figura humana havia um destaque muito grande naquele momento, ele (*Chabloz*) mesmo até o final da vida trabalhou muito a figura humana. Então, havia sessões de retratos e que antes de começar a se fazer um retrato, baseado em premissas e análises de modelos, às vezes elementares, como eram os chamados tipos psicológicos, mas tipos astrológicos que mostravam: tipo lua (*refere-se às diferentes tendências de personalidade que são influenciadas pelo posicionamento de determinados planetas no mapa astral*) em que você ensaiava uma série de interpretações do caráter da pessoa através daquilo, o modelo dele era colocado na berlinda. Então, “quem nós vamos desenhar? Como é que vocês acham que era?” Ele mesmo, às vezes, descrevia, fazia um relato e, claro, isso com um respeito também às formas elementares, que ao tomar consciência daquelas formas, exagerando ou minimizando, a gente estava tratando de uma coisa expressiva, era uma construção

expressiva. Então, você tava muito presente.

Essa dimensão de desenho, essa dimensão quase que psicológica, do grafismo como revelador, isso ele fazia de uma forma muito rica porque ele mostrava a grafologia (*técnica que traça o perfil da personalidade de uma pessoa por meio de sua escrita*). Havia várias outras ciências, no caso, que também trazia à tona para a gente passar a ter uma consciência maior do poder do traço. O próprio curso era... Seguiu o método da Madame Artus (*Artus Perrelet, professora e artista plástica suíça. Em 1929 se mudou para Minas Gerais, onde ministrava aulas de desenho aplicado*), que era de devolver o desenho à sua origem. E qual era a origem do desenho? Era o gesto, era o movimento. Então, era o sim (*balança a cabeça verticalmente*), era o não (*balança a cabeça horizontalmente*), da negação. O vertical tinha um sentido, era a afirmação, o horizontal era a negação. Nessa brincadeira iam surgindo os símbolos. Sim é a vida, o não é a morte e no meio, você nasce, você surge. Então as linhas passavam a ser interpretadas desse modo. Isso para mim foi uma novidade, me deu uma idéia desse universo.

Camila – O senhor falou em ciências. Quais seriam as outras?

Pedro – Eu diria que eram ciências elementares. Em nível quase de estímulo. A fisionomia (*o aspecto particular de um rosto*) era uma. Isso funcionava muito como estímulo para a observação, um estímulo para você não só ver, mas desenhar os tipos: o tipo lua, o tipo mercúrio. Entender todo aquele desfile de imagens como sendo a própria evolução do ser humano nas suas diversas etapas. Era a forma, mas por trás da forma havia um conteúdo maior. A numerologia (*estudo da influência dos números, no qual cada número possui uma essência, influenciando eventos e personalidades*) era uma coisa que ele falava muito. Ele relacionava tudo isso. Você vê os números como quantidade era uma coisa. É você entender que o um era o princípio, a iniciativa, o dois era a associação, o três era a imaginação, o quatro era a perícia, o esforço, isso tudo seguindo uma série. Isso era uma coisa interessantíssima, estimulava você até a pensar na própria numerologia como uma forma de análise sua ou do outro e, mais ainda, analisar o outro não na sua forma independente, isolada, mas o outro no decorrer de um processo de vida dos círculos

“Nessa brincadeira iam surgindo os símbolos. Sim é a vida, o não é a morte e no meio, você nasce, você surge. Então as linhas passavam a ser interpretadas desse modo.”

A primeira pessoa a ser entrevistada pela produção foi a nossa colega de turma Denise, que já trabalhou com Pedro no MAUC. Ela participou do projeto bolsa-arte no ano de 2008.

(enfático), dos pináculos (na numerologia as fases da nossa existência são divididas em etapas ou pináculos). Aquilo tudo para a imaginação era uma coisa impressionante e, para quem não tinha muito o que fazer, não tinha dinheiro para o cinema, era liso, literalmente, dentro de uma fase que precisava de muita atividade, aquilo preenchia muito aos olhos.

Monyse – Essa relação com a numerologia, com essa parte mística que vem desde antes da faculdade, desde a época do Chabloz, como é que isso continuou presente?

Pedro – Primeiro através de leitura. Eu tentei me apropriar de muitos livros, dos métodos e, em alguns momentos, eu tentei até me estabelecer como numerólogo, recebendo... Eu tive alguns consulentes ilustres nesta minha aventura. Como não foi só esta pretensão. A numerologia porque ela me parecia uma coisa muito... Apesar de toda a fantasia, tinha uma certa lógica, que você organizava um atendimento, uma seção de numerologia. Mas era mesmo sempre neste sentido de sondar o invisível, o outro lado. Você está na minha frente (olha diretamente para Monyse) aí pensando e eu não estou sabendo o que você está pensando. Nunca vi um desafio maior para uma pessoa. Então, não deixava de ser uma forma de você pensar o outro, investigar o outro, sondar, descobrir.

Arilo – Como era a relação do senhor com o Chabloz?

Pedro – Eu fui aluno em 64 até o final de 65. Houve uma exposição no final do curso, uma premiação e eu fiquei com o primeiro lugar, prêmio da Universidade Federal (UFC) porque esse curso foi feito em parceria Estado e Universidade. Então, depois eu freqüentei a casa dele, onde tive o privilégio de ouvir, de conversar, de ver muita coisa. Vi ele pintando, peguei informação sobre os processos, daí o fascínio que eu tive pela pintura holandesa, por a questão do pré-pintado, da marcação de valor. Tudo era um verdadeiro estímulo, sondar, dentro da arte, eram outros caminhos que se abriam como oportunidade.

Amanda – A produção apurou que o senhor tem um carinho especial pelas figuras femininas...

Pedro – ... Isso.

Amanda – Por que a preferência por essas figuras femininas?

Pedro – É... O outro é sempre o abismo e o outro feminino é mais abismal ainda, porque a sua realidade masculina você convive muito de perto. A realidade feminina não. É sempre uma forma de você ou sintonizar, ou criar concepções desse outro. E isso, também, eu não percebi cedo. Vim perceber mais depois que comecei a ler Jung (*Carl Gustav Jung, psiquiatra suíço que viveu entre 1875 e 1961, foi um pensador influente e fundador da Psicologia Analítica*) e foi quando a figura da anima (arquetipo, estrutura universal proveniente do inconsciente coletivo, da teoria de Jung, que constitui o lado feminino do homem) se apresentou como esta opção, ou seja, da personificação feminina, que mora em você. O Jung nesse ponto é muito sutil ou direto, ele diz: "Homens, 51% masculino; mulheres, 51% feminino". Ou seja, esta freqüência, este lado que ele chama de anima, esse modo de envolvimento, de sentir a realidade atra-

vés da anima, ou de você interferir no mundo através do animus, (o arquetipo do animus constitui o lado masculino na psique da mulher) teria isso.

Então, eu praticamente comecei a cultivar uma tipologia (estudo sistemático de tipos). Esse era o ponto de ficar uma doidice porque às vezes eu tava no ônibus e subia uma pessoa que tinha sido desenhada por mim. Então, eu precisava ouvir a voz e saber quem era, quando era claro que isto era uma ilusão. Essa ilusão quebra porque o ponto de referência que você tem é a aparência e você apostava que essa aparência tinha um caráter, uma personalidade que não tem. A fonte é outra, quando você está diante do ser humano, você está diante de uma história, está diante de um trajeto, de um quantum de vivências e de experiências e não vai ser a tua vã e pretensiosa arte de representar que vai... É muito mais direto que você esteja trazendo para dentro e dando uma interpretação que você acarretou ao longo da vida da mamãe, da titia, daquela primeira namorada, daquela... Mas a figura nesse aspecto tinha uma dúvida, que eu tentei fazer várias vezes e continuo tentando...

Artur – ... A psicanálise tem uma influência muito forte no seu trabalho como artista?

Pedro – Jung tem. Jung como um... Eu acho um urbanista, um arquiteto da mente humana, que considera a mente como uma cidade com periferias, com centros, com altares, com tudo isso. Este povoamento todo, eu achei bastante significativo. Tive uma afinidade com os sonhos e em época da minha vida prestei mais atenção a eles, com certeza, do que ao cotidiano. Escrevi muito, relatei. Algumas vezes, até por uma questão de tentar entender o que é que estava acontecendo ou tentar enfrentar determinadas circunstâncias. Nesse ponto, o elo com ele (o sonho) foi muito forte. Hoje, já terminei, passei dez anos para fazer uma faculdade, já estou há quarenta (anos) de distância, eu me sentia em uma situação constrangedora, em qualquer momento, eu sonho devendo várias disciplinas (risos) porque é o padrão de insegurança maior que ficou representado na minha mente.

Camila – Algumas das características da pintura do senhor são marcas do surrealismo (movimento artístico que enfatiza o papel do inconsciente no momento da criação). Algumas pessoas acham que tem um pouco de surrealismo. O senhor concorda?

Pedro – Sim. Eu acho que na medida em que você vai para um quadro, não vai carregado de nenhuma forma objetiva no sentido de que você vê a paisagem e... Mas você se coloca num estado



A professora Adelaide, uma das entrevistadas da Revista Entrevista 22, foi também entrevistada durante a pré-produção, por conta de sua amizade com Pedro.

Adelaide já chegou, inclusive, a dar aulas para a nossa turma dentro do próprio museu.

Algumas pessoas da turma estiveram presentes no lançamento da Sala Permanente de Cultura Popular, do MAUC.

de expectativa. Por alguns processos vai ativando as tensões, essas relações materiais com o aquele branco que você vai... E de repente, nesse processo da livre associação (*método usado por Freud em seus pacientes para encorajá-los a dizer o que vinha a mente*) você começa a encontrar algumas referências. Não deixa de ser uma proposta surreal, no sentido da livre associação. Os próprios retratos eu passei a deixar o modelo, a relação direta com o meio e passei a trabalhar nitidamente também dentro desses processos. Então, atiçava, atiçava, atiçava, atiçava, era como se a pessoa entrasse nos garranchos que eu fazia, só que esses garranchos representavam uma espécie de X9 (*delator*). Então, eram exercícios dessa forma. Eu acho que cheira, beija, lambe, mergulha o surreal, não tem a menor dúvida.

Arilo – Pedro, vamos falar um pouco sobre o ingresso do senhor na Faculdade de Arquitetura. Apesar de ter escolhido cursar a Arquitetura, o senhor nunca exerceu a profissão de arquiteto.

Pedro – Não.

Arilo – O senhor acha que, de repente, a profissão de arquiteto iria atrapalhar na criação artística do senhor ou não?

Pedro – Não, não é isso não. Não é isso não. Vamos primeiro por partes. Em casa tinha tido uma pressão grande, do velho, do meu pai, que queria que eu fosse fazer Engenharia, mas Arquitetura era o que tinha de mais semelhante. É o que o tocava de mais perto a questão da arte.

Thais – Então, o senhor considerava a Arquitetura o mais próximo da arte?

Pedro – É. Das opções que tinha. Tinha (*no curso de Arquitetura*) a história da arte, tinha comunicação, tinha desenho. A questão do projeto foi uma coisa que me marcou muito do ponto de vista de organização das ações. A questão projetual é básica, você está diante de cada situação e você pensar em quais são as condições de fluência e projetar no sentido de estabelecer o objeto futuro, o que é que você vai fazer, é um exercício extraordinário, isso. Onde eu penei mais foi na coisa de natureza mais técnica, dos cálculos, das físicas, a questão das tubulações, essas coisas realmente nunca...

Ana Cristina – Então a Arquitetura realmente influenciou o Pedro Eymar artista?

Pedro – Claro (*enfático*)! A Arquitetura, eu conheci dentro da arquitetura pessoas extraordinárias, que foram fundamentais. Para o conhecimento da história, das cores, do desenho e a biblioteca que era uma festa! Foi aí que eu conheci René Huyghe (*escritor francês nascido em 1906, foi curador do museu francês Louvre, psicólogo e filósofo da arte*) comecei a ler René, comecei a tentar sistematizar



Waldenia, que também estava lá, de repente desapareceu. Quando fomos descobrir, havia ficado presa no banheiro do museu.

esses caminhos da plástica, os caminhos da abstração. A convivência aqui foi com pessoas extraordinárias, colegas. Aqui, (*na UFC*) a arquitetura é um celeiro de artistas Fausto (*Fausto Nilo Costa Júnior, compositor, poeta e arquiteto, nasceu em Quixeramobim, em 1944*), Brandão (*Antônio José Soares Brandão, poeta e arquiteto cearense*), todo este povo, eram pessoas que a gente ia lá para olhar, para ver esses "caras" desenhando.

Ana Cristina – Pedro, em 72 o senhor deixa de lado a faculdade de arquitetura e viaja para o Rio (*Rio de Janeiro*), qual foi o motivo dessa saída?

Pedro – Crise adolescente tardia e o sonho da arte mal resolvido. A idéia romântica de fazer arte, sair e pintar. Botei os pastéis (*material específico para pintura e pode ser de dois tipos: seco ou a óleo*) debaixo do braço, os papeizinhos e me mandei. Já tinha um cunhado e uma irmã que estavam por lá e foi uma época que era confusa, 72 era insuportável aqui também: repressões, prisões, terrores, chegava em sala de aula, você não sabia qual colega que tinha desaparecido (*refere-se à época da ditadura militar brasileira*). O clima era muito pesado, era muito ruim. A idéia de fuga, de sair, se manifestou e foi mais forte. No Rio tentei as galerias, mas um esquema muito fechado, muito profissional, também... Tentei – eu digo assim – mas em nenhum momento com atitude similar a outros artistas que saíram daqui pra vencer. Não! Tentar era tentar na interface essas coisas. Quando minha mãe mudou-se para Salvador (*capital da Bahia*) eu vim e em Salvador eu encontrei um pouco de opção de trabalhar. Foi quando essa linguagem mais surreal, desenvolver mais a óleo (*tipo de técnica de pintura que utiliza uma tinta à base de óleo de linhaça ou papoula*) e no tecido, pinte muita roupa para butique (*loja de venda, geralmente pequena*), o suficiente para o mês.

Monyse – Mas como era? Do que você vivia? Como é que você trabalhava?

Pedro – Não. Os primeiros meses eu fiquei na casa da minha irmã e do meu cunhado. Depois a gente foi pra uma pensão e aí eram esses "bicos" (*trabalhos temporários*), (*não tinha*) muito mistério não, dava para pagar a pensão. Mas isso um processo que demorou até o final de 73, quando eu tive uma consciência grande... Porque em todos esses caminhos que eu busquei, sempre esbarrava no mesmo problema, qualquer coisa você tinha que ocupar, quer dizer, "tem o diploma? Tem o quê? Qual é a sua base? Qual é a sua formação?"

Amanda – E na Bahia esse lado místico aflorou de alguma maneira?

Pedro – Sim. A Bahia, no meu modo de ver, representava aquele oásis, os que tinham fugido daqui e não conseguiam enfrentar o Sul e os que saíram do Sul e não conseguiam enfrentar o Nordeste. Então, a Bahia é uma terra mágica, né? A gente fala de cearense receptivo, mas baiano também gosta muito de gente e festa, muita festa. E "rolava" (*aconteciam*) esses encontros. (*Nesse momento faz referência aos encontros com outros artistas que freqüentava na época que morou na Bahia*).

Ana Cristina – Pedro, o que o senhor acha que tirou de mais importante dessa época pro Pedro Eymar de hoje, o que o senhor tirou de mais válido

da experiência?

Pedro – Foi realmente rasgar o véu da inconsciência. Ou seja, conseguir essa coisa que se chama criação. O papel está branco e (com) aquilo que está sendo criado você encontrar uma identidade com aqueles elementos. Então, este convívio com estes seres que você pode até identificar como sendo não só meus, mas por eu... Aquietou a busca (enfático)! Aquietou a busca.

Ana Cristina – E é aí que o senhor volta pra Fortaleza?

Pedro – É, eu volto pra cá e fiquei um ano ainda aterrissando. Tive um apoio, uma ajuda considerável de uma pessoa que eu quero muito bem, que partiu de uma forma brusca, mas foi um grande amigo, que foi o Eusélio Oliveira (cineasta e crítico de cinema cearense já falecido), e ele dirigia a Casa Amarela (centro de ensino e criação nas áreas de cinema e vídeo que faz parte da UFC e foi fundada em 1971) e em 74 ele me convidou para dar umas aulas lá de desenho.

Ana Cristina – E como foi essa experiência para o senhor?

Pedro – Foi muito boa porque eu tentei aplicar lá o que tinha aprendido no curso do Chablosz. Então, as condições lá eram favoráveis, a gente usava o mesmo método que tinha aprendido: primeiro bombardeava com os audiovisuais, com os visuais, e em seguida, nós partíamos para os exercícios, já havia o que fazer. Fiquei lá durante dois, três anos, trabalhando com ele, enquanto terminava a Arquitetura aqui (na UFC), que eu já estava entrando de volta. E já foi como estudante, através também do lembrete que ele me deu de um projeto que tinha aqui na universidade... Ele "me dá o toque" (avisa) do programa bolsa-arte (programa destinado a estudantes de graduação da UFC que objetiva o incentivo às artes) que estava na mesa do pró-reitor e estava parado e eu fui lá falar com o pró-reitor na época, acho que era o Newton Gonçalves, que estava saindo. Mas (ele pediu) que eu, pelo menos, deixasse o projeto para o outro, que foi o professor João Nunes Pinheiro, que é quando começa o programa bolsa-arte.

Thais – Quando o senhor volta da Bahia tem essa experiência no curso do Eusélio Oliveira e também com o bolsa-arte. Em 79 o senhor já entra na docência. Eu queria saber se quando o senhor volta da Bahia já volta com o espírito de professor?

Pedro – Não, não, não volto. É que estas brechas, estas oportunidades que surgem na vida da gente, às vezes a gente nem está prevendo.

Amanda – Pedro, em alguns depoimentos que a produção colheu, você é colocado como um aluno rebelde, que contestava os professores. Eu queria saber até que ponto esse aluno rebelde influenciou a figura do professor dedicado que é uma figura que também é muito colocada nos depoimentos?

Pedro – Eu digo sempre que eu enfrentei a universidade graças ao Liceu. No Liceu, o professor chegava e, se valesse à pena, a gente tinha aula, se não ele ia embora e se não fosse, a gente mandava ele embora, nas circunstâncias que fossem as possíveis. Então, era uma outra realidade. Como aluno, eu fui rebelde em relação a me defender da construção de um futuro, porque tinha que engolir

uma série de coisas, principalmente disciplinas de natureza técnica (enfático), extremamente técnica, não era culpa do curso (de Arquitetura), mas tinha que atravessar aquilo.

Então, (eu) tinha raiva de improviso, acho que o professor, primeiro, tem de ir para sala de aula, sabendo aquilo que está transmitindo, deve ser entusiasta daquilo, um investigador daquilo para passar informações, passar uma paixão por aquilo que você está falando. Tem que lutar ao máximo para ser imparcial... Eu simpatizei com ele (se vira para Artur), eu simpatizei com você, é um drama você distorcer. E mais ainda, eu tinha consciência que da mesma maneira que eu tinha sido rebelde, poderia ter algum aluno ali sentado e que se eu desse poder me pegava pelos pés. Então, tinha que está atento a esse tipo de situação. Isso, eu passei a desenvolver várias técnicas de domínio de sala de aula. (Nesse momento se refere às técnicas que adotava enquanto professor do curso de Arquitetura para conhecer o nome de todos os alunos).

Ana Cristina – O senhor falou sobre essa paixão que o professor tem de passar. O senhor é apaixonado por ensinar?

Pedro – Por aquilo que faço, sim. Pelo desenho, é uma coisa fabulosa.

Ana Cristina – Pelo ensino?

Pedro – Pelo ensino, pelo ensino. Não repito disciplina, não repito programa (da disciplina). Não repito exercício. Quer dizer, alguns são estratégicos, tudo bem, mas no normal você está todo tempo reciclando, criando novas formas de aprendizado.

Monyse – Pedro, você tinha falado há pouco sobre o bolsa-arte. Ele é criado em 77, fica quatro anos em vigor na universidade e só volta em 97 também com você junto nisso. Qual a importância que você considera do bolsa-arte hoje pra universidade?

Pedro – (Pausa) O bolsa-arte de 77 era um programa do MEC (Ministério da Educação), um programa bastante extenso. Nós chegamos a coordenar aqui quase noventa alunos, de todas as categorias: música, teatro... E em 81 ele é extinto. Mas em 97 eu incitei ali o professor Luiz Carlos Saunders (atualmente pró-reitor de administração da UFC) para a gente dar uma tintura naquelas bolsas de assistência e ressurgir com o bolsa-arte. Ele me pediu um projeto, a gente tocou. Nesse período que vai de 77 até a chegada do ICA, Instituto de Cultura (Instituto de Arte e Cultura, unidade acadêmica da UFC), a bolsa-arte ficou aqui. Esse período, eu acho fecundo por conta das pesquisas, em nível

“Foi realmente rasgar o véu da inconsciência. Ou seja, conseguir essa coisa que se chama criação.”

Monyse também ficou presa neste mesmo banheiro, mas dessa vez no dia da entrevista.

Arilo, que vinha de ônibus, quase não consegue chegar a tempo para a entrevista por conta de um incêndio atrapalhando o trânsito na Av. Desembargador Moreira.

Na ocasião da entrevista, que aconteceu no auditório do MAUC, Pedro chegou ao lugar de taxi.

de trabalho coletivo. Então, desenvolvemos uma série de percepções e de estratégias no trabalho coletivo. A partir do ICA, a bolsa está em vários locais... eu não sei atualmente como é que está. Não dá pra fazer uma avaliação, porque eu não tenho (como fazer) avaliação.

Thais – Professor, eu queria que o senhor falasse o que você considera, qual a importância da prática e da vivência artística para os estudantes na universidade?

Pedro – Quando a gente firmou esse projeto (bolsa-arte) com a pró-reitoria, nós tínhamos interesse em trabalhar com a causa artística. Mas a pró-reitoria tinha interesse na questão da convivência, da arte como um elemento de convivência universitária. E eu voltei pra cá e fiquei pensando o que fazer. Só tinha uma opção, era lógica (*enfática*), era pôr este povo para trabalhar coletivamente, nós não tínhamos nenhuma vivência disso. Então, eu digo que esse período foi importante porque a gente começou a trabalhar primeiro coletivamente, era todo mundo junto. Agora, para trabalhar juntos, nós começamos a perceber uma série de obstáculos que tinham ao trabalho coletivo, que era o apego ao território, era o apego ao objeto. Então, esses conceitos nós fomos formando, conceito de território. (*Nesse momento faz referência ao método que utilizou para que os bolsistas trabalhassem coletivamente*). Houve uma produção muito grande coletiva. Esse (*bate na mesa*) período, eu acho esse período bastante fecundo.

Ana Cristina – Pedro, o senhor tem uma interação muito forte com o bolsa-arte, participou da criação, participou da renovação, uma relação até pessoal. O que significa esse projeto para o senhor?

Pedro – (*silêncio prolongado*) Olha, primeiro é a universidade, a gente tem... Eu acho que o grande foco dele é o fato de você ter uma convivência através disso. Este ano nós estamos começando, retomando um outro caminho. Nós estamos, junto com a Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis, com um programa, arte também, voltado para os residentes (*estudantes que moram nas residências universitárias*). Então todos os nossos bolsistas de arte, lá no programa de artes, são residentes. Então todos eles têm um ponto de referência fora, externo, todos eles são migrantes, todos eles viveram esse drama de adaptação, todos eles têm lembranças, têm saudades, eles têm uma sede enorme de vivência aqui dentro. E eu estou trabalhando dentro disso, dentro do exercício individual de motivar, facilitar o acesso a processos de expressão pessoais, mas, a todo instante, a gente cruzando a experiência coletiva. Estamos com o projeto do



Isso porque devido a um problema de visão, na qual ele não consegue ver muito bem em três dimensões, ele prefere não dirigir.

muro (*muro do entorno do Museu de Arte da UFC, que anualmente vem sendo pintado pelo projeto bolsa-arte, fica localizado no cruzamento da Av. 13 de Maio com Av. Carapinima*), o muro deste ano a gente vai fazer com eles. É a oportunidade de você ter pessoas de diversos cursos, não só de arte. Aqui já passaram estudantes de Geografia, de Medicina, de Psicologia, de Arquitetura, de Letras, de Filosofia, daí todos eles convivendo dentro de um termo comum, que é o termo de arte. Então, eu acho que a grande potencialidade disso é este elo, essa possibilidade de a gente criar a convivência universitária através desse programa.

Arilo – Pedro, em 1987 o senhor chega à direção do MAUC.

Pedro – Isso.

Arilo – Como foi que se deu esse processo?

Pedro – Olhe, se tem uma coisa que eu paquerei bastante foi este museu. Eu vinha pra cá frequentemente. Mas eu atribuo a minha escolha pelo professor Hélio Leite (*Raimundo Hélio Leite, reitor da UFC de 1987 a 1991*) a um trabalho que foi feito aqui na cidade, de que eu pude participar como técnico em restauração, responsável técnico, que foi aquela fonte da Lagoinha (*fonte que veio da Alemanha em 1930 para a Praça da Lagoinha*). Aquela fonte da lagoinha, que hoje está na Praça Murilo Borges (*centro*), ela foi restaurada em 84, aqui na Arquitetura, eu coordenei, fui responsável técnico devido à Especialização em Restauração. Na época quem patrocinava era a fundação (*Fundação Cearense de Pesquisa e Cultura, uma sociedade de apoio à Universidade Federal do Ceará em suas ações de ensino, pesquisa, extensão e cultura*). Quem intermediava era a fundação. E houve uma aproximação muito grande com o presidente da fundação, que era o Hélio Leite. E, afora isso, nós nos tornamos conhecidos e a gente conversava muito. O Hélio é um caso de administração... O Hélio, seis meses antes de tomar posse (*como reitor*), treinava e reunia sua equipe de trabalho. Então, seis meses antes a gente já estava reunido, discutindo... Mas eu devo muito (*a nomeação como diretor do MAUC*) a este trabalho (*com a Fonte da Lagoinha*), que me deu duas aproximações: eu pude me aproximar do Hélio Leite, que era o futuro reitor, e me aproximei do Martins Filho (*um dos fundadores da Universidade Federal do Ceará, em 1954. Foi o primeiro reitor da UFC, ocupando o cargo até 1967*), que era o eterno reitor.

Artur – Pedro, quando você foi diretor do MAUC, você passou um tempo sendo diretor e professor. Teve um momento que você teve que largar a profissão de professor e se dedicar só ao MAUC? Foi muito difícil? Como é que foi esse processo?

Pedro – Não, vir pra cá era um desafio fascinante. E enfrentar toda essa questão de gerenciar um espaço para a comunidade, isso era um fascínio, eu não sabia como ia ser. Eu já sabia que o cargo (*de diretor do MAUC*) me permite o que se caracteriza institucionalmente como afastamento. Eu estou afastado do ensino. Em alguns momentos aqui, principalmente nos períodos da reforma, essa bolsa-arte que eu estou falando, essa bolsa-arte que a gente experimentou, era porque teve uma época aqui que o museu parou, e não parou porque eu quisesse. Parou porque houve uma

reforma complicada, a reforma em si era grande. Houve um momento que nós não tínhamos muita opção. Veja, quando eu vim pra cá, eu vim disposto a trabalhar aqui. Em alguns momentos eu me senti inútil, desistindo. Da primeira (vez), fui dar aula no curso de Estilismo (*Estilismo e Moda, curso de graduação criado na UFC em 1994*), passei dois, três anos dando (aula) lá. Na comunicação (*Comunicação Social, curso de graduação da UFC criado em 1965*) dei algumas aulas, e depois aqui; o vínculo meu era com a Arquitetura, a gente acaba retornando. A partir do Professor Ícaro (*Ícaro Moreira, assumiu o cargo de reitor da UFC em 2007. Faleceu em 2008*) e do Jesualdo (*Jesualdo Farias, atual reitor da UFC, assumiu o cargo em 2008*), com o incentivo e injeção de recursos, a intenção dos dois é deixar esse museu num padrão físico que seja condizente com o valor do acervo, eu tenho o que fazer aqui, não tem trégua.

Artur – A transição entre o professor e o diretor...

Pedro – Foi dramática, cruel. De tremer nas bases. A primeira exposição é um mundo novo, completamente desconhecido, no sentido do gerenciamento. Na época tinham algumas coisas favoráveis, porque a categoria artística se queixava que o museu era um museu fechado pra eles, nós abrimos. Não expôs aqui quem não quis. Mas todo mundo passou por aqui. Chegamos a abrir quatro exposições aqui, por semana. Era um rolo, 91, a gente tava assim já com uma produção... Em 93 começou uma reforma, em 97 começou outra. Aquela década foi uma década muito difícil. As pessoas não queriam saber lá fora qual era a causa disso aqui não andar. Quem acaba assumindo a responsabilidade por tudo da parada é você, é você que tá representando a instituição.

Ana Cristina – Professor, antes de assumir a direção do MAUC, como era a sua relação com o museu? Ele já estava presente na sua vida?

Pedro – Estava presente porque eu vivia aqui, visitando. Vivia sentado aqui dentro olhando e convivendo com os Celas (*Raymundo Cela, pintor, desenhista, gravador, professor e engenheiro nascido em Sobral em 1890*) com os Bandeiras (*Antonio Bandeira, desenhista, gravador e pintor nascido em Fortaleza em 1922*), o Chico da Silva (*Pintor e desenhista que na década de 40, sob o incentivo de Jean Pierre Chabloz, inicia-se na pintura à guache*), Gadelha (*Descartes Gadelha, pintor, desenhista, escultor e músico cearense nascido em 1943*) também, fomos colegas. A afinidade que eu tinha com estes seres, estes personagens que habitam aqui o museu, era muito intensa, era de muita curiosidade.

Arilo – Desde quando o senhor se tornou diretor, o senhor diminuiu sua produção artística?

Pedro – Veja, até 92 eu tentei ainda fazer as duas pontes, mas ficou complicado. Porque eu não soube administrar, ou porque a pressão ficou muito forte, eu resolvi sair de cena. Eu continuo trabalhando, eu pinto, eu investigo, eu medito – a informática também é um elemento que entra no juízo da gente e começa a dar outras opções de produção, a gente acaba fazendo coisas em uma outra linguagem – mas tenho meu ateliê em casa, pinto, faço os meus retratos, faço minhas figuras.

Tenho algumas exposições, outras que ainda quero mostrar um belo dia.

Arilo – Que tipo de pressão o senhor fala?

Pedro – É a pressão entre o cargo que você ocupa e o personagem, dois personagens (*refere-se ao fato de ser pintor e diretor do museu*). E eu acho mesmo que é difícil você separar um do outro. É muito difícil você não ser recebido ali como pintor quando os jornais noticiarem “Diretor do MAUC expõe de novo”. Quer dizer, é difícil separar quem é o diretor do MAUC de uma pessoa que se diz pintor, esse personagem do pintor. E como é difícil você também não se beneficiar, é muito fácil (*se beneficiar*). Onde você chega, com certeza, as portas podem se abrir muito mais. E eu preferi optar por viver só um papel.

Amanda – Pedro como é dirigir, cuidar de um museu que tem obras tão importantes, por tanto tempo, mas na maioria das vezes teve subsídios reduzidos?

Pedro – Olhe, os que acompanharam aqui todos esses tempos, sabem do terror e do drama que é cuidar do museu dessa natureza. Hoje, graças a Deus, eu não venho mais aqui aos sábados à noite nem aos domingos à noite, e neste temporal que deu agora, nesses últimos dias (*a entrevista foi gravada em maio passado, quando choveu muito em Fortaleza*), eu não esperei que a chuva passasse pra vir correndo pra cá. Porque já vim, e já encontrei coisas absurdas: água entrando por tudo que era canto, você sem poder acender luz... Então, hoje tá tranquilo. O museu, a gente vive num estágio, que você diz assim: “Pô, mas a gente está sempre abaixo do mínimo” (*ênfatisa*). Você está sempre abaixo do mínimo quando o quê? Quando você não tem o ar-condicionado funcionando, quando a iluminação ainda não é boa, quando a segurança não está, quando chove, quando há goteira, tudo isso, você está aquém, você está abaixo do nível mínimo de funcionamento.

Eu entrava em pânico ao imaginar que podia estar descendo a torrente d’água ali na reserva. Que a outra sala ali do Bandeira estava sendo inundada. Fui feliz em algumas circunstâncias, já vi a água entrar e vi ela sair pelo teto desviando de tudo que era estante e não caindo em cima de estante nenhuma. Ou seja, nessas horas a gente fica em estado de graça, porque você está trabalhando com um fator sorte. É um período muito desgastante, é inseguro. Cada notícia que você tem dessas, de

“A afinidade que eu tinha com estes seres, estes personagens que habitam aqui o museu, era muito intensa, era de muita curiosidade”

No dia da entrevista, Pedro estava com a voz bastante rouca, o que acabou dificultando muito o trabalho da produção posteriormente.

Apesar da rouquidão, Pedro não parou em nenhum momento para beber as duas garrafas de água que a produção colocou ao dispor dele.

Nossa colega Raquel, embora não tenha participado, assistiu à entrevista. Quando terminou, ela nos revelou que voltaria a desenhar por conta do curso do Pedro.

roubo... Eu hoje (*quando*) chego em casa, eu ligo. Chego, ligo o sistema (*refere-se às câmeras de segurança*), o monitor, fica lá (*em casa*), ligado daqui. Você passa a ter um controle, junto, maior. Você passa a ter uns recursos ou ter um guarda na porta... A partir do (*estala os dedos*) professor Henry (*Henry Campos, antigo Pró-Reitor de Extensão e Vice-Reitor da UFC*), aqui na Extensão, eu tenho um guarda 24 horas aqui, que era um absurdo não ter, mas tem uma vigilância 24 horas aqui na porta. São conquistas assim, como é que você não consegue, é complicado As pessoas que estão lá fora às vezes não têm a menor idéia de como é complicado você manter... Um sistema desse é caro, é caro! Um sistema de ar-condicionado desses é caríssimo! E quanto mais velho, mais caro. Que quebra quase todo dia.

Ana Cristina – Professor, qual o senhor acha que é o grande diferencial do MAUC em relação aos outros museus da cidade?

Pedro – Primeiro, ser da UFC que é uma das maiores lendas que existe na UFC, né, histórias que existem aqui dentro. Segundo, a gente tem um acervo que não é só extenso, mas que é intenso. Nós temos a nata do Aldemir (*Martins*), nós temos a nata do Bandeira, nós temos a nata do Chico, nós temos o Gadelha por opção e escolha dele, que elegeram essa casa como a casa dele. Nós temos mais do que isso, eu digo sempre, brinco aqui em sala, eu digo e vou repetir: a diferença que existe entre nós e as concorrências é porque, às seis horas, quando eles fecham as portas, acabam os eventos. Aqui não. Os fantasmas são nossos. Bandeira morou aqui, passou aqui dentro, Chico pintou aqui dentro, Aldemir veio receber suas medalhas aqui dentro, o Gadelha vive aqui dentro também por isso, foi aqui que ele fez toda a sua carreira. Há um universo mais do que de qualidade, isso aqui é lenda, é lenda! A gente devia ter botado as placas para os pés destes caras terem ficado aqui marcados, como se faz nos estádios, os pés não, as mãos, também (*risos*).

Monyse – Pedro, qual você acha que é a relação e a influência do MAUC hoje com a cidade?

Pedro – Veja, a gente falar hoje de influência

“Os fantasmas são nossos. Bandeira morou aqui, passou aqui dentro, Chico pintou aqui dentro. Aldemir veio receber suas medalhas aqui dentro, o Gadelha vive dentro também por isso, foi aqui que ele fez toda a sua carreira.”

As fotografias da entrevista foram batidas por Pedro Humberto, que é funcionário do próprio museu.

da arte com a cidade, é preciso que a gente veja que a arte passa hoje por uma crise braba, violenta. Começam a se levantar as vozes, principalmente contra esta contemporaneidade oca, vazia, que tem passado até por aqui também. (*pausa prolongada*) Ouço as recentes pesquisas do Ministério da Cultura, agora por ocasião da reformulação das leis de incentivo, eles declaram que, em nível de pesquisa, 91% dos brasileiros nunca freqüentaram os museus. Não é só a periferia que não freqüenta o museu. Um professor que ensinou História da Arte aqui durante 20 anos nunca trouxe os alunos dele aqui para o museu. Ontem entrou uma garota ali na sala do Bandeira, olhou assim e disse: “Ô coisinhas horríveis” (*risos*). Mas veja, nós temos um problema educacional sério, básico, que na verdade afeta quase todas as camadas de percepção, a ponto de você não distinguir mais qual é o meio de expressão. Isso é pintura, isso é uma impressão? Quanto mais você saber que aquilo é uma litogravura (*técnica de gravura que envolve a criação de marcas ou desenhos sobre uma matriz de pedra calcária com um lápis gorduroso cujo princípio é a repulsão entre água e óleo!*)! Não há uma formação. Mas o contemporâneo, ele tem afastado também demais, nessa relação. Obras frias, obras sem o menor poder de contágio.

Artur – Cita um exemplo, Pedro Eymar.

Pedro – Aqui durante o Itaú (*Itaú Cultural, instituto privado voltado à pesquisa e produção de conteúdo, ao mapeamento, fomento e estímulo à produção e difusão de manifestações artísticas*), o Itaú trabalha dentro dessa relação contemporânea de você chamar o curador e o cara tem a idéia. A partir daí ele estabelece a rede de afinidades com a idéia. Existe um corpus artístico hoje, como esses caras que ficam nos editais públicos pra saber qual é o projeto que tem, qual é a loucura que o cara disse que ele pode entrar com a proposta. Aí (*a proposta*) eram redes (*objeto tipicamente nordestino utilizado principalmente para o repouso*). Aí vem um cidadão do Paraná e inscreve um trabalho. A idéia dele é chegar com uma rede aqui, e aqui ele pega alguma coisa que fosse atípica. Encontrou uma pedra bem acolá, trouxe a pedra, botou dentro do saco de nylon (*fibra têxtil sintética*) e subiu ali. “Isso vai cair.” (*risos*) “Não, mas o nylon, não vai cair.” Bem, o que é que faz, chama a direção, chama os bombeiros. O bombeiro veio e disse: “Cara, é o seguinte, o seu teto com certeza não cai, esta corda de nylon também não arrebenta, agora este nylon neste saco, eu não sei (*risos*) “Pode cair?” “Pode.” Agora, dá pra passar os meninos por baixo? Dá, né? Então vai cair na cabeça do menino. A obra era isto. Era uma rede com uma pedra suspensa. Um belo dia nós chegamos aqui de manhã e dava pra escutar um *trec* (*risos*). Aí nós fomos lá chamar os bombeiros (*risos*).

Salão de Abril (*mostra de artes visuais promovida anualmente pela Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza - FUNCET é um dos salões de arte mais antigos do Brasil.*) aqui está carregado de outras coisas desse tipo. O cara tem aquela ideiazinha, aí (*surgem*) os sacos, os vazios... As pessoas passam e não tomam nem conhecimento de que há uma obra ali. Não tem uma obra ali. E outra coisa, como é que fica a educação deste povo? Você

no básico, no elementar, você está desenvolvendo a arte como linguagem, pra chegar bem aqui e dizer: "Cara, isso é besteira", não existe mais isso. O que eu acho é (que) a gente (precisa) encarar um pouco dessa relação. Eu fui a São Paulo na bienal atrasada, entrei numa das salas de vídeo, a obra do cidadão era uma operação de fimose, que ele filmou. Era só isso! Rodava, rodava, rodava, operava, operava, operava. Operava. Então, estamos indo pra onde?

Ariolo – O senhor acha que esse tipo de arte acaba se fechando em um certo gueto, que isso acaba...

Pedro – Claro, claro, claro, é um circuito fechado! Veja só, uma das discussões mais bonitas que eu fiz aqui foi aquela do Joaquim Mulato (*artista cearense filiado à ordem dos penitentes, foi reconhecido pelo governo do Ceará como Mestre do Saber Popular. Faleceu no dia 25 de fevereiro de 2009*). Não sei se vocês chegaram a ver ou lembram dela. Mas, quando vem a proposta de exposição, você diz assim: "Eu vou mostrar isso aqui como?" Eu não tenho dinheiro, você não tem nada, a primeira batida que você dá é no quintal, pra ver o que é que você tem disponível, de sobra e tudo mais. Isso é uma história. Outra é o cara chegar e dizer: "Cara, tá aqui, minha exposição. Dinheiro não é o problema." (*batendo na mesa*) Se dinheiro não é o problema, eu vou estar realmente agora com a questão criativa, compositiva. Com o Joaquim nós resolvemos com papel barato e tudo mais.

Essa exposição que houve aqui (*refere-se à exposição In Corporeo, em abril de 2009, mostra ligada ao Encontro Internacional de Imagem Contemporânea que apresentou fotografias, instalações e vídeos instalações que propunham ampliações, extensões, hibridismos, esquadrinhamentos e outras experiências trabalhando com a relação do corpo e a imagem videográfica*), eu disse, precisava repensar isso. Coloca um divã que aqui na ponta tem um genuflexório (*refere-se à obra Cenóbio, do artista Edmilson Junior, que esteve exposta na exposição In Corporeo*). Uma câmera projeta uma imagem aqui em cima, mas ele tem que chegar e se ajoelhar bem aqui, olhar para a câmera, para a câmera mostrar a imagem atrás, ele não sabe que a imagem está sendo mostrada, ele vai sair sem a percepção disso. Eu disse: "Companheiro, por que é que eu vou me ajoelhar, não tem nada aqui no teu trabalho que me convide a eu me ajoelhar." Não tem. Mas vamos dizer que alguém chegou e

disse: "Cara, se ajoelhe". Eu já estou com mais de 60 (*anos*), é complicado eu me ajoelhar, com o problema de coluna que tenho. Um genuflexório ainda vá lá, mas me ajoelhar em cima de uma cama, estando os dois pés por cima... Mas me ajoelhei, tudo bem. Agora, por que é que eu vou olhar pra câmera? E a câmera vai mostrar lá atrás a minha imagem. "Eu não estou sabendo". "Mas é isso que eu quero". "Então você está brincando comigo". Não houve, este rito não aconteceu, a não ser para as pessoas que sabiam o que é que tinham que fazer. Isso não é provocação, não. Isso é uma idéia besta utilizando as coisas que são possíveis aí no mercado e eu posso prever com antecedência. O cara paga, bota lá, o outro monta. Pronto, fica olhando. Baseado em quê? Qual é o sentido? A imagem que roda atrás de mim, eu não sei, e eu saio sem saber, e é isso que tu queres.

Ana Cristina – Pedro, para o senhor teve alguma exposição que passou por aqui pelo MAUC que lhe marcou mais?

Pedro – Sim. Aqui no museu, as exposições de maior visitação... A exposição que eu vi o volume maior de visitantes, com fenômenos assim até imprevisíveis, foi os Catadores do Jangurussu (*aterro sanitário localizado no bairro de Messejana, em Fortaleza, entrou em operação no ano de 1978. Funcionou até o ano de 1998.*) do Gadelha. Sem divulgação, na época nós não tínhamos como imprimir grandes coisas. Mas você via um fluxo e refluxo de visitantes. A pessoa vinha de manhã e voltava de tarde com mais três. Então, isso ia, vinha, vinha, vinha, vinha. Isso do ponto de vista, primeiro, de um fluxo de visitação. Outro das reações em sala de exposição. Eu vi pessoas chorarem. Eu vi pessoas entrarem e dizerem: "Pelo amor de Deus, eu não quero ver isso aqui" e sair, e ir embora. Não tinham coragem de enfrentar aquela realidade. Numa bela tarde aqui eu estou, quando chegam os colégios, e eu tive que arranjar uma sala aqui para mantimentos, porque começou a se gerar em alguns colégios um movimento pra oferecer alimento pros catadores do Jangurussu, tão grande era... Você veja, a coisa já extrapolava...

Thais – Professor Pedro, a gente percebe pela fala do senhor que o senhor tem muito carinho pelo museu. Em alguns depoimentos colhidos pela produção, a gente viu que tem gente que fala que acha que a separação do senhor será a separação mais difícil da sua vida. Eu queria saber, porque o senhor vai se aposentar em pouco tempo, como é



Após a entrevista, as meninas se juntaram em um grupinho para uma sessão de numerologia com Pedro.

Pedro Eymar tem em sua casa monitores com as imagens das câmeras de segurança do museu.

Ele conta que uma vez viu Descartes Gadelha se abrigando de uma chuva em frente ao MAUC. Quando viu Descartes, Pedro ligou para ele perguntando se ele precisava de algo do museu.

que vai ser essa relação quando o senhor se aposentar e tiver de sair do MAUC.

Pedro – Não, não é, não. Às vezes quando eu venho pra cá eu me sento num banco ali na frente e olho pra cá como sendo outro. Ou seja, essa relação de sair vai ser tão natural como vai ser um dia morrer. Vou dormir. Não vou acordar mais, vou dormir. Espero que tenha tantos sonhos como eu tive na vida, pesadelos menos, mas muitos sonhos.

Artur – Pedro, durante a pré-entrevista, tem um depoimento aqui que o senhor disse, durante a crise existencial que o senhor teve que foi para o Rio de Janeiro e para a Bahia, que precisava encontrar um porto-seguro. Atualmente, qual é o seu porto-seguro?

Pedro – Hoje, o meu porto-seguro está aqui. Nós estamos trabalhando intensamente aqui no museu, junto com colaborações da universidade e de fora, para concluir o processo de instrução para tombamento desse museu em nível federal. Então isso, acho que encerra qualquer colaboração maior que você possa dar a uma instituição museológica desse porte: ter o selo de patrimônio artístico nacional.

Artur – Então você vai se aposentar satisfeito.

Pedro – Vou, eu só espero que... Uma vez, acho que dois anos antes de mudar uma gestão, eu recebi a visita de um repórter que queria saber se eu ia continuar. E eu: “É, mas faltam dois anos ainda”. “Mas o senhor já está aqui há quanto tempo?” “Eu tô já há quase vinte (*anos*)” “E o senhor ainda vai continuar?” E eu digo: “Meu amor, eu estou aqui a convite. Os reitores que assumem estão em liberdade toda (*para substituir o diretor do museu*)” “E o senhor não acha que é anti-ético não, o senhor continuar?” E eu disse: “O teu diretor do jornal, do teu jornal, já tem mais anos lá do que eu aqui. Tu não quer fazer uma matéria conjunta, não?” (*risos*) Então veja, aposentar é a lei, é a vida.

Amanda – Quando o senhor sair do museu, o Pedro Eymar artista vai poder voltar e poder...

Pedro – Eu quero. Quero expor. Eu quero expor e quero contar um monte de experiências de criação, do fenômeno da criação, que eu acho que isso é que é fundamental. Eu tenho desenvolvido um outro Pedro Eymar também artista, com a mão esquerda, com um olho que enxergava pouco... São formas, são buscas, são outras formas de superação que você vai tendo, né? E (*quero*) partilhar isso, e mostrar, mostrar, mostrar.

Ana Cristina – Pedro, a gente está trazendo

“Uns dispostos a verem só a goteira, cupim... Outras não, dispostas a ver pétalas onde não tinham. Então, este público é o grande público

Descartes, curioso, pergunta como Pedro sabe que ele está lá em frente, e Pedro diz que está vendo. Descartes então responde: “Desencarnou?”

nossa entrevista ao fim, e eu vou fazer agora a última pergunta. Em entrevista pra Revista Entrevista, na última edição (*edição número 21*), o Descartes Gadelha comentou que pra ele o MAUC é um refúgio, uma igreja. Depois de mais de vinte anos como diretor do MAUC, e sabendo também que boa parte da vida do MAUC foi sob sua direção, o que representa esse museu para o senhor?

Pedro – (*pausa*) Eu talvez quando botar o pé fora eu tenha a definição muito mais clara disso. Mas, durante esse período todo que eu passei aqui, eu confesso que me confundi intensamente com isto. Convivi aqui com pessoas maravilhosas, aprendi um monte de coisa. Esse diálogo com os pintores, com as obras que nós temos aqui, este refletir que tu vais sentir sobre uma obra que você vê, no dia que você vê uma coisa nova. O diálogo com as paredes, com o piso, com o chão. Esta potencialidade de você fazer, mostrar, que vai estar mais completa agora, quando a gente montar a sala internacional – porque na sala internacional também não vai mais chover, certo, a gente pode colocar agora pra ela sobreviver.

A idéia do Gadelha como templo não tem a menor dúvida que ela é pertinente, e ela (*a idéia*), eu podia até roubá-la. Mas mais do que templo, ela foi oficina, ela foi morada e ela foi uma fonte de imaginação criadora. Eu nunca me esqueço aqui da exposição de Joaquim Mulato, que nós recebemos uma doação de 53 peças e se aproximou o dia e nós não tínhamos recursos nem tínhamos idéia de como fazer. E uma tarde aqui do sábado, eu já tinha dispensado todo mundo, eu fiquei ali, e no desespero eu resolvi ver umas fotos do Joaquim Mulato. Eu vi na parede da casa dele um caritô (*pequena prateleira no alto da parede, ou nicho nas casas de taipa*). E eu disse: “Bom, é o caritô a chave da exposição do Mulato. O caritô vai ser o templo em que eu vou botar as esculturas do Mulato.” Corri pra casa, trouxe um caritô que eu tinha, botei na parede, quando eu botei o Mulato dentro, o caritô matou o Mulato. E eu disse: “Bom, é mais simples então. É o princípio do caritô”. Peguei umas madeirinhas, cortei em arco, trouxe um papel madeira, e aqui por trás (*faz o gesto com as mãos*), com papel madeira, eu fiz um arco simbolizando a porta do caritô, só que a escultura tava soberana, solta. Isso (*o suporte para a obra de Joaquim Mulato*) em papel. Não teve uma pessoa que visse essa exposição e não visse madeira naqueles papéis. Todos eles foram iludidos.

Uma vez aqui eu estava no terror porque esperava mais uma reportagem na segunda-feira pra tentar explicar por que este museu estava fechado. Eu resolvi vir aqui aos sábados varrer o chão e lavar o chão. O pó entrava pelas janelas e pelas portas e deixava já uma camada de quase um centímetro de um pó preto. E eu comecei a varrer. Quanto mais eu varria, mais os nódulos dos sujos maiores ficavam. E eu disse: “Não cara, esse pó vai ter que esconder esses maiores”. E comecei a moldar aquele sujo no chão e começou a aparecer uma geografia fenomenal. Apareceram umas montanhas, apareceram umas estradas; os que podiam limpar, eu limpei e tinha os lagos. E eu fui lá dentro e peguei as vaquinhas de Cascavel (*município cearense localizado no litoral leste do Estado*), peguei

os retirantes, e comecei a botar em cima do sujo, e de repente aquele chão todo tinha o Nordeste representado pelos rios. As pessoas entravam e flutuavam em cima, olhando... O Elísio (*Elísio Cartaxo, foi Programador cultural do Museu*), que me ajudava aqui, animado com aquilo tudo, encontrou uns saquinhos de plástico picotados, amarelos, vermelhos, azuis. E chegou e disse: "Pedro Eymar, eu posso espalhar isso ali?" E eu (*disse*): "Pode". Espalhou. Eu tava numa tarde ali já os plásticos espalhados quando entra uma pessoa, e pára. Entra, quando ele entra, eu já vi que ele tinha sobrevoado o Nordeste todo. Olhou. Aí ele baixou e aquelas coisas começaram a perturbar o cara. E (*disse*): "Tu trabalha aqui?" eu disse: "Trabalho". Esse cara: "Me explique aqui uma coisa, o que é que vocês fazem pra estas pétalas de rosas ficarem tão fresquinhas o tempo todo"? (*sorrisos*) Veja, não é a vivência só com o museu histórico, museu criado pelo Martins Filho, o museu que foi bem cuidado pela Zuleide (*Zuleide Martins, filha de Martins Filho, foi a primeira diretora do MAUC*), que fez o primeiro tombamento oficial, o museu que Paulo Elpídio (*reitor da UFC de 1979 a 1983*) injetou aqui recursos, Anchieta (*José Anchieta, reitor da UFC de 1983 a 1987*), Hélio (*Raimundo Hélio Leite, reitor da UFC de 1987 a 1991*), com as dificuldades todas do que é serviço público, o museu que você tem tudo para se envaidecer, porque tem Bandeira, tem Cela, tem o melhor de tudo isso no país. Mas foi uma vivência pelo chão, pelas paredes, tentando compor, às vezes do nada, situações em que você tinha que enfrentar o bom olhar e o mau olhar, também, das pessoas que vinham ver. Uns dispostos a verem só goteira, cupim... Outras não, dispostas a ver pétalas onde não tinham. Então, este público é o grande público.

Ana Cristina – Acho que é isso.

Thais – A gente agradece a entrevista, professor.

Ana Cristina – Muito obrigada.

Pedro – De nada (*risos da turma*).

