



**Assembleia Legislativa
do Estado do Ceará**

A GRANDE ARTE DE ESTRIGAS

Memória Crítica

2ª edição

Edição comemorativa do centenário
de nascimento de Estrigas

Francisco Sousa
Gilmar de Carvalho
Organizadores

A GRANDE ARTE DE ESTRIGAS

Memória Crítica

2ª edição

Edição comemorativa do centenário
de nascimento de Estrigas

INESP

Fortaleza - Ceará

2019

Copyright © 2019 by Inesp

**Instituto de Estudos e Pesquisas sobre o
Desenvolvimento do Estado do Ceará – Inesp**

João Milton Cunha de Miranda

Coordenador Editorial

Rachel Garcia Bastos de Araújo

Valquiria Moreira Carlos

Assistentes Editoriais

Luzia Leda Batista Rolim

Assessora de Comunicação

Gilmar de Carvalho

Entrevistas

Francisco Sousa

Transcrição das fitas e fotos

Demir de França

Capa, Diagramação e Projeto Gráfico originais

José Gotardo de Paula Freire Filho

Adaptação de Capa, Diagramação e
Projeto Gráfico

Francisco Sousa

Galeria de Fotos

Lucíola Limaverde

Vânia Monteiro Soares Rios

Revisão

Gráfica do Inesp

Impressão e Acabamento

Luiz Ernandes dos Santos do Carmo

Coordenação de Impressão

Edição Institucional da Assembleia Legislativa
do Estado do Ceará

VENDA E PROMOÇÃO PESSOAL PROIBIDAS

Catalogado por Daniele Sousa do Nascimento CRB-3/1023

G751 A grande arte de Estrigas: memória crítica / organizadores, Francisco Sousa, Gilmar de Carvalho. – 2.ed. – Fortaleza: INESP, 2019. 111p. : il. ; 24 cm.

Edição comemorativa do centenário de nascimento de Estrigas.

Inclui galeria de fotos.

ISBN: 978-85-7973-141-9

1. Estrigas, 1919-2014. 2. Pintor, Ceará, Entrevista. I. Sousa, Francisco. II. Carvalho, Gilmar de. III. Ceará. Assembleia Legislativa Instituto de Estudos e Pesquisas sobre o Desenvolvimento do Estado. IV. Título.

CDD 759.98131

Permitida a divulgação dos textos contidos neste livro, desde que citados autores e fontes.

Inesp

Av. Desembargador Moreira, 2807 | Ed. Senador César Cals,

1º andar Dionísio Torres | CEP: 60.170900, Fortaleza - CE - Brasil

Tel: (85)3277-3701

<https://al.ce.gov.br/index.php/institucional/inesp> | presidenciainesp@al.ce.gov.br

DEDICATÓRIA

Dedicado a todos os artistas do Ceará:
dos anônimos da pré-história que faziam inscrições,
nas pedras das cavernas, aos artistas de hoje,
que recorrem às tecnologias de ponta e
às novas mídias para transmitirem seus recados.

“A arte tem essa coisa de chamar a gente e a gente não sabe quem está chamando.”

Estrigas em gravação na TV Assembleia, editado no documentário dos cem anos de seu nascimento.

AGRADECIMENTOS

À TV Assembleia, pela delicadeza e poesia do documentário sobre o Estrigas, e ao INESP, que viabilizou a publicação deste livro, que condensa parte da visão do mundo e das artes do artista do Mondubim e do mundo.

APRESENTAÇÃO

O livro do Prof. Dr. Gilmar de Carvalho fala de um homem, filho de rábula e professor, frequentador da biblioteca do pai como leitor assíduo sobre a história da arte e apreciador de exposições, que se tornou artista não-acadêmico e livre em uma época difícil para esse tipo de profissão e de atitude.

Com uma escrita de protesto, sua grande batalha era em favor da expressão cultural de seu povo e do reconhecimento do artista, traduzindo, assim, seus valores políticos, sua ideologia, fazendo o constante diálogo entre a arte e a criatividade com a política.

O livro que, aqui, se apresenta, possui os objetivos de popularização da arte e de facilitar seu acesso, afinando-se, assim, com os trabalhos de vários parlamentares da Assembleia Legislativa do Estado do Ceará.

Esta Casa Legislativa, por meio do Instituto de Estudos e Pesquisas sobre o Desenvolvimento do Estado do Ceará (Inesp), oferta à população cearense *A grande arte de Estrigas - Memórias críticas*, que traz seu discurso e provoca inquietações e questionamentos, induzindo as pessoas a exercitarem a reflexão, a habilitarem seus sentidos e a compartilharem seus pensamentos críticos sobre a sociedade, exercitando a cidadania por meio da arte.

Deputado Estadual José Sarto
Presidente da Assembleia Legislativa
do Estado do Ceará

PREFÁCIO

Estrigas, nome artístico de Nilo de Brito Firmeza, comemora 100 anos de nascimento neste ano de 2019. Odontólogo, esposo de Nice e um dos fundadores do Salão de Abril, o artista, autodidata, fez parte da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), assinou resenhas para jornais e idealizou o “Mini-Museu Firmeza”.

Autor de *Arte – Aspectos da Pré-História no Ceará, A Fase Renovadora na Arte Cearense, Arte na Dimensão do Momento, Artecritica* e de livros sobre Raimundo Cela, Chico Silva, Barrica e Antônio Bandeira. Estrigas publicou, também, a história do Salão de Abril, sendo um dos maiores representantes da arte e da cultura cearense.

A Assembleia Legislativa do Estado do Ceará, por meio do Instituto de Estudos e Pesquisas sobre o Desenvolvimento do Estado do Ceará (Inesp), oferta à sociedade o resultado de importantes entrevistas que fixam as percepções de Nilo de Brito Firmeza sobre arte.

Dr. João Milton Cunha de Miranda

Presidente do Instituto de Estudos e Pesquisas
sobre o Desenvolvimento do Estado do Ceará – Inesp

PRÓLOGO

UM SÉCULO ESTRIGAS

Penso no artista pelo falso nome: a meada, a bruxa, a erva daninha. Dirão, sei, que é corruptela contraída de Etriguine – e a história do artista mambembe de passagem por aqui de quem lhe emprestaram o pseudônimo – ou, se me apeteçam metáforas onomásticas, que use a da força (Firmeza) ou a do rio (Nilo). Estrigas (esse foi o nome que o artista por escolha se fez) era isso também, fluxo contínuo e inabalável. O homem não se aquietava. Mas, se o nome diz algo do nomeado, Estrigas era uma meada de muitos e vários fios: “Ficou dentista”, como ele mesmo dizia, era pintor, ilustrador, crítico de arte, escritor, poeta, colecionador, arquivista, museólogo (ou o Mini-Museu Firmeza não é o trabalho de um? A bem dizer, de dois: ele e dona Nice...). Artista multifacetado, sua ação não se limitou à produção artística. Estrigas foi um dos maiores incentivadores, promotores e críticos das artes no Ceará, de todos os tempos. Sua atuação política foi fundamental para a profissionalização, amadurecimento e ampliação do espaço de atuação das artes em nível local. Estrigas e sua geração garantiram a manutenção e o fortalecimento das artes no período (Salão de Abril, SCAP, Clá...) e lançaram as bases, tanto de políticas públicas para as artes, quanto para o surgimento dos espaços de formação existentes hoje na cidade. É preciso ser um pouco bruxo para semear o futuro.

Paisagens, cenas urbanas, casais, cangaceiros, pássaros e naturezas mortas dominam os desenhos, aquarelas e óleos. Eles estão em sua produção plástica não pelo valor figurativo que possuem, mas para discutir as propriedades formais dos objetos: volume, cor, textura, refração, transparência. São as questões de uma geração em um: preocupação maior com as qualidades (de cor, de forma, de textura, de matéria) em detrimento dos aspectos temáticos ou narrativos, a tensão entre figurativismo e abstracionismo, sem que haja nunca subordinação absoluta do desenho à cor ou, de modo inverso, da cor ao desenho... Assim, nessa indefinição constante à qual Estrigas lança o olhar do seu espectador, linha e cor invertem suas funções circularmente: ora assumem a função de informar a matéria amorfa figurando o mundo, ora dão-se como valor independente, próprio e absoluto, impõem-se como mera qualidade de sentimento, como presença icônica. O que ele faz com as imagens que pinta é alquímico; um outro tipo de bruxaria.

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. É uma lição. A outra – se não a mais importante, a mais urgente – é a do esteta que pensa a arte em sua complexidade, em seus contextos específicos de produção e recepção, e busca localizar, aí, suas forças criativas e níveis de inovação em termos técnicos, formais, conceituais e processuais; atividade cada vez mais ilegítima e emudecida: acrítica, a erva daninha, essa atitude urticante do pensamento, sem a qual a arte não é.

Antonio Wellington de Oliveira Junior

Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo,
Professor do Instituto de Cultura e Arte da UFC,
fundador do Balbucio, grupo de performance
e diretor do Laboratório de Investigação
em Corpo, Comunicação e Arte – LICCA.

SUMÁRIO

Pentimento: Critérios e Partidos	19
Conversas nas Tardes do Mondubim	23
Outras Camadas de Tinta	85
- Senhor do Mondubim	85
- Oitenta e Cinco Vezes Estrigas	87
Fotos de Francisco Sousa	93
Minicurrículo	111
- Gilmar de Carvalho	111
- Francisco Sousa	111

PENTIMENTO: CRITÉRIOS E PARTIDOS

As comemorações pelos 90 anos de nascimento de Nilo de Brito Firmeza apontam para algo além do mero panegírico. Tudo bem que Estrigas mereça elogios, mas isso é pouco diante do que ele é e representa.

Pode-se dizer que ele nasceu no dia 19 de setembro de 1919, filho de Hermenegildo e Bárbara Firmeza. Que se formou em Odontologia. Que ajudou a fundar o Salão de Abril. Que se casou com Nice em 1951.

Tudo isso seria apenas o cumprimento de uma exigência burocrática. Seria pouco diante do que ele representa para as artes e para a cultura cearense.

Um livro que coletasse depoimentos e louvações seria uma prova de amizade, nunca um reconhecimento a esse homem discreto, reservado, lúcido, atuante às vésperas dos 90 anos, que pode ser visto por meio de muitas facetas e angulações.

Pode-se falar no artista que ganhou esse nome de guerra nos tempos do velho Liceu do Ceará. Franzino, os colegas aproveitaram a passagem de um circo italiano pela cidade e fizeram um chiste, comparando-o a um brutamontes da companhia, o Strighini. Nilo ganhava um apelido que se transformaria em Estrigas pela lei do menor esforço e, quem sabe, pelo acaso de compará-lo aos fios de linha que formam meadas no processo de tecelagem desse tecido tão nobre.

Estrigas também pode ser visto pelo lado da animação cultural. Ele foi um dos fundadores do Salão de Abril, ideia de um grupo de estudantes agrupados em uma União Estadual – hoje, o evento é o mais antigo e importante salão de artes do Ceará. Estrigas também fez parte da Sociedade Cearense de Artes Plásticas, a seminal SCAP, criada em 1944, de onde saiu a chamada “fase renovadora” da arte cearense. Ele estava lá como um dos aplicados alunos do Curso Livre de Desenho e Pintura. Fazia parte das animadas caravanas que pintavam ao ar livre. Iam ao Poço da Draga, ao Pirambu, ao hoje Montese, enfim, chacoalhavam a cidade com o intuito de implodir o academicismo da arte confinada aos ateliês – ainda que reverentes do grande nome que foi Raimundo Cela, espécie de reserva de uma arte cearense de reconhecimento nacional.

Passou a ser colecionador de catálogos de exposições e a assinar críticas e resenhas nos jornais de Fortaleza. Daí veio o acervo de alta qualidade que mantém no sítio do Mondubim, onde vive com Nice desde os anos 1960 e onde fundaram o Mini-Museu Firmeza, em 1969. Esse acervo, ao qual recorrem os que pretendem se deter sobre algum aspecto, movimento ou nome das artes cearenses, tem valor incalculável. Estrigas tem uma biblioteca de arte, onde ele se recolhe quando quer se aprofundar e se atualizar com os rumos da estética. Isso faz dele um artista com uma formação acadêmica incomum dentre os de sua geração, ainda que autodidata.

Incansável, dedicou-se a registrar momentos da história da arte no Ceará em uma série de publicações imprescindíveis para o pesquisador. Recorrendo não apenas à memória, mas ao material que arquivou e aos livros que leu, Estrigas nos deu um “Arte – Aspectos da Pré-História no Ceará”. É um resultado de pesquisas feitas em Itapipoca, de um diálogo intenso com outros pesquisadores e da aventura de adentrar grutas, na companhia da Nice, quando este tema não estava na pauta das discussões.

Também escreveu sobre “A Fase Renovadora na Arte Cearense”, quando o modernismo tardio enfim se implantou graças aos esforços de Mário Baratta (que ganharia livro no ano 2006), líder dos “independentes” e propulsor da ideia de ruptura e de uma arte que captasse nossa luz e uma temática mais próxima aos nossos valores e visões de mundo.

Dando continuidade a um projeto de mapear grandes nomes e momentos das artes no Ceará, vieram livros sobre Raimundo Cela, Chico Silva, Barrica (Clidenor Capibaribe) e Antônio Bandeira. Como não poderia deixar de ser, reuniu em livro a história do Salão de Abril. Também compilou publicações jornalísticas nos volumes de “Arte na Dimensão do Momento” e em “Artecrítica”, espaço de colaboração que manteve, durante algum tempo, no jornal *Diário do Nordeste*.

Bem, qualquer dessas rubricas ou entradas seria válida para homenagear Estrigas, mas se quis dar voz a ele. Aqui está o resultado de seis dias de entrevistas feitas no sítio do Mondubim, em tardes de sábados e domingos, durante os meses de outubro e novembro de 2008.

Bom ficar claro que a ideia de dar esse depoimento foi dele. Não para se transformar em livro, mas como forma de fixar suas percepções sobre arte, seu acompanhar apaixonado e atento do processo artístico cearense. O livro veio depois. Estrigas se incomoda bastante com os cortes muitas vezes autoritários das edições feitas pelas emissoras de televisão e pelos “videomakers”: queria que seu verbo fluísse.

Nas seis horas de entrevista, ele se mostra por inteiro, está à vontade. Francisco e eu temos a pretensão de colocar esse material à disposição dos que se interessam pelas artes no Ceará e que querem um depoimento lícido, marcado por uma sabedoria de vida e por um equilíbrio que não se pretende isento, mas descomprometido com as competições baratas das alianças miseráveis e das falas polidas para atingir determinados (e muitas vezes escusos) objetivos.

Este livro é dele. A ideia da entrevista foi dele. Ele está aqui por inteiro e mostra sua grande arte – que não é apenas a pintura, mas a profunda arte de viver intensamente estes 90 anos, refletindo sobre o que se fez, lamentando o que poderia ter sido feito e não caindo numa visão nostálgica na qual o passado é sempre melhor: ele aponta para um projeto de futuro que ajuda a construir, com compromisso e seriedade.

CONVERSAS NAS TARDES DO MONDUBIM

- *Por que você começou nas artes de modo tardio, quase aos trinta anos?*

- Esse modo tardio eu acho que era uma coisa natural na época, porque sempre se queria que o filho tivesse uma profissão, tivesse um emprego, e arte, naquela época, não dava isso. Então a arte entrava às vezes como uma coisa muito excepcional na vida da gente, principalmente na infância e na adolescência. E na infância, a recordação que eu tive de preocupação artística foi do meu irmão pegando na minha mão para desenhar um perfil. Depois peguei um livro dele, que ficou lá em casa, que ensinava a desenhar nariz, boca, cabeça. Foi o que ficou. Eu gostava de fazer uns desenhos, mas era uma coisa sem pretensão de futuro. Então, os estudos regulares foram absorvendo isso. E como havia uma boa biblioteca em casa, fui lendo e desenvolvendo o gosto pela leitura. Meu pai era professor, tinha uma boa biblioteca, e eu fui absorvendo aquilo, fui aprendendo com as leituras, com as histórias e os romances – de tudo quanto era assunto eu lia. Então, o gosto pela história foi surgindo, aí veio a história da arte. Via as exposições e tudo isso foi entrando, já mais tarde, fora já da infância, já com a adolescência mais avançada. Só depois de formado foi que eu passei da teoria da história para a prática da técnica de fazer o trabalho de arte.

- *A escolha da Odontologia foi feita por você ou foi uma imposição familiar?*

- Foi uma “sugestão” familiar. A princípio eu estava voltado para o Direito. Acontece que lá em casa o meu pai foi rábula (*Hermenegildo Firmeza, Crato-CE, 1881/ Fortaleza, 1961*) e advogava com um licenciamento dado pelo Tribunal. Tinha já dois irmãos formados em Direito, e mais um pra fazer Direito ficava demais: dois é bom, três é demais. Aí então ficou se falando: “Faz isso, faz aquilo”. Tinha um irmão médico e outro dentista. Eu acabei aceitando a sugestão do dentista e fui fazer Odontologia. Sem muita vontade, sem muito entusiasmo, mas fui fazer (*graduou-se pela Faculdade de Farmácia e Odontologia do Ceará, em 1947*). E, por isso, a arte entrou com mais facilidade, porque eu gostava de ler, como eu disse, eu lia muita história da arte, e fui me introduzindo, fui conhecendo os artistas. Conheci o Barboza Leite (*Francisco Barboza Leite, Uruoca-CE,*

1920/ *Duque de Caxias-RJ, 1996*), aqui no Mondubim, onde ele veio morar durante algum tempo; depois, conheci o Bandeira (*Antônio Bandeira, Fortaleza-CE, 1922/ Paris, 1967*); conheci o Aldemir (*Aldemir Martins, Aurora-CE, 1922/ São Paulo-SP, 2006*), e já conhecia alguns estudantes que formariam o Grupo Clá (*Clube de Literatura e Arte, fundado nos anos 1940*), já conhecia Antônio Girão Barroso (*Anaripe-CE, 1914/ Fortaleza, 1990*), Aluísio Medeiros (*Fortaleza, 1918/ Rio de Janeiro, 1971*). E, de um por um, fui conhecendo também os artistas plásticos, frequentando os cafés onde a turma se reunia. O convívio com esse pessoal foi dando margem a que eu aprendesse, que eu soubesse o que havia se passado na arte anteriormente, através dos artistas mais velhos, como Barrica (*Clidenor Capibaribe, Juazeiro do Norte-CE, 1908/ Fortaleza, 1993*), que falava muito; o Garcia (*R. Garcia, Fortaleza, 1915*), que era o artista mais antigo; o Barboza Leite, que vinha do Centro Cultural de Belas Artes (*primeira entidade de artes plásticas no Ceará, fundada em 1941*). Toda essa turma falava muito e contava muita coisa da arte e dos artistas daqui. Então, quando surgiu a possibilidade de fazer um curso lá na SCAP (*Sociedade Cearense de Artes Plásticas, criada em 1944*), eu já conhecia esse pessoal todo. Aí eu fui fazer esse curso, um curso livre de desenho e pintura. Não tinha obrigação, fazia porque queria, ia quando queria, e aí eu fui cada vez me influenciando mais nesse setor.

- *Alguém da família tinha relação com as artes?*

- O Mozart Firmeza (*Fortaleza, 1906/ São Paulo, 1965*), meu irmão, foi aluno da Escola Nacional de Belas Artes e colega de turma do Portinari (*Cândido Portinari, Brodósqui-SP, 1903/ Rio de Janeiro, 1962*). Tinha um desenho da cabeça dele, feito e oferecido pelo Portinari – ainda tenho a fotografia desse desenho aqui. Faz parte do primeiro volume dos cinco que saíram do Catálogo Raisonné. (*este desenho a carvão sobre papel pardo, datado de 1924, com 59,4 x 46 cm, faz parte do Volume I, página 107 deste Catálogo, organizado por João Cândido Portinari e publicado no Rio de Janeiro, em 2004*)). Eu dei o desenho para o filho desse meu irmão, que morava em São Paulo, e ele o levou pra lá. Eu respondi a um ofício vindo de lá perguntando se eu tinha o trabalho do Portinari. Eu informei onde estava o desenho e eles fizeram contato com meu sobrinho, obtiveram a foto e a colocaram no livro. Quanto ao original, eu não sei. Depois que o Mozart morreu, eu não sei como é que ficou por lá.

- *Você tem história de alguma brincadeira que envolvesse arte na sua infância? Algo que pudesse antecipar que viria a ser um artista?*

- Eu gostava de desenhar. Eu às vezes pegava aquelas revistas que vinham com caricaturas do JK (*Juscelino Kubitschek, Diamantina-MG, 1902/ Resende-RJ, 1976*), do Pederneiras (*Raul Pederneiras, Rio de Janeiro, 1874/ 1953*), do K-lixto (*Niterói-RJ, 1877/ Rio de Janeiro, 1957*), daquele pessoal, e eu gostava de reproduzir. Esse trabalho do meu irmão, eu lembro que eu fiz um desenho olhando pelo trabalho dele que tava lá em casa, eu fiz um desenho, e eu gostava de desenhar olhando pelos outros, olhando por revista, careta. Eu gostava de fazer, mas eu fazia comigo mesmo, intuitivamente, sem nenhuma técnica de desenho; olhava e fazia como qualquer primitivo faz, pega e começa de qualquer lado, para qualquer lado. Às vezes não calcula bem e a perna do modelo fica do lado de fora. Eu gostava de desenhar, eu gostava de fazer, sem nenhuma intenção, só por aquele instinto mesmo – eu acho que é aquele instinto que leva a gente a abrir mão de outras coisas e ficar desenhando.

- O fato de você ter tido informações de história da arte, de ter tido uma leitura prévia, significava que você acreditava que o artista tem que estudar?

- Como dizia o compositor, eu era feliz e não sabia. Eu lia muito livro de arte, que eu gostava, mas não sabia nem por que gostava. Eu gostava de arte, eu gostava de ler, eu gostava de ver. Ia ver sempre; todas as exposições eu tava vendo. E eu fazia sem nenhum outro intuito, sem nenhuma pretensão. Eu nunca pensei em ser pintor. Nunca pensei em escrever sobre arte. Eu fazia porque gostava de fazer, sem nenhuma pretensão futura nem presente, a não ser dar aquela autossatisfação. Era isso. E esse entrosamento me deu uma predisposição natural para prosseguir, e prosseguir sempre, sem pensar em futuro. Ora, é gozado isso. Como é que a gente prossegue uma coisa, dá prosseguimento, e não pensa no futuro...

- Como você vê uma afirmação meio provocativa de que você seria um artista filósofo? Você é uma pessoa com um conhecimento muito profundo de estética, de história da arte. Como é que você se vê diante dessa afirmação?

- É, é outra coisa que eu digo: eu sou até ignorante porque ignorava essas coisas todas de que sabia alguma coisa. Hoje em dia, com tanta leitura que a gente tem, a gente acaba sabendo é que tem muito mais coisa que a gente não sabe do que o que sabe. Então, a gente acaba mesmo naquele negócio do Sócrates, que dizia que “só sabia que não sabia nada”, a gente acaba nisso. Vê que tem tanta coisa no mundo que a gente desconhece, e acaba vendo que não sabe mesmo. Mas tem sempre coisa

que a gente diz que sabe e os outros acreditam que a gente sabe e nos procuram muito – eu acho que é pra verificar se a gente sabe. E a gente vai atendendo as solicitações, e conversa, vai se soltando, aí se interessa em defender. 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 a devida consideração. Os acontecimentos eram muito desfavoráveis: a arte e aos artistas. Então, quando eu tinha oportunidade de escrever alguma coisa para jornal, era em torno disso, era protestando, era sugerindo, era comentando o que se fazia, o que deveria ser feito, o que não devia 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 dois fossem mais bem colocados perante o meio.

- O fato de você ter começado a fazer arte sem ter passado por uma escola de belas artes, isso facilitou para que você não viesse a ser um artista acadêmico?

- É, deu margem a isso, ao artista não-acadêmico. Porque o artista acadêmico tem um estudo muito metódico, muito normatizado, muito seguidor de um caminho que vai pouco a pouco evoluindo. Fica uma marca de fábrica. O autodidatismo pode ser bom porque tira essa marca, tira esse clichê. O artista tem a possibilidade de se soltar e desenvolver mais a criatividade dele. Não quero dizer com isso que tenha muita vantagem sobre o acadêmico, porque o acadêmico adquire um domínio muito bom dos processos técnicos, de tal maneira que ele encontra muita facilidade naquilo que ele quer fazer, enquanto o autodidata não encontra. O autodidata vai pelejar com a execução do trabalho, porque ele não se apropriou dos processos técnicos que favorecem a execução. Então, se um leva vantagem numa coisa, o outro leva noutra – mas eu acho que o autodidata leva muita vantagem nessa questão de liberdade. Ele tem muito mais liberdade para se manifestar, para manifestar a autenticidade dele, para fazer o que ele bem pensa em fazer, embora de uma maneira mais dificultosa na execução. Essa é a diferença que eu vejo do autodidata para aquele que tem uma formação acadêmica.

- Você falou, mais de uma vez, que quando começou ia muito às exposições. Existiam muitas exposições em Fortaleza, naquele período?

- Muitas exposições, relativamente. Não posso dizer muitas em relação a hoje, porque hoje é permanente, a exposição hoje é permanente. Todo dia, você querem-

do ver uma exposição, você vai. Uma, duas, três, muitas exposições. Naquela época, não... Naquela época, as exposições eram mais raras. Mas tinha sempre o Salão de Abril (*criado em 1943, pela União Estadual de Estudantes, depois organizado pela SCAP e, finalmente, pela Prefeitura de Fortaleza*) e vários outros salões no transcorrer do tempo, do ano, de artistas que vinham por aqui de passagem. Os artistas que moravam aqui faziam sempre umas exposições, e eu sempre ia. E eram exposições que a gente assistia porque geralmente eram no Centro da cidade e era mais fácil para a gente ir.

- *Você já entrou na arte a partir da ideia de ruptura do Mário Baratta (Rio de Janeiro, 1914/ Fortaleza, 1983)? Você já entrou na arte no contexto de toda aquela problemática que ele trouxe para as artes do Ceará?*

- Quando eu entrei aí no meio artístico, essa questão já estava sendo levada mais a sério. Já havia uma fuga maior das coisas do acadêmico, da arte que chamavam de fotográfica. Então, já estava havendo uma saída disso. Os artistas já falavam “acadêmico” depreciativamente. Então, já havia esse choque. Mas era um choque que eu digo pacífico. Os artistas jovens já se manifestavam totalmente fora dessa arte, ela era recusada pelos artistas jovens.

- *Você já sabia que ia fazer uma arte nova?*

- É, não era bem consciente de que tava fazendo arte nova, mas era envolvido por um modo novo de fazer. Era envolvido porque convivia com esses artistas mais jovens, que estavam recusando os trabalhos anteriores feitos dentro desse conceito de arte acadêmica, como uma arte mais fotográfica. E eu sabia disso, mas sem ter uma consciência de que havia uma luta, de que havia um choque. Porque esse choque não transparecia, vamos dizer assim, como discussão, briga. Às vezes era um comentário, mas um comentário mais pacífico, não havia aquela coisa que houve, por exemplo, no Movimento Modernista de 1922, que houve vaia, houve briga, houve isso... As exposições aconteciam aqui e ninguém estranhava, não. Algumas pessoas, como o Adonai de Medeiros (*Manaus-AM, 1905/ Fortaleza, 1984*), quando se referia ao Portinari, por exemplo, era muito irreverente e dizia coisas que a gente não vai repetir o que ele dizia. Mas afora um ou outro, não tinha grande choque, não.

- *Quem era a referência das artes plásticas do Ceará quando você começou a fazer arte?*

- Era o Bandeira mesmo. Quando eu comecei a ver as exposições, o artista mais solto assim, de forma, era o Bandeira. O trabalho do Bandeira era um trabalho bem marcado com um cenário forte, formas, totalmente livre de detalhe, livre do fator fotográfico. O Bandeira era uma figura que chamava atenção, era a figura que chamava mais atenção.

- *Um Bandeira ainda bastante figurativo, não?*

- Totalmente figurativo. Agora, um figurativo sem detalhe. Aquele figurativo que passava pelo Portinari – essa coisa que o Portinari, que o Picasso (*Pablo Picasso, 1881/ 1973*) demonstravam quando começavam a explodir a forma.

- *E da herança dos antigos, o que ficou, do que você se apropriou, dos que vieram antes? Não necessariamente que você copiasse ou tivesse admiração profunda, mas o que os antigos lhe deixaram como herança?*

- Desses pintores da década de 1930, o que marcou mais foi o TX (*Pretextato Bezerra, Fortaleza, ? / 1976*). Agora, do começo do século, a gente via os desenhos bem feitos, mas totalmente fotográficos, do Antônio Rodrigues (*Fortaleza, 1867/ 1915*), do Ramos Cotôco (*Raimundo Ramos, Fortaleza, 1871/ 1916*), dessa trinca que envolvia também o Paula Barros (*José Paula Barros, Fortaleza, ?/ São Luís, MA, 1919*). Eram os artistas mais em evidência, que a gente via e sabia. Mas era um trabalho bem fotográfico. Gérson Faria (*Fortaleza, 1889/ 1943*) sabia pintar, mas copiava aquelas revistas francesas, e fazia um quadro em cima do outro. Muito parecido um com outro, muito repetido.

- *Qual a importância do Raimundo Cela?*

- É, realmente, o Raimundo Cela (Sobral-CE, 1890/ Niterói-RJ, 1954), que já fora premiado, em 1917, com viagem ao estrangeiro, tinha muita importância para os jovens. Era interessante. Um artista como ele, formado pela academia e que não se encontrava em oposição aos jovens. O Cela, tendo vindo de uma academia, com toda aquela formação acadêmica, era respeitado pela turma nova, a turma nova foi procurar o Cela. O Baratta fez contato com o Cela e o conquistou. E o Cela acabou participando desse movimento, apoiando os jovens, expondo com os jovens. E a importância dele a gente vê não só pela qualidade do trabalho dele, mas a qualidade do trabalho dele influenciou justamente no prestígio dele com os jovens. A importância

dele se verificou por isso mesmo, porque influía sobre os jovens e nos incentivava, apoiava. Uma figura como o Cela apoiando uma juventude é uma grande coisa. Então, a importância dele se faz através do que ele proporcionou com a presença dele no meio jovem. Eu vejo a importância do Cela por esse aspecto e pelo trabalho dele, que realmente foi reconhecido. Acabou o Cela retornando ao conhecimento do meio maior, que foi o Rio de Janeiro. Quando ele voltou do prêmio de viagem, ele foi direto para Camocim e por lá ficou. Cortou relações com o pessoal do Rio a ponto de o pessoal do Rio achar que ele tinha morrido, enquanto ele estava em Camocim. Foi essa falta de contato que retirou o Cela do plano nacional. Ele permaneceu através do trabalho que realizou. Posteriormente, foi por conta do movimento aqui em Fortaleza que ele voltou para o Rio. Ele foi professor na Escola de Belas Artes, retornou ao convívio dos artistas lá do Rio. Não se envolveu com o meio modernista, mas teve o trabalho respeitado.

- *Quando você faz menção ao Bandeira, você tinha consciência da importância dele naquele período?*

- Não, a importância do Bandeira foi se fazendo na medida em que ia conhecendo não só o Bandeira, como o trabalho dele. Não foi assim, de improviso, porque eu praticamente não sabia quem era o Bandeira, nunca tinha visto o Bandeira, como nunca tinha visto o Aldemir. Eu não conhecia nenhum dos dois, fui conhecer quando vieram aqui. Por força de quê? Por força do movimento dos jovens na literatura, como Eduardo Campos (*Guaiúba-CE, 1923/ Fortaleza, 2007*), que morava aqui no Mondubim, e resolveram oferecer uma panelada no sítio da minha família a esses artistas que estavam fora. O Bandeira veio para essa panelada e foi aí que eu o conheci. Ainda nem ligava, porque eu costumava ver as exposições, mas não ligava os nomes dos artistas. Era mais só para olhar e curtir. Quando eu conheci o Bandeira, conheci o Aldemir, aí fui conhecendo, pouco a pouco, as pessoas. E o Bandeira, eu fui vendo o trabalho dele. À medida em que o tempo se passava, eu sabia das notícias dele em Paris. Lembro de uma revista – não sei se era “Vamos Ler” –, eu sei que tinha uma revista que trouxe uma nota falando de uma figura muito popular em Paris, que andava muito pelos meios existencialistas naquela época, que era o Bandeira. Já aparecia na revista a figura do Bandeira. Agora, eu fui ver a outra fase do Bandeira quando ele retornou de Paris pela primeira vez, veio a Fortaleza e fez uma exposição

lá no IBEU (*Instituto Brasil-Estados Unidos no Ceará, fundado em 1943 e ainda em funcionamento*). Foi uma coisa totalmente diferente de tudo que se via aqui. E, quem tinha sensibilidade para sentir, sentia a beleza do trabalho, a beleza do colorido. O Bandeira, ele conseguiu unificar o regional com o internacional, fez uma pintura que era um sincretismo disso. Não era aquela história do internacional pelo regional – o que ele fez foi um sincretismo do regional com o internacional e colocou isso nos trabalhos dele. Era uma unidade vinda de dois aspectos da arte.

- *Esta é a sua visão de hoje ou essa já era a sua visão naquele período em que o Bandeira estava em Paris e vinha expor aqui? Você já o avaliava dessa maneira?*

- Não, porque aí eu não conhecia o trabalho dele todo. Eu fui chegando a isso pouco a pouco, através do que a gente ia vendo do Bandeira. Depois das exposições dele aqui no MAUC (*Museu de Arte da UFC, inaugurado no bairro do Benfica, Fortaleza, em 1961*). O que os cartazes mostravam, o que os jornais diziam, às vezes, as revistas. Então, pouco a pouco, a gente foi percebendo essas coisas. Hoje, eu tenho também um pouco mais de visão dele através das exposições que vêm sendo feitas.

- *Insisto na pergunta. O Bandeira já era importante naquele período ou é o seu olhar de hoje?*

- Não. Ele era importante na opinião dos críticos daqui. Ele executava um trabalho que chamava a atenção desses críticos, que o elogiavam, destacavam os trabalhos dele. Eu cheguei a ver nas exposições alguns trabalhos dele nessa época, figurativa, nessa época em que ele deformava as figuras, avolumava mais os detalhes, sem detalhar. Avolumava, detalhava. Então, o que o Bandeira mostrava era isso. Era um figurativo bem expressivo, bem forte. Fugia totalmente do anedótico, do fotográfico. Então, a gente já tinha uma ideia, já via, através desses trabalhos, o que ele era. Mas, a posterior, a gente foi vendo no que ele se transformou. Partindo daí, a gente tomando conhecimento da receptividade dos trabalhos dele e até da pessoa dele, a gente aumentava mais aquela confiança e a credibilidade nesse valor. Da primeira vez em que Bandeira foi ao Rio, saindo daqui de Fortaleza, vendeu tudo quanto foi de trabalho. Essa receptividade ao trabalho dele reforça aquilo que a gente julgava ser o valor dele, e desenvolveu mais essa receptividade, essa sensibilidade que a gente capta ao estar em contato com o trabalho dele. E isso, para mim, é o que caracteriza mais o fator arte, a estética do trabalho. Você olha e você se sensibiliza, e você geralmente nem sabe o porquê de estar se sensibilizando.

- Olhando hoje para os seus primeiros trabalhos, você vê que eles dialogam com quem, demonstram influência de que artista ou de que teórico da arte?

- Eu acho que ele se aproximou mais do Van Gogh (*Vincent Van Gogh, 1853/1890*). Aliás, eu vi uma referência a que o primeiro choque artístico dele (*Bandeira*), ao sair das aulas da dona Mundica (*Raimunda Barbosa da Silva, Fortaleza, 1916/1993, professora de desenho e pintura, que dava aulas particulares à Rua Teresa Cristina, perto da casa da família Bandeira*), foi o encontro com o trabalho do Van Gogh.

- Eu estou perguntando pelo trabalho de Estrigas. Você dialogava com quem? Que influência você trazia? O de Bandeira seria Van Gogh. E você?

- Ah, você está se referindo a mim?

- Sim, a você. Eu não estou entrevistando o Bandeira!

- Acontece o seguinte: eu, antes de me influir, antes de penetrar no meio 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 arte. Era a história da arte que eu lia. Mas não, não tenho a visão de quem tenha me influenciado. Posteriormente eu sei que eu, até mesmo pela admiração que eu tinha a certos artistas, eu acho que devo ter absorvido algumas coisas deles.

- Por exemplo?

- Por exemplo, eu me sensibilizei com esses trabalhos que foram do Bandeira, do Aldemir. Aqui, ainda aqui. E, como eles foram embora, a coisa que eu achei mais tocante aqui em arte foi do Barrica. Eu tive um convívio maior com o Barrica. Eu conheci muito mais o trabalho do Barrica do que o trabalho de outros artistas. Então, o Barrica me deu uma visão de colorido, uma visão de tinta na tela, uma visão até de composição. O Barrica me dava essa ideia. E eu sentia essa beleza. Como sentia essa beleza também do Bandeira, através da liberdade dele, e essa junção de tantas coisas numa obra só. Bandeira também. Eu gostava muito também do Zenon Barreto (*Sobral-CE, 1918/ Fortaleza, 2002*), daquela disciplina militar que o Zenon colocou nos trabalhos dele. Talvez ele nem percebesse que era isso, mas o trabalho disciplinado que ele fazia, para mim, era reflexo daquela disciplina militar que ele teve. Ele só foi se libertar disso depois do contato dele com o Bandeira, aqui, quando o Bandeira voltou de Paris. E tinha outros impressionistas de que eu gostava, como

o TX, o Kampos (*Raimundo Siqueira Campos, Pacatuba-CE, 1918/ Fortaleza, 1979*), o Barboza Leite... Eram impressionistas, pintavam no campo, tinham um trabalho muito bom e eu os apreciava. Agora, eu acho que toda essa visão deve ter deixado uma coisa dentro de mim. Mas eu sinto que mais foi do Barrica, do Bandeira, pelo muito que eu apreciei e aprecio desses dois pintores.

- Do ponto de vista dos historiadores da arte, dos teóricos, você foi marcado por que olhar? O que lhe instigou a prosseguir na arte?

- Eu acho que é aquela coisa de a gente ter uma força, vamos dizer, quase inconsciente, aquela coisa compulsiva de a gente fazer aquele negócio... Claro que vem um preparo de convivência com quem está no meio. Eu tive uma convivência com esses artistas e fui me envolvendo no ambiente, fui me envolvendo com as pessoas e fui lendo mais. Passei a ler os críticos. Na época, Sérgio Milliet (*São Paulo, 1898/ 1966*) era muito lido. E tudo 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. Passei a fazer com frequência as aulas lá na SCAP. E nesse fazer, nesse envolvimento todo, eu também tive muito o interesse em não repetir o que os outros faziam. Eu observava muito os outros para não fazer aquilo que os outros estavam fazendo. O Barrica dizia que queria fazer um trabalho como o Van Gogh. Quer dizer, o Barrica também tinha sua admiração por Van Gogh.

- Você buscava o belo, o sublime, o choque? Passou pela sua cabeça fazer arte engajada?

- É, realmente, com essa visão de uma coisa melhor para a Humanidade, a gente vai, até mesmo sem querer, se engajando nos movimentos que levam a isso. E então houve uma época que realmente eu tentei fazer um trabalho que estivesse possibilitando, vamos dizer, as pessoas caminharem nesse sentido. É a tal arte engajada. Mas eu não me engajava com ideologias, eu me engajava naquele sentimento de que as pessoas deveriam estar a par, como Arte Protesto. Através disso eu até fiz alguns trabalhos, eu fiz “Humilhados e Ofendidos”, que estavam dentro desse quadro de guerra e paz. Fiz, mas não tanto...

- Você chegou a ter afinidades com o Realismo Socialista?

- É. Foi justamente nessa época em que se criou aquele Centro de Cultura Popular, que foi até um motivo da realização da Bienal de São Paulo. Foi aquela

época em que o Comunismo estava criando muita influência, e o governo norte-americano estava perdendo muito terreno para o russo, naquele período da Guerra Fria. O governo americano, então, imaginou um meio de atrair os artistas para seu lado e o Rockefeller (*Nelson Rockefeller, 1908/ 1979*) – olhe só, apoiado nos planos da Inteligência – foi quem fez a estratégia toda, e o Rockefeller falou com o Matarrazzo (*Ciccillo Matarazzo, São Paulo, 1898/ 1971, criou, em 1951, a Bienal Internacional de Arte de São Paulo*) e resolveu fazer a Bienal com o objetivo de evitar aquela penetração que os russos estavam tendo aqui com o Realismo Social. E daí veio a Bienal, que não teve nenhuma origem de ordem artística propriamente dita. Foi tudo coisa política. Mas então, a gente procurava dar uma colaboração nesse sentido de se fazer uma arte que se prestasse mais ao protesto e à denúncia. Seria essa arte engajada.

- *O modelo, a referência brasileira dessa arte, seria o Portinari?*

- Não. Era uma coisa baseada não em outro artista, mas no movimento de trazer para a sociedade um regime que se achava mais adequado para satisfazer à coletividade.

- *Eu digo, essa arte de denúncia de mostrar as desigualdades, a possibilidade de um outro caminho, pode-se colocar quem nessa arte? Portinari, Goeldi? Quem estaria desse lado?*

- O Portinari já era um artista do Partido Comunista. O Goeldi (*Oswaldo Goeldi, Rio de Janeiro, 1895/ 1961*), o trabalho dele estava muito dentro. E tinha pessoas que faziam, aqui mesmo tínhamos trabalhos que nem eram feitos de propósito nesse sentido, como o do Barboza Leite. Quando eles faziam um trecho de rua mostrando um prédio luxuoso e uma favela ao lado, isso era uma denúncia. Tava dentro desse propósito, sem o artista ter tido uma proposta, um objetivo consciente para isso. Então, se fazia muito essa coisa, porque a própria vida, os próprios acontecimentos, a própria formação social levava a gente a fazer, sem mesmo ter engajamento.

- *E como veio essa sua preocupação social?*

- É, até a gente se conscientizar de que isso era uma coisa quase impraticável... A gente fazer de propósito, por quê? Porque tirava a espontaneidade do que a gente fazia. Se você tivesse uma vivência dentro daquilo, se você refletisse aquilo com autenticidade, com espontaneidade, tudo bem, mas era uma coisa adquirida

intelectualmente. E chegava muito próximo do que se chamava de propaganda, do que se chamava de arte anedótica. Quando a consciência tocou nisso – e até que se teve notícia também de que os altos meios já não consideravam mais essa equipe de arte – foi arrefecendo esse negócio e fomos ficando com os temas normais da vida, com aquilo que sensibilizava mais a gente. E aí se parou, e foi se fazer uma coisa mais autêntica, mais espontânea.

- *Quanto tempo durou a interferência do social na sua arte?*

- Foi o período que correspondeu aos centros de cultura no tempo do João Goulart (*São Borja-RS, 1919/ Mercedes, Uruguai, 1976*). Naquela época, os centros de cultura popular estavam envolvidos com isso – os clubes de gravuras do Rio Grande do Sul, os centros de arte popular, tudo isso. Logo a posterior houve aquela cisão no Partido Comunista, e essa coisa toda foi se arrefecendo. E, como eu disse, com a compreensão de que isso tirava, até certo ponto, a autenticidade da arte que se fazia. Ficava uma arte de propaganda e nós não queríamos isso. A gente queria mais uma coisa autêntica, uma coisa que fosse realmente tirada da sensibilidade pra não sair um trabalho exclusivamente intelectual.

- *Você chegou a se filiar a algum partido político?*

- Não. Nunca ingressei em partido nenhum. Toda essa minha posição de apoio a correntes nessa ou naquela direção foi feita mesmo através de me sensibilizar com a situação das coletividades abandonadas, desse povo que vivia sofrendo injustiças sociais, as perseguições, os países fortes dominando os mais fracos. Era justamente isso que impunha uma resposta que a gente tentou dar através da arte.

- *Agora, antes mesmo dos centros de cultura popular, do governo Jango, você já havia participado de uma exposição “Arte em Tempos de Guerra”. Houve uma mobilização dos artistas do Ceará contra a barbárie nazista?*

- Não, eu ainda não cheguei a participar dessa exposição. Mas eu vi essa exposição que foi realizada até no antigo prédio aqui da Intendência, aqui em Fortaleza, que ficava ali bem junto a Praça do Ferreira, fazendo diagonal com a Caixa Econômica de hoje, que na época era a *Rotisserie (Rotisserie Sportman, restaurante que funcionou, a partir de 1922, no térreo do Palacete Ceará, à Praça do Ferreira)*. Então, eu vi essa exposição e tenho catálogo dela. Foi uma tomada de posição dos artistas

feita em tempo de guerra. O Bandeira, o Aldemir e vários artistas, como o Barboza Leite, todos fazendo um trabalho que, numa citação mais estável, seria arte engajada. Com o fim da guerra, acabou a motivação, acabou o engajamento. Aí é que a gente vê que a coisa tem sentido: a coisa apenas pensada como uma ajuda, com uma participação até extra artística, soa meio falsa. E essa exposição “em tempo de guerra” foi uma exposição muito boa. O texto no catálogo é muito bom e dá uma ideia do que era o estado de espírito dos artistas nesse momento. Foi a primeira exposição que a SCAP fez, em 1944.

- *Você começou a pintar no final dos anos 1940?*

- Não, no começo dos anos 1950 eu ingressei no curso. Não era uma escola, era um curso livre de desenho e pintura da SCAP. Foi aí que eu aprendi a técnica do desenho e a técnica da pintura.

- *Com quem?*

- Com os artistas que faziam a SCAP: Hermógenes da Silva (*Recife-PE, 1920 / Fortaleza, 1954*), Barrica, Francisco Lopes, Garcia, afinal de contas, todos os artistas que chegavam à SCAP. E os alunos que estavam no curso recebiam orientação de qualquer um desses artistas que chegasse. Não tinha artista fixo para dar a orientação. Qualquer um que chegasse orientava os alunos. O Jonas Mesquita (*Cariré-CE, 1921*) era também do grupo que orientava. Foi aí que eu recebi uma orientação a respeito da técnica. Eu fazia um desenho intuitivamente. Eu olhava para o modelo eu começava de onde queria, podia começar da cabeça, e ia fazendo. Não calculava o enquadramento dentro, não tinha um esquema para fechar e chegar àquela coisa, ocupando o espaço devidamente. Você fazia intuitivamente, você podia chegar em outra parte e nem o papel dava. E eu fazia um trabalho bem miúdo, eu olhava o modelo e fazia uma coisa bem miúda. Aí diziam: “Não, rapaz, não faz assim, faz uma marcação, assim, assim, assim”. Ensinavam-me a fazer uma marcação para ver as cores, as tintas, o pincel, a tela, o material, enfim, e saber como usar esse material. Ao mesmo tempo em que, à noite, na sede, a gente fazia um desenho: botava-se o modelo no centro e a gente ficava fazendo o desenho, para desenvolver justamente a capacidade de observação e execução.

- *Além do historiador que você é, do homem que guardou uma boa parte dos catálogos das exposições do Ceará de todos os tempos, você tem uma biblioteca eclética e*

de qualidade. Essa sua necessidade da leitura é da maturidade, ou você sempre foi um leitor atento?

- Eu sempre gostei de ler. Eu sempre li, li de tudo. Como eu disse, na minha casa o meu pai era professor da História da Civilização, então tinha os livros mais diversificados possíveis. Tinha livros no setor de literatura, por exemplo, tinha livro que eu li, e hoje em dia eu lembro que eu não tinha maturidade para ler aqueles livros. “Crime e Castigo”, do Dostoiévski (*Fiodor Dostoiévski, 1821/ 1944*), por exemplo. Eu li os “Jardins dos Suplícios”, do Mirbeau (*Octave Mirbeau, 1848/ 1917*), e eu não tinha maturidade. Hoje em dia, eu não me lembro do que se tratava, me lembro se gostei ou não gostei. Então, eu sempre fui um leitor de assuntos variados; podia estar lendo uma coisa de religião, amanhã estar lendo uma coisa de ciências, e assim eu li muitos livros. Na literatura nossa, por exemplo, do Brasil, eu li quase todos os livros da época do Jorge Amado (*Itabuna-BA, 1912/ Salvador-BA, 2001*), do Érico Veríssimo (*Cruz Alta-RS, 1905/ Porto Alegre-RS, 1975*), do José Lins do Rego (*Pilar-PB, 1901/ Rio de Janeiro, 1957*), do Mário Palmério (*Monte Carmelo-MG, 1916/ Uberaba-MG, 1996*).

- Na sua casa tinha livro proibido?

- Olha! Eu li livros e nunca mais ouvi falar nesses livros. E até lá de casa desapareceram. Eu tenho a impressão de que entrou algum fanático lá e tocou fogo neles.

- Eram livros obscenos ou políticos?

- Não, eram livros praticamente anticlericais, porque não endossavam a revelação, vamos dizer, da igreja dominante na época, que era a católica. Por exemplo: tinha um livro lá em casa que se chamava “A Loucura de Jesus”, escrito por um médico francês, Dr. Binet-Sanglé (*1868/ 1941*), e esse médico estudava a personalidade de Jesus do ponto de vista da sanidade ou insanidade mental. Era a tese dele. Ora, esse livro afronta totalmente a religião. Tinha outro livro de que eu me lembro, era “A Amante de Jesus” – esse eu não lembro quem era o autor (*Joaquim Alfredo Gallis, Lisboa, 1859/ 1910*). Ele defendia também a tese de que Judas havia traído Jesus porque Madalena, que era amante de Judas, havia se passado para Jesus. Ele defendia essa tese. Não me lembro dos detalhes, dos argumentos, não me lembro. Mas foram livros que depois eu não vi mais lá em casa, não sei quem deu fim a eles.

- *Você tinha acesso a todos os livros ou seu pai colocava alguma interdição nas leituras?*

- Não, me proibia coisa nenhuma, não. Não, eu lia o que tinha lá, era aberta a biblioteca, o que eu achava interessante para ler eu lia, sem pensar se fosse isso, aquilo, aquilo outro.

- *Quem foram os primeiros teóricos de estética, os primeiros historiadores de arte, as primeiras pessoas que lhe trouxeram uma maior sedimentação para o que você faz? Aí já do ponto de vista de uma leitura mais específica?*

- A primeira coisa que eu li sobre arte de um modo geral foi Hendrik Van Loon (1882/ 1944): “As Artes” (Porto Alegre, Editora da Livraria do Globo, 1941), daquele holandês. Foi o primeiro livro que li. Aí depois eu li os livros do Sérgio Milliet, aqueles livros de crítica dele. E nas revistas que a gente ia lendo – tinha aquela revista de ilustração, aquela muito boa... Tinha muita coisa...

- *Você chegou a ler algum texto teórico do Mário Pedrosa (Timbaúba-PE, 1900/ Rio de Janeiro, 1981)?*

- O Mário Pedrosa já vem mais a posterior, porque antes, e logo depois do Sérgio Milliet, eu li Antônio Bento (Antônio Bento de Araújo Lima, Araruna-PB, 1902/ Rio de Janeiro, 1988), li o Mário Barata.

- *O nosso Mário Baratta ou o crítico e professor que viveu no Rio?*

- Mário Barata, o outro, do Rio (Rio de Janeiro, 1921/ 2007). Então, eram os críticos mais famosos na época, os que eu li antes do Pedrosa. O Mário Pedrosa eu li a posterior. Mas o Pedrosa era um crítico muito bom. Uma penetração muito boa nos assuntos de arte. Sabe muito bem o que diz, conhece a coisa toda. E foi um crítico muito bom. Era trotskista.

- *E aqui no Ceará, antes de você, quem começou a teorizar e a escrever de uma maneira mais competente sobre arte?*

- Bom, os críticos daqui, que eu conheci na época, os dois maiores críticos daqui eram o Aluísio Medeiros e o Braga Montenegro (Joaquim Braga Montenegro, Maranguape-CE, 1907/ Buenos Aires, Argentina, 1975). O Aluísio mais novo, o Braga mais idoso, e todos dois fizeram o movimento Clá. Aluísio tinha uma página nos

jornais, fazendo a crítica na literatura. O Braga não tinha uma página permanente, não. O Aluísio se prendia mais à crítica. O Braga Montenegro florescia um pouco, fazia um pouco mais de literatura do que de crítica. E o Aluísio Medeiros fazia uma crítica toda baseada no marxismo. Todo ponto de vista dele tinha uma base marxista. O Braga não, era mais solto. Os dois foram os melhores críticos que apareceram aqui, até hoje. Não quer dizer com isso que não houvesse aqui gente capaz de fazer crítica, porque tinha. Posteriormente a esses dois, nós tivemos José Alcides Pinto (*Santana do Acaraú-CE, 1923/ Fortaleza, 2008*), que poderia ter sido um bom crítico – como poderia ter sido mais beneficiado literariamente se tivesse nascido na França. Nós tínhamos o Eusélio Oliveira (*Fortaleza, 1933/ 1991*), que seria capaz de fazer uma boa crítica. Tínhamos o próprio Mário Barata, que tinha toda a informação necessária para ser um grande crítico, ou um grande escritor, em torno de arte. Mas acontece que esse pessoal se decidia por outra coisa. Como nós tivemos aqui alunos da própria SCAP, nós tivemos alunos que poderiam ter sido bons artistas, mas visavam outra coisa e deixaram o caminho da arte para fazer outra coisa. Então, na crítica é a mesma coisa. Mas esses dois, o Aluísio e o Braga, decididamente foram os dois que atuaram melhor como críticos.

- *Eles eram também críticos de artes plásticas?*

- De artes plásticas e de literatura, as duas coisas, faziam essa crítica com muita propriedade, com muito acerto e muito conhecimento.

- *Então a sua estreia foi nesse curso livre da SCAP. E qual foi o primeiro salão do qual você participou?*

- O primeiro salão eu participei como aluno da SCAP, como aluno desse curso livre de desenho e pintura, foi o Salão de Abril, como aluno. Em seguida, eu comecei a participar concorrendo ao Salão. E aí, eu fui participando dos Salões de Abril subsequentes. Outro dia eu estava até dando a entrevista e explicando: eu tenho um envolvimento muito grande com o Salão de Abril. Eu participei do Salão de Abril em todos os níveis, de salão e de situação. Participei como aluno do curso livre de desenho e pintura, participei concorrendo ao salão, participei como presidente da SCAP que organizava o salão, participei de sala especial, participei de júri, participei em todas essas realizações. Então, eu tenho um envolvimento afetivo com o Salão de

Abril muito grande. Eu acho que é o que falta a esse pessoal que organiza o salão, que se encarrega do salão hoje, é que não tem um envolvimento afetivo. Olha, a SCAP fazia o Salão de Abril; a partir do segundo, era SCAP e os artistas. Os artistas era quem faziam o salão. Estavam fazendo um trabalho para eles, fazendo 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 uma posição que os obriga a essa realização.

- *Quer dizer que o Salão de Abril foi muito importante para as artes no Ceará?*

- Exatamente. Porque, além de o Salão de Abril mostrar os trabalhos dos grandes artistas do Ceará, era uma mostra do que se fazia aqui em Fortaleza e o que também se fazia fora até um certo ponto, devido ao fato de vários artistas de fora participarem do Salão de Abril. Era um salão nacional sem dizer que era um salão nacional, porque abria para quem quisesse participar com um critério muito bom de julgamento: o critério de qualidade. Julgamento pela qualidade do trabalho. E tinha sua importância, também, quando atingia um meio, quando atingia um público, e fazia com que esses públicos se relacionassem com o mundo artístico. Fazia com que esse público desenvolvesse seu nível de gosto ao contato com os bons trabalhos que o salão apresentava. E até mesmo quando o salão decaiu um pouco, era bom porque dava um sinal de alarme, e levava isso a um movimento tendente a recolocar o salão no seu nível mais elevado. Era importante para a evolução artística do meio.

- *O Salão era muito competitivo, havia muita retaliação em função de prêmios, muita tensão ou era algo relativamente tranquilo no meio das artes?*

- Geralmente o salão provocava uma agitação, vamos dizer, uma certa agitação entre os artistas. Agitação, às vezes, na expectativa de passar ou não passar na seleção; de participar ou não do salão; de ser ou não ser premiado. Então, desenvolvia uma certa agitação no meio, e, muitas vezes, uma certa revolta quando os artistas não conseguiam passar pela seleção ou quando artistas que se achavam merecedores do prêmio não eram premiados. E muitas vezes isso gerava uma reação mais forte ou mesmo a realização de um salão paralelo, como já houve salões dos recusados, em que os próprios artistas compravam medalhas no mercado e eles mesmos julgavam os trabalhos e os premiavam. Esses salões eram formados por artistas recusados do

Salão de Abril e, às vezes, saíam discussões, revoltas, protestos. Eu me lembro que uma candidata ao Salão, que não obtivera um bom resultado, ao ouvir uma palestra do Beuttenmüller (*Alberto Beuttenmüller, São Paulo, 1935*), um crítico que veio aqui a Fortaleza participar do júri, fez uma palestra para o Salão de Abril, e essa moça o agrediu com palavras, ela foi muito agressiva com o crítico. E isso, às vezes, porque esses candidatos recusados não tinham um certo senso de autocritica, ou se superestimavam e assim protestavam e ainda achavam que tinham sido injustiçados. Então, o salão tinha momentos de calma, mas tinha momentos de turbulência e ia se desenvolvendo no tempo com certos períodos de altos e baixos, tanto em seu nível como na sua repercussão junto ao meio artístico ou não.

- O Salão de Abril foi uma referência para as artes plásticas do Ceará, a partir da sua primeira versão?

- Claro. O salão teve uma função muito boa que foi essa de colocar arte e artistas frente ao público. Teve o dom de mostrar os artistas através do julgamento feito pelos críticos, da possibilidade que eles tinham de poder ir mais adiante na carreira artística. Era uma das virtudes do salão, incentivar os artistas, reconhecer o valor desses artistas e poder conduzi-los, como eu falei, no caminho da arte.

- Havia muita acusação de manipulação por parte da Prefeitura de Fortaleza, que patrocinava o Salão?

- Não. Às vezes, havia parcialismo no julgamento por parte de comissões de premiação, de seleção, quando vinham críticos de outros Estados e esses críticos tinham amigos candidatos à participação nos salões. Então, houve até um certo salão em que um dos participantes da comissão de seleção me disse depois que um dos julgadores vindos de fora havia dito: “Olha, eu tenho meus candidatos e se você votar nos meus candidatos eu votarei nos seus”. Era uma troca para conseguir fazer passar, selecionar ou candidatos que aqueles julgadores já tinham escolhido de antemão. E, de certo modo, em alguns salões, pesava mesmo a amizade de pessoas que participavam do júri com pessoas que estavam participando. Havia sempre um jogozinho que favorecia esta ou aquela pessoa. Isso era pacífico, existia. Agora, manipulação propriamente dita, não. Havia esse jogo de amizade, mas manipulação, carta marcada... Só agora, há pouco tempo, há um jogo de carta marcada. Não é desonestidade, mas é um critério que eu, do meu ponto de vista, considero errôneo. Então, eu quero

explicar para não ficar uma coisa meio dúbia, é o seguinte: a organização do salão, de certos anos para cá, tem se manifestado a favor de um figurino artístico, convida para participar da comissão de seleção e premiação pessoas que estão comprometidas com o figurino. Quando é da seleção, essa comissão só aceita trabalhos que estejam dentro desse figurino. Pode o trabalho ser um trabalho bom, se não estiver dentro daquele figurino artístico, daquele modelo, a comissão corta, e eu acho que esse não é bem o critério. Ainda mais porque o regulamento, ou o edital, como chamam hoje, não estabelece, nas suas normas, a exigência de um determinado figurino artístico. Esse figurino é imposto, arbitrariamente, pela comissão que é escolhida de propósito para executar essa tendência. E isso é o que vejo de mais prejudicial e de mais contrário a uma norma totalmente isenta de parcialismo.

- Como tem ficado, ao longo do tempo, essa ideia de uma escola de artes, que já era uma das bandeiras da SCAP? Que prejuízo você avalia que essa não-implantação de uma escola tenha trazido para as artes no Ceará?

- Anteriormente ao curso livre de desenho e pintura da SCAP, alguns artistas haviam tentado criar uma escola de Belas Artes aqui. Até os jornais chegaram a dar notícia dessa escola, mas ela nunca se concretizou. Depois do curso livre de desenho e pintura da SCAP, houve a criação de uma escola de Belas Artes da SCAP. Essa escola foi criada, foi instalada e iniciou suas atividades no mês de agosto de 1953. Acontece que, nessa época, tinha de haver um ano letivo, quer dizer, começando desde o começo do ano para cumprir aquele ano completo, e como essa escola de Belas Artes da SCAP já estava se instalando, iniciando as atividades no mês de agosto, não pôde ser considerada por falta desse cumprimento do ano letivo. Então, o que foi que aconteceu? Esse período de fim de ano de 1953 foi cumprido como uma preparação para o vestibular do ano seguinte. E realmente, no começo do ano, para cumprir esse ano letivo, a SCAP e sua escola começaram a colocar em prática a exigência do Ministério da Educação, e a escola começou a funcionar. Começou o primeiro ano, começou o segundo, e na minha opinião, como era uma escola baseada no curso da Escola Nacional de Belas Artes no Rio, tinha de obedecer a esse programa e à duração, se eu não me engano, de cinco anos. No meu pensar, os alunos começaram a se dar conta de que iam passar cinco anos numa escola e depois iam fazer o quê? Não havia um mercado de arte para absorver essa quantidade de alunos que a escola

possuía. Por outro lado, a escola vivia de um modo muito precário. O curso funcionava na sede da SCAP, que não era apropriada para uma escola, e essa precariedade financeira, econômica, de curso, de prédio, de instalação e de falta de mercado para esses alunos foi o que pesou para que a escola se acabasse. Os alunos fugiram. No meu entender, devido a essas dificuldades todas, inclusive a essa falta de mercado. E a SCAP não teve outra alternativa senão encerrar as atividades dessa escola de Belas Artes e voltar ao que era antigamente, isso é, um curso livre de desenho e pintura. Foi uma tentativa que não deu certo. E essa falta de uma escola de arte se prolongou até um certo tempo em que o nosso amigo Augusto Pontes (*Fortaleza, CE, 1935/2009*) esteve como diretor de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Município (*Gestão Ciro Gomes, 1989/1990*) e imaginou o que ele denominou ECOA (*Escola de Comunicação e Arte*), o nome duma escola que ele imaginava. Era uma escola dentro de uns moldes que ele imaginou, e que não havia. Eu acho que não havia outra dentro desses moldes que ele imaginou. Mas ele não teve condições de colocar essa escola em funcionamento. Augusto Pontes, posteriormente, foi secretário de Cultura do Estado (*Governo Ciro Gomes, 1991/1992*), ainda lembrou a tal da ECOA, e mesmo aí não pôde fazer. Porque a ECOA, em poucas palavras, pretendia fazer cursos, por exemplo: curso de teatro, ia fazer no próprio teatro; curso de moldura, ia fazer numa casa de moldura. E assim, cada atividade do curso seria desenvolvida num local determinado, mas também não foi possível realizar. E para mim, a ECOA deu margem, no âmbito da Secretaria de Cultura, na gestão do Paulo Linhares (*Fortaleza, CE, 1954*), com a criação do Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura, a uma série de cursos que o Dragão do Mar iniciou: curso de “design”, curso de teatro, curso de dança... Houve uma série de cursos que me pareciam muito com a filosofia da ECOA, do Augusto Pontes. E me parece que, por dois anos, o Centro Dragão do Mar manteve esses cursos. Depois, os cursos arrefeceram. Hoje em dia, eu não sei se ainda existe. Eu acho que não existe mais, acabou mesmo. Dragão ficou apenas nas atividades de documentação de arte, promoções artísticas, exposições. E os cursos de arte propriamente ditos, eu acho que estão sendo feitos, em pequena escala, em outras escolas. Aqui foi fundada uma escola que lá no Rio se chamava Gama Filho, que formou pessoas dentro do âmbito da arte. Também o CEFET (*Centro Federal de Educação Tecnológica*) tem o seu curso de arte. Não sei bem o programa dessas entidades, mas a Gama mudou de nome posteriormente, não era a Gama Filho, mas

Grande Fortaleza. O CEFET tem o curso, mas pelo que eu sei, pelo que as pessoas falam, os alunos falam, os alunos criticam os pontos fracos e a gente vai sabendo que essas escolas não representam grande coisa. Então, na questão de formação de pessoas habilitadas em arte, eu acho que ainda falta uma escola de maior gabarito, uma escola que realmente conduza os candidatos a artistas daqui para um nível mais elevado. Essas escolas ainda não estão satisfazendo.

- Você levantou uma questão que merece uma reflexão mais séria sobre a relação da arte com o mercado. Qual era a possibilidade de os artistas se inserirem no mercado, por exemplo, quando você começou a fazer arte, no início dos anos 1950?

- A primeira coisa é que o mercado, como mercado de arte, com suas normas, suas disciplinas, com seus interesses, seus objetivos, sua organização, não existia naquela época. O que se podia chamar de mercado de arte era apenas o artista procurar vender o seu trabalho. E vender porque só existia um comprador colecionador, um comprador apreciador do trabalho de arte, aquele que gostava de um quadro e comprava porque gostava. Praticamente não existia aquele que comprava para revender, que comprava para fazer comércio. Eu acho que Alcides Santos (*Fortaleza, 1890/1971*) comprava muita coisa de arte de todos os artistas daquela época: Barrica, Barboza Leite, daquele grupo da década de 1940, me parece que ele comprava e também vendia, mas não era um trabalho organizado como temos no mercado de arte hoje. Então, começou por aí. E os artistas também não tinham qualquer estratégia de venda: vendiam seus trabalhos quando faziam uma exposição e os apreciadores iam lá e compravam. A gente conhecia esses compradores: Aderbal Freire (*Belém-PA, 1908/ Fortaleza, 1989*), Jonas Miranda (*Fortaleza, 1885/ ?*), compravam bem, e outras pessoas compravam. O próprio Governo do Estado comprava, a Secretaria de Educação, essas entidades compravam, mas essa venda era, como eu disse, feita quase diretamente do artista pro colecionador, propiciador ou através de uma exposição. O que tinha um trabalho de venda mais garantido, embora ele não gostasse de vender, era o Cela. Mas o Cela era funcionário, foi professor do Colégio Militar e esses outros artistas tinham as suas profissões. Um trabalhava nisso, outro trabalhava naquilo, embora muitos tivessem profissões afins. Porque se um trabalhava com leteiro, com placa, com faixas, desenho, enfim, ligado a publicidade – que também naquela época não era publicidade, ninguém falava nesses termos, era propaganda e o desenho era

para uma propaganda de um produto comercial. Então, alguns artistas trabalhavam nesse setor, outros artistas trabalhavam nos estúdios de ampliação fotográfica. Tinha os artistas que eram estudantes. Mas o caso é que eles tinham uma profissão. Por cima dessa profissão, com o trabalho de pintura que eles faziam, era que eles ganhavam mais alguma coisa dentro do trabalho de arte. Não era, como eu disse, um mercado de arte, a compra era feita nessa base. Só agora, há pouco tempo, foi que se iniciou aqui, através de galeria, mais dentro dos moldes de um mercado essa comercialização da arte. Então, nós temos hoje as galerias que praticamente movimentam esse comércio de arte e procuram entrosar seus trabalhos dentro do mercado de arte comandado no plano nacional, inclusive com publicações sobre o mercado, sobre o valor dos trabalhos e sobre os leilões – e o leilão determina muito o valor comercial do trabalho. E só hoje é que nós temos esse trabalho, mais ou menos organizado, funcionando aqui em Fortaleza.

- Quer dizer que não se pode falar em artista plástico profissional vivendo de arte no Ceará nos anos 1940, nos anos 1950?

- Não. Havia quem tentasse. O Barrica, por exemplo, não demorava muito nos empregos e fazia muita força vendendo seus trabalhos. Mas ele não vivia só disso. A mulher do Barrica (Dona Hércia Colares) costurava bem e conseguia, às custas do trabalho dela, suprir a deficiência de venda dos trabalhos artísticos do marido. Ninguém conseguia viver aqui só de trabalho de arte. Todos tinham de ter o seu emprego, tinham de ter essa fonte de renda paralela para poder sobreviver.

-O fato de você ter tido uma outra profissão de dentista pode ter sido bom ou pode ter atrapalhado sua trajetória?

- Se por um lado tomou o tempo que eu poderia ter dedicado à arte, aí sim, a gente pode considerar que atrapalhou, mas, por outro lado, por eu não querido me profissionalizar como artista, não ter querido trocar um trabalho, antecipadamente, por dinheiro a posterior, nesse ponto a Odontologia me deu possibilidade de ganhar pouco mais, o suficiente para eu não andar correndo atrás de dinheiro a fim de fazer umas tantas coisas, que, às vezes, essas tantas coisas são mais prejudiciais, porque com dinheiro a gente começa a fazer isso, aquilo, e aquilo outro e aí desvia mesmo, e desvia de uma maneira muito mais contundente. Então, eu, nas circunstâncias em que a coisa aconteceu, eu considero que foi bom, foi bom.

- *Dentre as coisas que poderiam lhe desviar da arte você incluiria a publicidade?*

- Quando a gente coloca a coisa antes de colocar qualidade no trabalho da gente, aí acho ruim. Quer dizer, você vai pintar um quadro de tal maneira porque essa tal maneira é mais vendável. Dar ao trabalho a possibilidade maior de venda eu acho ruim, mas quando, depois de você fazer o seu trabalho, honesto, autêntico, levando em consideração o fator artístico, o fator qualidade, aí tudo bem, tudo bem. A publicidade vem a posterior. A venda do trabalho vem a posterior, esse é que é o ponto crucial da história. É antes ou depois. Se coloca o problema da venda antes, aí já começa a mercantilizar o produto artístico. E, se coloca depois, não. Aí já é uma forma de se tornar conhecido e divulgar o trabalho, de divulgar o artista, e chegar esse trabalho à apreciação do público. Então, a publicidade a posterior, eu acho que é favorável e até certo ponto necessário.

- *Eu quis falar de alguns artistas que pintaram alguns painéis de propaganda de lojas, de produtos, de instituições, e dos que trabalharam nos ateliês de retoques. Falo no sentido de uma arte aplicada, direcionada para o lucro, para outros objetivos.*

- Não, isso era uma contingência de vida. O artista tem uma possibilidade de entrar em qualquer atividade, desde que essa atividade seja paralela à atividade artística. Por exemplo, a turma de pintores daqui da década de 1930, de 1940, por aí, trabalhava nos estúdios de ampliação fotográfica. Era um trabalho paralelo a uma arte, independente do problema de vida, de ganhar dinheiro. Isso era contingência de vida, porque eles não tinham outra profissão. E a profissão mais favorável para eles era essa, porque requeria uma possibilidade artística que eles possuíam. Então, aí, era uma contingência de vida, era uma profissão que dava a eles também o suficiente para comprar o seu material de pintura, para comprar seu livro, para pagar seus gastos, se eram casados ou não. O que acontece é isso: o tempo poderia ser prejudicial, mas em virtude do que prometia em termos de sustentar a vida, aí não tem escapatória, a não ser que tivessem uma fonte de renda que os livrasse desse trabalho paralelo, para que eles fossem orientados apenas para o trabalho de arte propriamente dito.

- *Como historiador e crítico de arte, que avaliação você faz da passagem dos artistas pelos ateliês de retoque? Foi importante para a arte cearense daquele período?*

- Ora, foi importante na medida em que esse trabalho permitiu aos artistas desenvolver a sua capacidade artística extra profissão, vamos dizer. Então, foi im-

portante, porque foi quem sustentou o artista no seu desenvolvimento como artista, foi quem sustentou o meio artístico, porque, sem isso, talvez a arte tivesse caído em alguém de menor capacidade artística, fazendo um trabalhozinho de escola, porque estava favorecido pela sorte de ter dinheiro bastante. E então isso foi uma boa coisa no sentido de proporcionar ao meio o que o meio necessitava para se formar e formar essa história da arte. E se formar com qualidade, porque o artista, ele não se satisfazia com aquele trabalho da profissão dele – ele queria ir além, ele queria fazer um trabalho realmente considerado arte maior, arte mesmo, como se fazia arte, e se fez em todo canto do mundo.

- Você avalia que, como exercício de desenho, de treinar a mão, o olho, você vê isso como algo que poderia ser aplicado ao que eles faziam, independentemente dos ateliês? Podiam levar isso para a arte deles, serviam como exercício? A minha curiosidade é essa.

- Nos ateliês eles trabalhavam com a forma, eles trabalhavam com a cor, eles faziam um trabalho que era para ser aquele trabalho, antes do pagamento eles já sabiam que iam fazer, a mão tinha de seguir aquilo que era determinado para ela fazer. E isso tudo era exercício: o olho tinha de colocar a coisa no seu lugarzinho, tudo isso era treinado. A capacidade motora, a capacidade de percepção visual, essa capacidade de harmonização de cor, colocação, material, a utilização dos instrumentos, tudo isso era uma base técnica para o artista no seu trabalho de exigência mais artística, como eu já falei. Separando essa coisa de fotografia do trabalho maior. Isso tudo era uma base para ele chegar lá. Então, influía perfeitamente, e influía de tal maneira que até se tornava o conhecimento disso tudo. E, quando eles chegavam a esses ateliês, embora já fossem com os conhecimentos necessários, lá eles ainda desenvolviam mais, com a prática, com a execução, e como eu disse: aí tinha o objetivo de ganhar a sua vida profissionalmente.

- Você acredita que esses ateliês tenham funcionado, de certo modo, como escolas informais de desenho, de iniciação às artes plásticas?

- É, não deixa de ter sido uma boa escola. Porque você repare: todos os nossos bons artistas aqui, ou quase todos, participaram desses ateliês profissionais como letristas, como retocadores de fotografia, como um trabalho de propaganda propriamente dito, como faixa, letreiro, placa... Tudo isso exigia o desenho, a capacidade de desenhar. E foram realmente escolas onde eles desenvolveram e transmitiram esses

conhecimentos para outros, e até chegaram ao ponto de especialização. Porque havia aquele que fazia a roupa, por exemplo, na figura humana, no retoque, na ampliação fotográfica, havia o que fazia a roupa, havia o que fazia os objetos de enfeite, havia o que fazia a figura propriamente dita. Então, havia essas especializações.

- *Você chegou a frequentar algum desses ateliês?*

- É, eu visitei, visitei alguns, como o Relvas (*ateliê de ampliações e retoques fotográficos na Fortaleza dos anos 1940*), onde trabalhavam o Barboza Leite, o R. Kampos, o Murilo Teixeira, o Francisco Lopes, o Hermógenes. Então, muita gente trabalhava. E a origem dos artistas daqui passava por isso, passava pela presença dos ateliês, ou vinham desses ateliês ou da classe estudantil, como era o Bandeira, o Aldemir. Mas a presença do profissional no ateliê ligado à publicidade se dava em grande quantidade.

- *E sobre as escolas, os professores particulares... O Bandeira teve uma professora, não?*

- É, o Bandeira foi formado em sua base pela professora Mundica. E a gente sabe que a professora Mundica adotava um princípio da cópia, um trabalhinho quadriculado, geralmente copiando postais de paisagens do exterior, paisagens de países gelados, neve, essa coisa toda. E o Bandeira passou por essa, mas como o Bandeira era muito talentoso, ele logo que se deparou com um trabalho do Van Gogh, ele sofreu aquele impacto, totalmente diferente do que ele fazia na escola. Quando ele se deu conta, então, também do que era no natural, vendo um trecho de rua, um trecho de casa, ele automaticamente mudou o trabalho dele. Então, o talento do Bandeira conseguiu superar toda essa base da professora Mundica. Foi uma virada muito forte, muito útil para ele, porque saiu da copiazinha para o trabalho válido de perceber no próprio campo aqueles valores formais, os valores coloridos e ele conseguiu refletir isso na pintura dele muito bem, com muita força.

- *Quem teriam sido outros professores e professoras de arte que contribuíram para formação de outros artistas aqui nesse período?*

- É, não se conhece muito bem ou eu não conheço. Eu acho que devido um motivo muito normal: o Bandeira teve essa revelação da professora Mundica, porque o Bandeira se notabilizou. Então, como o Bandeira foi uma figura que excedeu o meio de Fortaleza e excedeu o meio do Brasil, se tornou conhecido e apreciado no mundo, vamos dizer, e chamou a atenção para quem teria sido o iniciador dele. E aí

ficou sabendo da presença da Mundica. Mas nem o Aldemir Martins, que foi o outro que se notabilizou, nem o Aldemir a gente sabe quem foi que serviu de professor para ele (*O Barão de Studart faz referência a aulas de desenho e pintura dadas no Lyceu pelo alemão João Brindseil, entre 1858 e 1869. Outro alemão, Jannsen, também teria, segundo o Barão dado aulas de pintura, entre 1898 e 1916*).

- *Nem o Cela?*

- O Cela também não teve professor. E muitos foram na base da intuição própria, da tendência. Por que o Cela, quando veio de Camocim para Fortaleza, estudou no Liceu e do Liceu ele foi para o Rio. E não se sabe de nenhum professor de arte que tenha passado pela vida dele.

- *Já foi direto para a Escola de Belas Artes.*

- E aí foi para o Rio já destinado a fazer arte. Mas aqui não se sabe de nenhum artista que tenha sido, vamos dizer, o professor do Cela. E olha que coisa interessante: se você pega a biografia do Zé Fernandes (*Fortaleza, CE, 1928*), por exemplo, aí diz lá: “Zé Fernandes foi aluno do Cela”. Isso porque, quando o Zé Fernandes garoto, riscava as calçadas fazendo os desenhos de figuras de revista de quadrinhos, essas coisas. Ele foi visto por alguém, que nem ele se lembra quem foi, e esse alguém o levou ao Cela e o Cela consentiu que o Zé Fernandes ficasse lá pelo ateliê dele, mas nunca ensinou nada ao Zé Fernandes. Zé Fernandes ficava lá olhando, ficava lá riscando. Ele apenas consentiu, mas não foi professor de Zé Fernandes. Então, Zé Fernandes na realidade não estudou com Cela da maneira como se quer dizer que estudou. São essas coisas assim... Em termos de escola, com professor e aluno, aqui não houve. O que houve aqui foram pessoas que, ninguém sabe como, desenvolveram seus trabalhos e os artistas mais novos aprendiam com eles. O Garcia, por exemplo, aprendeu com o J. Carvalho. O Garcia aprendeu com J. Carvalho, aprendeu com Gérson Faria. Então, você vai pegando, uns vão aprendendo com os outros, mas sem haver escolas, porque os artistas daqui aprendiam por si mesmos, naturalmente, com ajuda de publicações, que eram raras, mas existiam, um e outro artista que passava. E essa coisa própria da intuição, da tendência, que leva o artista a desenvolver seu trabalho de qualquer jeito: ou riscando nas paredes, ou riscando no chão... E a posterior, procurando alguém que já tenha, porque aí você vai botando para trás e vai: “Ah,

quem foi que andou aqui? Foi fulano, foi sicrano”. Mas em termos de escola, não. Em termos de escola, não aconteceu. Em termos de escola, eu acho que a escola mais influente foi mesmo a escola da SCAP, que não era escola, inicialmente, era um curso, era um curso livre de desenho e pintura. Anteriormente existiam essas oficinas, os ateliês onde os artistas desenvolviam um trabalho.

- Nos anúncios do século XIX, o J. Irineu de Sousa (Fortaleza, 1850/ 1924) se oferecia para dar aulas de pinturas. A gente pode encontrar na história outros artistas que se ofereceram para dar aula?

- O Irineu, por exemplo, ele viajava muito. E quem viaja muito é muito difícil estar dando um curso regular. Podia oferecer, como devia ter. Tinha uma senhora chamada Isabel Rabelo aqui, que consta na história ter deixado uns trabalhos na Igreja do Rosário. Esses trabalhos, naturalmente, desapareceram. Ela estudou na Suíça. Essa moça aqui poderia também ter dado curso e a gente não sabe, não ficou consignado pelos historiadores da época nem pelos de hoje que procuram chegar a este conhecimento. Então, curso propriamente dito, que se saiba, não.

- Hoje, depois de uma trajetória tão longa, de tantas leituras, de tanta dedicação às artes, você arriscaria responder o que é arte para você?

- Eu acho que, em essência, para mim, a arte é uma manifestação estética. O trabalho que não tiver essa manifestação estética, o trabalho que não seja fruto de uma sensibilidade estética, não é um trabalho de arte. Pode ser pintura, pode ser escultura, mas não é um trabalho de arte. Então, para mim tem de ter um fator estético para ser arte. Não importa outros fatores. Outros fatores existiriam e existem, claro que existem, mas, extraestética, como o valor formal, o valor emocional, o valor social. Então, esses valores extraestéticos, eles naturalmente têm a sua importância, porque são eles que conduzem toda essa manifestação estética. É uma coisa que ninguém diz: “Está ali, está aqui, é isso, é aquilo, é aquilo outro”. Ninguém chega a isso, porque o valor estético só é percebido através dos sentidos, através da sensibilidade. Ele só é transmitido através da sensibilidade. Esses outros valores todinhos, valores formais, toda a temática, o que faz é, através dele, colocar para o observador essa coisa que o observador sente pela sua sensibilidade estética. Então, a arte, eu diria que é justamente essa manifestação estética de qualquer coisa. Qualquer coisa que tenha uma manifestação estética é arte, ela é sentida – por isso, hoje em dia, essa facilidade

de se pegar qualquer coisa e colocar numa exposição num trabalho de arte tem dois aspectos: o artista verdadeiro, aquele que tem uma sensibilidade estética, ele pega esse objeto, ele coloca esse objeto de tal maneira que a pessoa que tem uma sensibilidade estética percebe e aí vê aquilo como um trabalho de arte; um outro que não tem nenhuma sensibilidade estética pega aquele mesmo objeto e não faz nenhum efeito, não provoca nada no observador. A gente percebe onde está o poder artístico é nisso, justamente. Você pode pegar um artista figurativo, ele pode pegar uma quantidade de figuras, colocar numa tela de tal maneira que não faz o mínimo efeito; chega um artista que tem uma sensibilidade estética muito boa, pega essas mesmas figuras e coloca dentro da mesma tela, de tal maneira que surja daí uma possibilidade de percepção artística. Aí é que está a distinção que eu faço para mostrar a sensibilidade estética, o valor estético como base real para se detectar o trabalho de arte.

- Qual seria a finalidade da arte? Seria provocar emoção, mostrar o belo, buscar o sublime, chocar? O que a arte deve visar?

- É, em primeiro lugar, para ser um trabalho de arte, deve atender a uma sensibilidade estética, e em segundo lugar, dependendo dos valores que sejam colocados. Um valor político, por exemplo. Esse valor político vai tocar as pessoas na sua personalidade política. Se for um tema ligado à história, vai tocar na própria história do país do mundo de quem quer que seja. Então, a arte funciona em muitos setores conduzindo essa função de atingir esse ou aquele meio. O artista, ele pode escolher o veículo para chegar a isso. Se ele é mais sensível às coisas da natureza, ele vai pintar coisas da natureza. Agora, é sempre aquilo, ele tem de transformar essas coisas da natureza em coisas artísticas para chegar lá. E quanto à temática, vai de acordo com a sensibilidade do artista para aquela coisa que é o motivo disso. E, quanto a atingir um público, ele atinge de qualquer maneira, desde que esse público seja sensível a essa ou aquela temática, a esse ou aquele assunto. Então, quanto mais sensível esse público para esses assuntos, para o assunto que o pintor coloca, mais a coisa funciona naquele sentido.

- Então não existiria uma arte que fosse um símile do real. A arte tem de partir da realidade e interferir, transformar a realidade?

- Eu falo muito no produto artístico. O produto artístico, ele pode estar envolto na realidade, ele pode estar envolto no sonho, ele pode estar envolto até mesmo

numa publicidade, ele pode estar envolto no ato sentimental, ele pode estar envolto em qualquer coisa.

- Isso significa que a arte tem vários caminhos para se concretizar. Não se trabalha com a ideia de uma única possibilidade de expressão e de manifestação?

- Não, geralmente é de acordo com o artista: se o artista é fixado apenas no setor, ele vai funcionar; se ele é um artista impregnado por uma ideologia, ele vai colocar o trabalho dele em função dessa ideologia; se ele é um artista mais abrangente, ele, dentro dessa abrangência, ele tem naturalmente várias escolhas a fazer. Então, ele se manifesta em torno dessas várias escolhas que ele selecionou. Pode ser que o artista queira se fixar apenas numa. Se ele quer se fixar pela paisagem, ele vai fazer só paisagem, se ele quer se fixar em natureza morta, se ele acha que aquilo o atrai mais, ele fixa na natureza morta. Aí vai da tendência do artista, da escolha do artista, da sensibilidade do artista para as várias manifestações de vida – ele quer atingir todas essas manifestações, então ele se manifesta num leque mais abrangente, senão ele fica só no ponto, só no assunto. Para dar uma escolha, nós poderíamos tomar o Pancetti (*José Pancetti, Campinas-SP, 1904/ Rio de Janeiro, 1958*), que foi um marinheiro. Agora, não é por ter sido marinheiro, não é por ter escolhido. Não foi o assunto praia, mar, que tenha lhe dado a condição de fazer uma boa arte. A condição inicial justamente estava dentro dele, essa sensibilidade que existe para se manifestar com um trabalho de arte. Então, é um exemplo de uma pessoa que se decidiu por uma inclinação, se decidiu a trabalhar mais em cima de um determinado assunto. E outros exemplos poderiam ser dados de gente que faz natureza morta, gente que faz figura, que faz história.

- E sobre os valores extraartísticos de que você estava falando?

- Pois é, a gente poderia incluir, por exemplo: os valores sociais, os valores do protesto, das denúncias, até os ideológicos, os políticos, de que eu já falei também. E citar o Portinari, que fez um trabalho que poderia ser histórico, social ou ideológico. Mas o Portinari tinha uma vantagem: ele poderia fazer qualquer assunto, porque tinha o poder técnico da execução, o conhecimento material. Trabalhar, fazer o que quisesse. E aquela coisa da arte própria para jogar tudo isso dentro de uma tela com qualidade, com valor estético. Então, essa era uma vantagem da técnica aliada ao sentimento, à sensibilidade estética. E isso, o Portinari é um exemplo muito bom.

Ele aliava uma coisa com a outra muito bem. E outros artistas que fizeram denúncia do social, denúncia da destruição da natureza. Quando a pessoa impregnada disso não passa pelo crivo da sensibilidade estética, pode deixar apenas uma propaganda. É preciso que a coisa tenha a sua base estética para não se tornar só propaganda.

- Na chamada fase renovadora, foram marcantes as incursões que vocês fizeram por lugares da cidade, pintando ao ar livre... Como você vê hoje essas experiências que vocês fizeram naquele período?

- É, naquela época, a gente estava mais próximo do Impressionismo. E o Impressionismo a gente fazia no campo. O Impressionismo é uma escola que se caracteriza no campo, pela pintura ao ar livre. E a gente nessa – além daquela aventura que era sair por aí. Isso era muito bom. Então, a gente estava fazendo isso. Nós, os alunos, e os pintores, que mais prática tinham, já estavam na metade do caminho, fazendo bons trabalhos. Nós saímos aí pelo campo pintando, isso era muito bom. Porque o campo dá a possibilidade de a gente aprender a ver, a ver a forma, a ver o colorido, a sentir a cada olhar uma perspectiva. E era a grande coisa do momento. Embora já houvesse os artistas fazendo coisas muito mais avançadas. Nós tínhamos, em 1937, já excedendo o Impressionismo, a figura do TX, que para mim foi o marco inicial ou o grito inicial de uma manifestação expressionista, tendendo já para um Abstracionismo, tal a libertação dele da forma. Então, TX marcou, para mim, o início do Modernismo aqui no Ceará. Embora esse Modernismo já fosse Pós-Modernismo, mas aqui era Modernismo. Nós tínhamos o TX, o Barrica, também da mesma época, década de 1930, fazendo um trabalho que já excedia o Impressionismo. Mas nós, que estávamos aprendendo no campo, a gente tinha de fazer era o Impressionismo mesmo. E todo o trabalho impressionista era feito através do campo. Mas, como eu disse, já existiam pintores que excediam essa escola impressionista. O Garcia, por exemplo, no começo da década de 1950, já estava fazendo Surrealismo. Então, veja, nós começamos a fazer um trabalho quase abstrato através do TX, que marcava esse modernismo aqui do TX e do Barrica, e encontrávamos o Garcia fazendo Surrealismo. A seguir, nós tivemos, em 1940, no Centro Cultural de Belas Artes, a presença do Bandeira, do Aldemir – o Bandeira já fazendo um trabalho praticamente expressionista, o Aldemir também fazendo um trabalho mais avançado. Isso prova o quê? Isso prova que o Modernismo estava se desenvolvendo. E vieram outros ar-

tistas, dentro do Centro Cultural de Belas Artes; quando chegou a SCAP, aí já havia uma gama maior de modernistas, Modernismo. Em 1953, o termo “modernista”, o termo “moderno” entrou oficialmente na história da arte do Ceará através da confirmação desses modernistas, como eu já falei: TX, Barrica, Bandeira, Aldemir, Garcia. Então, veio a confirmação no Salão de Abril, quando colocou aquela cláusula ou dividiu as categorias de modernista, divisão moderna e divisão em geral, o que foi um reconhecimento da existência modernista aqui. Para mim, o Modernismo no Ceará foi oficializado aí, e deu aquela possibilidade de os modernistas assumirem, se declararem publicamente como modernistas. Não obstante isso, nós temos trechos de comentários do Barata em que ele fala a respeito do modernista, do movimento modernista aqui no Ceará. “Nós fizemos o Modernismo, isso, assim, assim”. Quer dizer, ele estava bem consciente de que estavam fazendo o Modernismo. Então, pega essas três décadas: 1930, 1940 e 1950, que foram as três décadas de início, desenvolvimento e confirmação do Modernismo aqui no Ceará. Na minha opinião, baseado nesses fatos – não é uma opinião solta, é uma opinião baseada numa convicção e nesses fatos – de, na década de 1930, TX e Barrica terem feito os trabalhos que já ultrapassavam o Impressionismo, na década de 1940 já incidia, de muito, já entrava no Expressionismo. Já entrava em outras escolas, e em 1950 ainda mais. Apareceram mais escolas: Cubismo, Surrealismo, Expressionismo, tudo isso. Então, fica configurada aí a presença modernista no Ceará.

- *O Expressionismo, não seria, talvez, a escola mais adequada para se tratar da miséria, de fome, de seca, desses problemas que sempre afligiram o Ceará?*

- Realmente, o Expressionismo é a escola que dá mais possibilidade de atingir o meio e atingir o observador, fazendo um trabalho de cunho social ou um trabalho colocando os contrastes de vida entre as pessoas.

- *Como você vê o seu trabalho em relação com os movimentos, com as escolas, com a história da arte?*

- É, dentro dessa gama tão extensa de escolas, de estilos, de épocas; a gente procura se sair da melhor maneira possível, não seguindo rigorosamente as escolas, mas procurando tirar uma resultante de todas elas e fazer um trabalho próprio, fazer um trabalho mais dentro das nossas circunstâncias. É uma coisa que a gente tem de ter muita consciência para sair disso, senão vai se influenciar em determinado artista

e vai ser uma repetição desses artistas. Então, do meu lado eu sempre procurei fugir às escolas, às influências – embora pudesse tirar alguma coisa delas – mas não seguir rigorosamente seus fundamentos, suas leis, suas normas. Era pegar o que poderia pegar e fazer um trabalho independente, um trabalho que tivesse a personalidade própria. No meu caso, eu sempre busquei isso. E busquei também fazer isso em harmonia com o meu ponto de vista, o meu ponto de vista estético, pela sensibilidade, o meu ponto de vista da influência, do meio, de toda essa correlação que existe nessas citações. Então, eu procurei furar isso tudo e fazer uma coisa mais minha, independente das escolas.

- Você sente que em alguns momentos, por exemplo, esteve mais ligado a determinados princípios estéticos e depois se afastou, rompeu, e se aproximou de outro? Como é que avaliaria a sua trajetória, você, que é também crítico e historiador?

- É, essa trajetória se dá bem de acordo com os meios de comunicação, que trazem informações sobre o desenvolvimento artístico dentro do âmbito, vamos dizer, internacional. Então a gente, quando inicia, inicia praticamente dentro dos princípios mais próximos do Impressionismo, por quê? Porque quando a gente inicia, vai ao campo, e no campo o que prevalece é a impressão daquilo que a gente está vendo. Então, quer queira, quer não, a gente cai no que poderia ser o Impressionismo. Mas quando você vai entrando na história da arte, vai vendo o que aconteceu, vai vendo as escolas que foram aparecendo, você vai tendo curiosidade de também procurar enxergar em torno de você aquilo que pode ser dessa ou daquela escola. Você vai testando aquilo, até às vezes vai testando, vai fazendo experiência em torno daquilo. Por exemplo, o Cubismo. O Cubismo, aqui, foi dentro de muita dificuldade, porque o Cubismo era uma escola muito intelectualizada. Era uma escola muito fria, e então, para se fazer Cubismo, tinha de se fazer um esforço maior de raciocínio, e nós aqui somos muito emocionais. A experiência demonstrou que o Cubismo não satisfazia. Então, feita a experiência, vamos passar para outra coisa. Vamos ver: escola expressionista; o que isso tem de acordo com a vida da gente? Como é que o Expressionismo se combina com o tipo de vida, de pensamento, de sentimento ou de objetivo? Então, vai se fazer também a experiência. Enfim, cada escola que aparecia merecia um estudo para eliminar essa escola, uma experiência. Mas quando essa escola não satisfazia, então se passava para uma outra forma de manifestação artística, quer di-

zer, um outro estilo, uma outra composição, uma outra visão, enfim. De forma, de composição, porque aqui não sabia fazer. Fizemos, por exemplo, uma exposição de arte concreta, ninguém praticamente sabia o que era Concretismo aqui. Eu acho que quem mais sabia o que era Concretismo aqui era o José Alcides Pinto, o poeta, e o Gobel Weyne (*Fortaleza, 1933*), o artista plástico, eram as duas pessoas que mais entendiam, que mais conheciam o Concretismo. Os outros que participaram da exposição foram como pessoas que aderiram à ideia de fazer aquela experiência. Foram na base da experiência. Eu fui um que participei dessa exposição, em 1957. Participei com uns trabalhos que eram tendentes ao Concretismo. Podiam, na realidade, nem ser Concretismo, porque eu mesmo depois achei mais próximo do Abstracionismo do que do Concretismo. Mas não passou de experiência, ficou na experiência. Então, todas essas escolas que surgiam, a primeira vez elas causavam o impacto de serem vistas como experiência, a serem testadas por experiência, e esse foi meu caso. Foi o caso de receber e reagir perante essas escolas dessa maneira. Vamos testar, vamos ver; combina, está de acordo. Tudo se vai fazendo através da experiência, para no fim de tudo a gente já ter formado mais ou menos uma maneira própria de representar o produto artístico.

- Você admite que, de maneira experimental, como forma de testar as escolas e os seus limites, você passou pelo Impressionismo, pelo Expressionismo, por algo do Cubismo, do Abstracionismo e do Concretismo. Essas experiências estão bem marcadas na sua trajetória?

- Bem marcadas não, mas foram experimentadas. Não ficaram bem marcadas porque eu passei muito rapidamente por elas, em busca sempre de alguma coisa que fosse menos sujeitas a essas influências de escolas. Mas foram testadas, foram experimentadas. Pelo menos para a gente saber o que era aquilo, para a gente saber como fazer aquilo, para a gente testar um momento da vida artística. Naquele momento, como a gente está? A gente está assim, tal, tal, desse jeito. Bom, vamos para a frente. E isso era o que causava o desenvolvimento. Era essa busca. E ia levando a gente para uma resultante, e realmente aconteceu comigo desse jeito. Hoje em dia eu me fixei no figurativismo, onde eu deixo elementos para que o observador trabalhe em cima daquele elemento, associando à sua vivência – esse é o ponto básico em que hoje eu me atenho, é nesse ponto, fazendo isso à minha maneira, fazendo isso com o meu colorido, com a minha forma, a minha composição, e a minha sensibilidade aliada aos conhecimentos.

- *Agora, esse figurativismo seu, tanto pode ser de pessoas humanas como também você já teve uma fase de pássaros, não?*

- É, o figurativismo, aí, ele se mostra através de vários elementos de figura: O pássaro, o animal, a natureza morta que não deixa de ser figura – a figura humana, sobretudo –, uma árvore. Tudo isso entra no figurativismo, e tudo isso pode também sofrer um processo de abstracionismo. Você abstrair certos detalhes: não deixa de ser um abstracionismo, mas não deixa também de ser uma figura. Você pega uma figura humana; você pode abstrair nariz, você pode abstrair olho, você pode abstrair boca e continuar uma figura humana. É uma figura, você não sabe se é o Pedro, se é o Antônio, se é o Raimundo, mas é uma figura. Uma árvore, você pode fazer e não saber se é uma mangueira, se é um cajueiro, mas sabe que é uma árvore, sabe que é um barco, sabe que é um automóvel, embora você não veja os detalhes. Você abstraiu os detalhes, mas deixou a identidade do todo. Então, esse figurativismo se resolve dessa maneira, não com todos os seus detalhes de figura, mas deixando a identificação do que seja.

- *A estilização da figura e essa redução de elementos, levariam o fruidor, o receptor da obra de arte a fazer a sua leitura? Acho que estimula uma leitura mais rica, não?*

- Exato, porque tudo que deixar uma dúvida a respeito do que ela é redundante: redundante no observador imaginar em cima daquilo; ele, imaginando em cima daquilo, ele faz uma recriação daquilo que está vendo. É uma maneira de você colocar o artista em relação com o observador, o observador em relação com o artista e com o trabalho. Nesse ponto de vista, também ele coopera em ver e perceber o que aquele trabalho pode dizer para ele. Mas eu volto àquela coisa da sensibilidade estética. Ele tem de sentir, a princípio, alguma coisa no trabalho que desperte esse sentido de admiração por aquilo que está vendo e não sabe o que é. Quando ele sabe o que é, ele aí já está empregando o conhecimento dele.

- *Essa admiração, essa atração, pode, por exemplo, ser um sentimento de nojo em relação à obra de arte, de repulsa?*

- Não, ele não sabe bem. Ele não sabe... ele não percebe o que é que está causando aquela sensibilidade, o que é que causa, por que é. Ele só sente. A repulsa, ela vem com o conhecimento. Quando aquilo que está saindo acolá é uma coisa que causa ou nojo, ou revolta. Ele está sabendo, porque ele tem conhecimento daquilo.

A sensibilidade dele aí não é a sensibilidade estética. A sensibilidade dele aí é a sensibilidade do conhecimento daquilo que a coisa representa. Se for um crime, por exemplo, se ele se revolta quanto a um crime; se for uma cena que causa revolta, uma cena de desigualdade social, então aí é o conhecimento que ele tem daquela cena, ele não concorda com aquilo. Mas quando ele se sensibiliza e não sabe o porquê, mas um sentimento que ele não sabe definir também, é aí que está um ponto X da arte.

- *Voltando às escolas, a maior parte delas aconteceu em outros países. Como dialogar com elas, vivendo uma realidade tão diferente no Ceará, por exemplo?*

- Pois é, isso é uma coisa muito difícil, porque toda a nossa arte aqui vem de fora. Toda a nossa arte veio de fora, foi aproveitada. Agora, muita coisa sofreu as injunções do meio. Mas o veículo, o modo, as escolas. Por exemplo: o academismo aqui no Brasil. O academismo chegou com aquela missão (*Missão Artística Francesa, chefiada por Lebreton, que chegou ao Brasil em 1816*). Estou mostrando acolá. O nosso trem vem ali. Esse trem que vem aí. Esse que vai passar aqui é um trem que está totalmente sucateado. Eu acho que qualquer dia ele cai aos pedaços. Enquanto esse trabalho do Metrofor (*linha sul do Metrô de Fortaleza, que vai ligar o centro da cidade à Vila das Flores, em Pacatuba, com vinte e quatro quilômetros de trilhos duplos, sendo 3,8 km subterrâneos, 2,2 km elevados e o restante em superfície, com 19 estações*) estiver sendo feito aqui, não terminar para passar um veículo novo, esse trem vai acabar se desmanchando pelo caminho. Mas o trem foi um veículo que resolveu a nossa situação de transporte aqui, tempos atrás, na década de 1930. Na década de 1930, a gente utilizava aqui era o trem, e em determinadas horas: pela manhã, hora do almoço e hora do jantar. Era o trem que resolvia para a gente ir ao Centro da cidade. E o trem é um transporte muito bom. Quando bem acomoda os passageiros... E agora, quando criarem o Metrofor, vai ser à base de eletricidade, não vai ter esse barulho todo. Esse barulho do trem vai desaparecer com o surgimento do Metrofor (*a gravação foi interrompida algumas vezes pela passagem do trem*).

- *Desde o academicismo, como você falava numa conversa anterior, nós somos reféns de ideias que vêm de fora, de escolas, movimentos, tendências. Como você avalia esse diálogo que tem sido feito com esses movimentos, essas propostas, e a nossa realidade no Ceará?*

- Pois é, a nossa arte aqui foi uma arte vinda, como se sabe, de fora: primeiro com a colonização. A arte empregada aqui foi aquela dentro dos conventos. Foi uma

arte engajada, servindo de ensinamento para a história da religião, até que veio a Missão Francesa e a coisa já mudou. Saiu de uma arte colonial para uma arte acadêmica. E essa arte em contato com o meio brasileiro saiu daqueles moldes do acadêmico na sua temática, que é uma temática mitológica, religiosa, e foi absorvendo os processos, foi modificando o seu assunto para uma temática brasileira, com figuras da vida brasileira. Vieram então aqueles grandes pintores do período acadêmico, que foi chamado acadêmico porque se fez através de academias. E a Escola Nacional de Belas Artes foi quem se encarregou de difundir esses ensinamentos acadêmicos que vieram, como eu disse, com a Missão Francesa, com aqueles pintores franceses que vieram ensinar na academia, aqui. Então, a arte aqui sempre veio de fora. Quando foi da entrada do Modernismo, como foi que aconteceu: Lazar Segall (*Vilna, Lituânia, 1891/ São Paulo, 1957*) apareceu por aqui em 1913 e fez uma exposição de trabalhos dele, que já eram dentro da manifestação moderna. Em seguida Anita Mafalti (*São Paulo, 1896/ 1964*), que trabalhava dentro da arte no estrangeiro, na Europa, onde ela esteve, também se manifestou dentro de um modernismo estrangeiro. O movimento já evoluiu e em 1922 já incluiu música, literatura, foi um envolvimento geral. E daí esse prosseguimento da arte moderna evoluindo. Aqui em Fortaleza, a repercussão do movimento modernista veio em 1927, pela poesia. “O Canto Novo da Raça” (*livro publicado, em 1927, por Jáder de Carvalho, Quixadá-CE, 1901/ Fortaleza, 1985*), “Maracajá” (*revista cearense, criada em 1929*), “Cipó de Fogo” (*revista que circulou no Ceará, a partir de 1931*), que determinam, e são aceitos como a entrada do Modernismo aqui, dentro da poesia. Mas as artes plásticas não vieram no mesmo momento. Elas tiveram seu início dentro do Modernismo um pouco depois, já uns dez anos depois, quando os artistas jovens aqui do Ceará começaram a sentir a necessidade de mudar. Porque, até então, aqui no Ceará, o que predominava era o trabalho mais acadêmico, mais fotográfico. Esse era o trabalho que mais predominava. Alguns artistas mais abertos começaram a se expandir, começaram a sair das exigências, porque eram jovens. E, naturalmente, porque tomavam conhecimento desses movimentos de fora e sentiram a necessidade de mudar. Fluindo nessa mudança, veio a figura de Mário Baratta, um jovem carioca, nascido na Vila Isabel, que veio de muda com a família para o Ceará. Aqui ele continuou seus estudos, fez o curso de Direito, e enquanto estava aqui como estudante, também ele era ligado à arte, entrou em contato com nossos artistas – ele sendo uma figura mais experimentada, uma figura mais culta,

conseguiu influir nos nossos artistas para o movimento conjunto, o movimento reunindo a comunidade artística. E dentro desse movimento, o Modernismo foi se fazendo. Aí, na década de 1930, já tínhamos aqui o TX, um artista muito livre de pinceladas soltas de espatuladas bem fortes, ligando pouco ao contorno da forma, quase abstraindo essa forma. O Barrica, também do mesmo jeito, fazendo uma composição artística muito livre, saindo totalmente do fotográfico e do acadêmico. Era a presença modernista no Ceará que ainda não se dizia modernista, não se assumia modernista, embora se falasse em Modernismo. Mário Baratta falava em Modernismo, movimento moderno. Mas os artistas nunca expuseram dizendo: “exposição moderna”, “exposição modernista”, não. O Modernismo chegou aqui pelo TX e pelo Barrica. Entrou na década de 1940 com a presença de Bandeira, de Aldemir, de Garcia, já fazendo um trabalho muito além do Modernismo inicial. Aí, vieram quantas escolas: escola expressionista, cubista. O Impressionismo já muito livre e também se fazia, porque o artista, aqui, ele se prendia muito para a pintura no campo e a pintura no campo, era mais voltada para o Impressionismo. Mas saindo da pintura de campo tínhamos esses artistas que se manifestavam através de outras escolas já surgidas fora daqui do Ceará. E então, sempre aquela velha coisa, o meio mais atrasado recebendo do meio mais adiantado e trabalhando em cima disso. O Ceará não fugiu disso. Então, esse academismo inicial foi substituído por um impressionismo, por um expressionismo, por um surrealismo, por um cubismo e todas essas manifestações estiveram fazendo parte daquilo que se fazia em arte aqui no Ceará. Como artista, então, aí é que eu vejo que nós aqui tivemos esse Modernismo na década de 1930, porque a gente vê os trabalhos e vê como os trabalhos eram já trabalhos do movimento moderno.

- *Como fica a proposta de “Arte Ceará”, do Mário Baratta, nesse contexto que você está discutindo?*

- É, o Baratta tinha esse propósito não só de fazer, mas de difundir uma arte que ele chamava “Arte Ceará”. Seria um tipo de arte que caracterizasse o Ceará, que estivesse associado a muitas coisas que caracterizassem o Ceará. Mas era uma coisa tão difícil de ser feita que o próprio nunca chegou a fazer isso. O trabalho dele pendeu muito para um expressionismo. Um trabalho forte de forma, de cor, muito dentro do Expressionismo. E ele mesmo nunca conseguiu fazer esse trabalho. Porque o que é que ele ia fazer, o que é que seria característico do Ceará? Cangaceiro não era tanto

do Ceará. Lampião era de Alagoas, Pernambuco, os locais onde ele andava mais eram Pernambuco e Alagoas, não era isso. Então, cangaceiro tinha praticamente em todo canto. Jangadeiro: jangadeiro tinha praticamente em todo canto. Carnaubeira, coisas que poderia dizer “no Ceará tem”, mas outros locais tinha também. E o Baratta nunca conseguiu e ninguém nunca conseguiu um trabalho que caracterizasse o Ceará.

- Você está falando em termos de temática. Eu digo em termos de proposta: ele não foi além ao propor uma discussão sobre a luz, sobre as cores, sobre a temática que estava então mais sujeita ao isolamento artístico que marcava o Ceará?

- É, o Baratta nunca definiu em termos o que seria a característica Ceará. E poderia ter sido a luz, essa luminosidade toda que nós temos aqui, dando um colorido talvez mais forte do que por exemplo, na Europa, que é aquele colorido. É, tanto havia a força do colorido daqui sobre o da Europa que quando Chabloz (*Jean-Pierre Chabloz, Lausanne, Suíça, 1910/ Fortaleza, 1984*) chegou aqui, ele passou algum tempo sem poder pintar por causa da claridade. E uma coisa interessante, o Chabloz, então, começou a pintar à noite, porque não conseguia pintar de dia. E nesse negócio de pintar à noite ele foi visto pelo Mário Baratta, foi visto pelo Barrica. E daí começou a surgir a pintura noturna aqui no Ceará. Aqui em Fortaleza você vê a influência da luz na questão do pintor, na questão da percepção dele, da cor, e até na questão de ele poder sustentar a vista na claridade que a gente tinha. A gente vê isso no exemplo do Chabloz. Então, o Ceará, para dar uma característica, teria de ser mesmo pela luz. Mas não foi cogitado isso, não foi. Essa proposta do Baratta não pegou, ninguém fez reflexão em cima disso. Alguns artistas pensavam, como eu, por exemplo. Eu pensava, o Baratta falava e eu ficava pensando, como seria possível caracterizar o Ceará, mas eu também nunca achei a resposta. O Baratta não achou a resposta porque nunca tivemos aqui uma arte que caracterizasse o Ceará. As carnaubeiras não eram só daqui, o mar não era só daqui, o cangaceiro não era só daqui. Então, não dava pra gente fazer. Ninguém conseguiu atinar com uma coisa que se olhasse e se dissesse: é o Ceará. Não houve isso. Agora, por força de as pessoas pintarem no campo, essa luminosidade aparecia. Porque os artistas estavam vendo, estavam colocando nos seus trabalhos essas coisas luminosas, mas não estavam colocando para servir de característica para a pintura no Ceará. Estavam colocando porque aquilo estava no seu plano de visão. Estava na sua imagem visual.

- *Essa ideia de jangadeiro, de cangaceiro, de carnaubeira, não seria uma visão meio folclórica do Ceará?*

- É, houve muito pintor aqui que usou bastante a carnaubeira, usou muito as paisagens daqui. Não era usar a carnaubeira pela carnaubeira. Era porque a carnaubeira fazia parte da nossa paisagem. Então, os artistas utilizavam a carnaubeira porque fazia parte da nossa paisagem, era uma planta bonita. Embora, às vezes, quem não pintasse bem poderiam pintar uma carnaubeira e dava a impressão de um cata-vento. É, isso até mesmo o Gérson Farias zombava muito das pessoas quando faziam isso. Pintava a carnaubeira e a carnaubeira ficava parecendo um cata-vento. Gérson Faria era um espírito mordaz, ele criticava muito rigorosamente, embora gostasse de fazer suas cópias. Mas os artistas temiam o Gérson, e o Gérson dava realmente em cima. E alguns outros artistas pintavam. Otacílio de Azevedo (*Redenção-CE, 1896 / Fortaleza, 1978*) gostava muito de paisagem, e as paisagens daqui eram cheias de carnaubeiras. Contam até uma estória interessante do Otacílio, que uma pessoa pediu para ele pintar um quadro igual a um quadro que ele tinha pintado para um fulano. Combinaram o preço. Vamos dizer que fosse 300 mil réis o quadro que o Otacílio havia pintado. Quando Otacílio entregou o quadro, o rapaz que havia encomendado foi pagar e pagou reduzindo 50 mil réis. E o Otacílio: “Mas rapaz, não foram 300 mil réis o que a gente combinou?”. “É, mas no quadro do fulano que você pintou tinha vinte carnaubeiras, no meu você só botou quinze” (*risos*). Então, a carnaubeira entrava aí na quantidade, para cobrir o preço. Um preço pelas carnaubeiras.

- *Nós tínhamos pintores que faziam uma arte como se fosse um cartão postal para vender para turista. Pintavam cenas de secas, de rendeiras, de jangadeiros para dizer: “Olha, o Ceará é assim”. O que você diz disso como historiador de arte?*

- É, como finalidade voltada para o turista, não, porque na época, venda de quadro era muito precária. Era muito reduzida, a venda. Turismo era praticamente inexistente. Não havia isso, mas os paisagistas gostavam de pintar no campo, e no campo havia a carnaubeira. E, essas carnaubeiras, de alguma forma...

- *Eu falava de uma arte dos anos de 1970, quando o Ceará despertava para a sua vocação turística.*

- É, realmente houve pintores que procuravam se aproveitar do gosto das pessoas, mesmo que esse gosto fosse duvidoso, que essa apreciação do comprador fosse

uma apreciação que não se destinava ao que era bom, porque o público não tinha uma boa formação. O público gostava de uma coisa quando essa coisa lhe parecia gostosa, ou para comer, se era uma fruta, ou para estar naquele local, se era um ambiente. Nunca pelo valor artístico do trabalho, mas por aquela associação por alguma coisa que ele achava boa. Então, esse público ficava, muitas vezes, realmente atendido pelo artista que procurava vender o seu trabalho na base do “faz aquilo que o comprador quer”, aquilo que o comprador consegue comprar por que gosta é daquilo. Muitos artistas faziam isso.

- *Quer dizer que nem sempre que há uma aceitação de uma temática pelo mercado, ela é boa para o artista?*

- É. E nem a do artista é boa para o mercado. Uma coisa leva à outra. Porque se o artista faz um trabalho fraco para atender a um desejo também fraco, o meio que absorve esse trabalho se enfraquece, automaticamente, com o contato através desse trabalho e adquirindo até um gosto duvidoso por causa de trabalhos duvidosos. É muito perigoso, isso.

- *Podemos aproximar parte desses trabalhos, que você está chamando de duvidosos, das estampas? Como se a pessoa, estivesse comprando algo que acha bonito para colocar em casa, que, por acaso, é um óleo ou um guache, mas que poderia ser feito em série?*

- E, além disso tudo, nós sabemos que tem pintores que compram livros para copiar os trabalhos dos outros, e o meio inculto não conhece e aceita esses trabalhos, e às vezes paga, paga tão bem. Outras vezes, é um público ignorante que engole cópia de folhinha. A Aldeota, tempos atrás, na década de 1950, a Aldeota foi invadida pelas cópias de folhinhas por um pintor húngaro que andou por aqui, um pintor chamado Makk (*Americo Makk, 1927*), que chegou aqui. Estrangeiro, rapaz de boa pinta, se infiltrou bem, se relacionou bem. Procurou fazer isso, fez, e convencia as pessoas para que comprassem os trabalhos dele. E logo, ele tinha um argumento muito bom, era uma mulher bonita. Essa mulher bonita conseguia convencer as pessoas na compra do trabalho. Ele ganhou muito dinheiro, inclusive fazendo murais. Houve uma declaração deles aqui para um jornalista, e o jornalista repetiu uma declaração até de duplo sentido, porque eles diziam que tinham feito uma pintura maior, maior que a do Tintoretto (*Jacopo Tintoretto, 1518/ 1594*). Mas ele se referia ao tamanho, ao espaço, porque tinham feito uma pintura aí, não sei onde, que era de grande extensão.

Mas, o que eles faziam mesmo era cópia. A Aldeota, se não jogaram fora essas cópias, deve ter muita cópia de Americo Makk. E esse pintor tanto abusou da sorte que acabou atraindo o protesto dos artistas. Os artistas acabaram movendo um movimento contra, uma denúncia contra, e eles acabaram saindo daqui porque não tiveram mais condições de enganar o meio. Então, acontece muito isso, pintores que fazem trabalhos em série, fazem trabalho cedendo a um mau gosto do comprador, e isso avilta a própria arte, avilta o meio, avilta a própria história, que vai perder muito tempo falando de coisa que não presta, falando de coisa inferior, falando de gente desonesta.

- Parece que o Baratta teve um papel muito importante Nessa história das artes plásticas no Ceará. Pode-se dizer que ele foi um dos primeiros a tentar a teorizar sobre arte no Ceará?

- Sem dúvida, sem dúvida nenhuma. O Baratta tem um papel muito importante aqui na nossa história, porque foi com ele que os artistas se reuniram, que os artistas tiveram sua noção de coletividade, tiveram um movimento conjunto, fizeram exposições, criaram salões – coisa que até então não tinha nada disso. Com a interferência de Baratta aqui, junto aos artistas, veio essa agregação dos artistas em torno de uma entidade de arte, coisas que não existiam. A primeira foi o Centro Cultural de Belas Artes. Em seguida, ainda dentro do mesmo impulso, veio a SCAP. Essas duas entidades juntas fizeram toda a renovação da arte, saindo daquela arte acadêmica de que se falou para uma arte evoluída dentro do contexto moderno. Então, ao Baratta se deve toda essa libertação das imposições, desses modelos, desses clichês que aconteciam aí... E esse papel é da maior importância. Então, a gente diz: “Ora, mas se não fosse o Baratta teria aparecido outro”. Aí agora a gente pergunta: e por que depois do Baratta não apareceu mais ninguém? Não houve, depois do Baratta, nenhum líder que levasse os artistas a uma coletivização maior.

- Além da liderança, ele também tinha boa biblioteca, assinava revistas estrangeiras, falava outras línguas. Era comprometido com o Ceará, mas muito cosmopolita.

- Exato. A cultura do Baratta era uma cultura enciclopédica. O Baratta parecia ser enciclopédico. O Baratta gostava de tudo. Imagine que o Baratta, naquela época, sem ser lutador, sem ser desportista, lutava boxe, lutava esgrima. Sabia inglês, sabia francês, sabia russo, conhecia de tudo. Esse conhecimento, muito acima dos outros, que não tinham esse preparo intelectual e não tinham mesmo aquela inquietação que

ele tinha, aquela ânsia de fazer as coisas, aquele espírito criativo que o Baratta tinha, dava ao Baratta esse poder de liderança, dava ao Baratta essa confiança que sentiam que ele podiam merecer. Porque os outros não estavam tão aptos para o movimento quanto o Baratta estava. E ele conduziu muito bem, fez esse papel muito bem. A arte no Ceará deve a ele sua grande fase, essa fase de transformação da nossa arte que era, até então, dominada pelo acadêmico, para os moldes livres abertos para um modernismo e pós-modernismo.

- *Pode-se dizer que, da mesma forma que o Centro Cultural de Belas Artes e a SCAP, o Museu de Arte da UFC também foi um marco, na história das artes no Ceará?*

- O papel do Museu da Universidade foi muito diferente do papel da SCAP e do Centro Cultural de Belas Artes. Tanto é que, quando se fundou o Museu da Universidade (*Reitor Antonio Martins Filho, Crato-CE, 1904/ Fortaleza, 2002*), ou quando se falava na fundação desse museu, os artistas que já haviam perdido a SCAP, já haviam passado pelo Centro Cultural de Belas Artes; esses artistas imaginavam que o Museu da Universidade iria fazer o mesmo papel da SCAP e do Centro Cultural de Belas Artes, mas foi um engano. O Museu de Arte da Universidade se propôs não a cuidar dos artistas daqui, não a dar um local onde os artistas se reunissem, onde os artistas pudessem obter cursos, pudessem obter ateliês para trabalhar. Nada disso os artistas conseguiram obter da Universidade. Então, até um certo ponto decepcionou os artistas, e até certo ponto também, porque os artistas daqui, aqueles que viviam aqui, viviam preteridos pela exigência do Museu da Universidade em só expor artista que houvesse ultrapassado os limites do Estado, que tivesse tido um reconhecimento fora, que já fosse artista praticamente consagrado. Então, o papel da Universidade, nesse sentido, foi muito diferente do papel da SCAP, mas foi relevante porque formou um acervo muito bom, formou um acervo de nível elevado, como queria. Até que resolveu abrir espaço para o nosso artista. E isso aconteceu, por intermédio do Zenon Barreto, que promoveu lá uma exposição intitulada “Paisagem Cearense”, aproveitando os artistas residentes aqui no Ceará, o que deu margem ao aparecimento desses artistas no Museu de Arte da Universidade. Mas isso foi uma coisa passageira, embora o Museu de Arte empregasse alguns artistas daqui, como o Zé Fernandes, como o Floriano Teixeira (*Cajapió-MA, 1923/ Salvador-BA, 2000*), um rapaz que se chamava Caçador e, inclusive, o Chico Silva (*Alto Tejo-AC, 1922/ Fortaleza, 1985*).

Essas pessoas trabalhavam no Museu, a título de funcionário, mas era justamente para garantir a eles a possibilidade de um trabalho, de produzir os seus trabalhos de arte sem a maior preocupação com a venda. Então, nesse sentido, o Museu de Arte protegeu alguns artistas daqui, mas foi coisa assim esporádica, eram uns três ou quatro artistas. Em tese, não, em tese era só o artista já consagrado. Então, o papel do Museu da Universidade, concluindo, não foi semelhante ao da SCAP, nem do Centro Cultural de Belas Artes.

- Mas a minha pergunta não era em relação à semelhança. Repito: a gente pode considerar que ele foi também um marco, da mesma forma que foi a SCAP e o Centro Cultural de Belas Artes. Acho também que você já respondeu que sim, não?

- É, foi. De qualquer maneira, foi, e deu a outra dimensão ao acervo artístico do Ceará. A partir do Museu de Arte da Universidade, nós tivemos aqui formado nesse Museu um acervo de primeira qualidade, um acervo muito bom, muito valioso, onde grandes artistas do Brasil, do Ceará, do mundo estão.

- Eu ouvi alguns relatos aqui, no Mini Museu Firmeza, nas visitas que tenho feito a você e à Nice, de experiências de um forno para cerâmica lá no MAUC. Como foi essa história?

- O Barrica era um ceramista, entendia tudo de cerâmica – inclusive até de construir um forno. Naquela época não havia forno elétrico, era um forno a lenha. E o Barrica sabia como fazer, sabia fazer cerâmica, sabia pintar. Ele estava disponível aqui em Fortaleza, e o Martins Filho tinha, como outras pessoas, muita atenção ao Barrica, e o convidou para fazer um estúdio de cerâmica lá. Deu um prédio velho ao Barrica, quer dizer, liberou esse prédio velho que era ali perto de onde hoje é a Imprensa Universitária. O Barrica construiu um forno nesse prédio, ele mesmo construiu o forno. Então, o forno serviu também para outras pessoas que se interessavam por cerâmica, pessoas que frequentavam lá – e frequentavam não só pela cerâmica, como também para pintar. Faziam pintura, faziam desenho. Havia jornalistas, havia escritores que iam, não porque quisessem ser ceramistas ou outra coisa, mas para experimentar o que era o estúdio de cerâmica, o que era fazer cerâmica e fazer cerâmica sob o comando do Barrica. Porque o Barrica preparava todo o material. Ele preparava o barro, ele preparava as tintas, e as pessoas só tinham que fazer mesmo era pegar o material e dar forma a esse material, pintar as peças que realizavam por suas mãos.

Então, esse estúdio de cerâmica fez muita peças de cerâmica, e o Barrica, não recebendo o que ele realmente necessitava para desenvolver esse estúdio de cerâmica para funcionar mais a contento, o Barrica se desgostou e resolveu ir embora para o Rio. Então, com a saída do Barrica, o estúdio acabou, ninguém foi lá para trabalhar. E, revelando essa estória agora, eu acho que pela primeira vez, aqui, para ficar nos anais dessa gravação, eu vou dizer o que o Barrica me disse: o Barrica fez uma sabotagem no forno que ele construiu. Ele era quem conhecia o que fez e me disse que fez uma sabotagem de tal maneira que o forno não iria funcionar com ninguém. Ninguém ia ter condições de botar o forno para funcionar. E então, juntou uma coisa com outra. Eu não sei se alguém tentou ou não. Mas o fato é que o forno foi destruído, foi demolido para a Universidade fazer o que queria lá no local.

- A Universidade foi importante para o processo de criação do Chico Silva, por adquirir os trabalhos que ele fazia ou para colocá-lo para trabalhar para que ele pudesse ter um conjunto de obras?

- É, foi uma boa coisa feita em torno do Chico Silva. Se eu não me engano, foi o Chabloz quem conseguiu, com Martins Filho, acolher o Chico Silva lá no Museu. Então, Chico Silva foi para lá, trabalhava lá, pintava, e esses trabalhos iam ficando no Museu. Eram os trabalhos feitos e deixados lá pelo dinheiro que o Chico Silva obtinha. E foi uma coisa muito boa, porque pode-se dizer hoje que é a coleção mais segura de autenticidade do Chico Silva. Nessa época não existiam ainda aqueles garotos que moravam vizinhos ao Chico Silva e que posteriormente passaram a ajudar o Chico nos trabalhos. Porque eram vizinhos, eles tinham curiosidade de ver o Chico Silva pintar. O Chico Silva ia aproveitando e mandando eles irem fazer uma coisinha ali. Esses meninos foram desenvolvendo os trabalhos dele, foram desenvolvendo, enquanto no Museu esses meninos não funcionavam em torno do Chico Silva. Então, escapou essa produção do Chico Silva, do acréscimo de mão-de-obra para esses meninos, e foi uma coisa boa, porque ressalvou essa produção do Chico Silva lá no Museu. É a maior garantia que se tem da autenticidade dos trabalhos do Chico Silva. Isso porque, posteriormente, quando o Chico saiu do museu, ele entrou por um caminho que não foi um caminho muito conservador da autenticidade do trabalho dele. Então, foi boa essa permanência do Chico no Museu, deu essa garantia.

- Esses trabalhos que estão lá no Museu são os mesmos que foram levados para a Bienal de Veneza (prestigiado salão de arte, fundado em 1895)?

- Olha, há uma certa dúvida a respeito disso, porque o Clarival Valadares (*Salvador-BA, 1918/ Rio de Janeiro, 1983*), que foi encarregado pelo Itamaraty (*o Ministério das Relações Exteriores do Brasil*) – na época, não era nem o curador, era o “encarregado” da delegação brasileira - o Clarival gostava, já conhecia os trabalhos do Chico Silva. O Clarival andava muito por aqui, e resolveu incluir o Chico Silva na representação do Brasil na Bienal de Veneza. Mas os trabalhos do Chico não eram trabalhos muito bem conservados, não eram trabalhos que pudessem enfrentar, em termos de qualidade de material, uma Bienal de Veneza. Existiu lá no Rio um “marchand”, um dono de galeria que possuía alguns trabalhos do Chico Silva feitos com material melhor. Então, o Clarival resolveu incluir esses trabalhos da galeria para a Bienal de Veneza e parece que esses trabalhos é que foram expostos lá em Veneza. Não obstante, me parece que o Clarival também levou os outros trabalhos, que não foram expostos, mas ficaram na outra dependência, onde o Clarival pôde mostrar aos outros críticos da Bienal, esses trabalhos do Chico Silva. E foi aí que esses membros do júri, por sugestão do Clarival, teriam criado esse prêmio. Como é que se chama?

- *Menção Honrosa?*

- Eles teriam criado essa menção honrosa para satisfazer uma justiça que havia sido, vamos dizer, burlada ou passada por cima pelo próprio júri, com a concessão do prêmio para outro artista. E aí, o Chico conseguiu pegar essa menção honrosa. Então, fica assim meio duvidoso, esse negócio. Inclusive, tem uma carta do Clarival para a Heloísa Juaçaba (*Guaramiranga-CE, 1926*) em que ele toca nesse assunto. Aí eu não tenho bem lembrança, mas me parece que ele falou nesses trabalhos de lá dessa galeria, que ele teria levado para a Bienal de Veneza. Mas os trabalhos daqui do Museu foram também, e serviram para serem mostrados a esses membros do júri. E quando eles viram esses trabalhos, eles se convenceram que eram bons trabalhos.

- *Os trabalhos do Chico Silva no acervo do MAUC eram sobre o papel?*

- Era. Nessa época toda a produção do Chico Silva era em papel. Ele começou a usar tela já posteriormente, depois que saiu do Museu. Mas no Museu era papel e era guache. Ele não usava. Nessa época não usava acrílico, não, era o guache mesmo. O acrílico entrou depois. A tela entrou depois.

- *Você vê o Chico Silva como alguém que foi muito mal tratado pelos “marchands”, pelo mercado. Como você avalia hoje o que aconteceu com o Chico Silva?*

- O caso do Chico Silva foi exclusivamente uma tendência artística. Mas o Chico não tinha nenhum envolvimento com o complexo artístico. O Chico Silva era analfabeto. O Chico Silva não tinha nenhum envolvimento com o meio artístico. O Chico vivia no meio pobre, era um consertador de tamanco, consertador de guarda-chuva, consertador de fogão. Tinha mil coisas que ele fazia precariamente para sobreviver. Então, ele foi descoberto, a história está aí, já contou muito. Ele foi descoberto através das pinturas que ele fazia ali na Praia Formosa: ele morando ali por perto, ele fazia nas paredes. Foi lá. E, segundo me contou Aldemir Martins, ele, Aldemir, que frequentava a Praia Formosa para tomar banho, passando, via (*o Chico*), e havia chamado a atenção do Chabloz. Foi aí que o Chabloz se interessou e descobriu o Chico Silva. Andou indagando, andou procurando. E dizia o Chabloz que o Chico Silva se escondeu porque pensava que ele, Chabloz, queria brigar por Chico estar sujando as paredes das casas ali da praia. Então, procurou não ser encontrado pelo Chabloz, o Chabloz tanto bateu que o Chico apareceu. E foi aí que se deu a boa, porque ele soube que não era para brigar, era outra história. O Chabloz começou a dar o material para ele trabalhar, sem nenhum envolvimento do Chico com mais pessoas, e aí foi que o Chabloz começou também a levar os trabalhos do Chico pra fora; mostrou por aí afora, e o Chico repercutiu mais fora do que aqui. Mas, com o desdobramento do tempo, o Chabloz foi embora, e o Chico caiu na mesma vida anterior, de consertador de fogão, fazedor de tamanco, guarda-chuva, essas coisas. Só em 1960, quando Chabloz veio aqui novamente, foi procurar pelo Chico Silva. Ninguém sabia do Chico Silva, mas Chabloz foi atrás e descobriu novamente o Chico Silva. Acabou promovendo uma exposição do Chico Silva nos Diários Associados (*conglomerado de comunicação criado pelo paraibano Francisco de Assis Chateaubriand e Bandeira de Melo*), na rua Senador Pompeu, perto da Guilherme Rocha. Essa exposição foi até montada pelo Zenon Barreto. O Eduardo Campos era o diretor dos Diários Associados. Então daí foi que o Chico Silva, por intermédio do Chabloz, foi aproveitado pelo Museu da Universidade. O Chico Silva, naturalmente, não tinha o conhecimento para se relacionar com o novo meio que ele estava entrando em contato. Então, o que o Chico Silva queria era ganhar dinheiro. Ele não tinha nenhum compromisso com genuidade de coisa nenhuma, o que ele pensava mesmo era nisso, era uma maneira de ganhar dinheiro. E foi naturalmente nessa história que ele foi se envolvendo. Enquanto esteve lá no Museu da Universidade, ele foi preservado, por

conta do contato com as pessoas de nível mais elevado, essa aceitação dele, esse acatamento que ele passou a ter por parte das pessoas. As pessoas procuravam o Chico Silva, as pessoas convidavam o Chico para jantar, para almoçar, para isso, para aquilo, para aquilo outro. O Chico não tinha costume disso, o Chico não sabia como era isso. O próprio Clarival Valadares, quando resolveu incluir o Chico, ouviu o Chico dizer que o Clarival era o empresário dele, “o meu empresário”. Então, não tinha preparo suficiente para se envolver com o meio onde também havia muito picareta se aproveitando do trabalho do Chico da Silva para ganhar dinheiro. E o Chico Silva era estroína. O dinheiro que ele pegava ele gastava com bebida, com mulher e tudo, ele não tinha nenhuma coisa. Era mesmo inculto, rude, analfabeto, não tinha nada. E a mentalidade dele era solta, não tinha normas, a vida dele era aberta. Pois bem, então o Chico Silva não estava realmente preparado para lutar dentro de um novo sistema de vida, e foi muito aproveitado pelos “marchands”. Foi muito aproveitado. E gastou e se gastou tanto que acabou enfermo, esteve muito mal: foi para um hospital na Marinha, conseguiram que a Marinha recebesse o Chico no hospital de lá. Mas o Chico começou a fazer tanta danação lá dentro do hospital da Marinha que resolveram transferir o Chico para outro hospital. Foi aí que o Chico foi bater num hospital psiquiátrico (*Santo Antonio de Pádua, no bairro da Bela Vista, em Fortaleza, hoje desativado*). E o Chico Silva não era maluco, o Chico Silva era um temperamento diferente, era um sujeito vivo, era um sujeito inteligente – inteligente num certo sentido, porque, se ele fosse inteligente, ele não teria feito o que fez. Mas a burrice dele foi por ignorância, não foi tão por burrice, não. Então o Chico Silva começou a ser tratado como psicopata, tomando tranquilizante, tomando essas coisas. Eu lembro que ele chegou aqui uma vez, numa das saídas que permitiram, o Hélio Rôla (*Fortaleza, 1936*) e o Gilberto Brito (*Fortaleza, 1947*) andavam com ele e vieram com ele aqui em casa. Eu vi o Chico Silva mal podendo segurar um talher. A gente colocou um doce ali para ele comer, ele quase que não podia segurar o talher para comer o doce. E eu refletia: como é que o Chico está pintando desse jeito, se ele mal pode segurar um talher? Ele não tem coordenação motora, e como é? Bom, mas ele estava lá, estava lá. E eu acho que esses medicamentos que ele tomava alteravam muito o comportamento dele, eu acho que era isso, mas o Chico era tão danado que ele ainda teve uma cirrose, esteve mal porque ele bebia muito, esteve mal. Acabou levando tudo isso, e vencendo essas coisas todas. Mas, enquanto isso, ele esteve numa miséria

terrível. Olha, tem uma reportagem, se eu não engano do Edmar Morel (*Fortaleza, 1912/ 1989*), com o Chico Silva aqui, em que você vê que o Chico, ele estava numa pior, numa miserabilidade de fazer pena. Ele já tinha dado tanto dinheiro aos “marchands”... Mas ele acabou superando isso. Acabou voltando a pintar. Embora não pintasse mais como tinha pintado, mas continua a pintar, continua a viver de artista; sofrendo esses percalços todo, mas aguentado o tranco, até no momento em que faleceu. E, sendo sempre aquela pessoa, servindo aos “marchands” que aproveitavam o trabalho do Chico para ganhar dinheiro, quando morreu, ele estava com o último “marchand” dele, era um cidadão casado com uma mulher aí, na casa de quem ele morava, e onde ele pintava praticamente prisioneiro para satisfazer às vendas. A vida do Chico foi muito aventureira, venturosa, trágica, e muito cômica, foi uma mistura de drama que pesou muito, até na vida artística daqui, mas vamos dizer que o Chico fez escola. O Chico deu possibilidade a esses garotos que pintavam, que faziam parte do trabalho dele, deu a possibilidade de esses garotos fazerem – no desenvolvimento do trabalho dele – fazerem tão bem quanto o Chico. Só que eles não tinham coragem de assinar seus nomes. Ainda houve uma exposição aqui, onde eles assinavam seus trabalhos, depois voltaram ou a botar o nome do Chico ou a não botar nome. Mas agora, já recentemente, eles estavam fazendo o seguinte: pintavam os trabalhos, ainda dentro daquele modelo do Chico, eles pintavam, e botavam o nome dele, mas botavam: “Chico Silva, por fulano de tal”, como se eles estivessem captando uma coisa que o Chico estivesse jogando para eles. Então, hoje em dia a moda dessa garotada – que não é mais garotada, já são adultos, sabem bem o que fazem, até alguns já morreram. Mas o Chico Silva foi um capítulo muito vivo da nossa história da arte.

- *Como eram as relações do Aldemir com o MAUC?*

- É, eu acho que eu vou revelar também pela primeira vez essas relações do Aldemir com o MAUC, na época. Porque o Aldemir era muito brincalhão, como ele dizia: “Eu sou muito moleque, quando eu quero dizer as coisas, eu digo”. E as pessoas não gostavam muito. Quando eu digo as pessoas, as autoridades do MAUC, ou da Universidade. Então, não davam muito crédito ou credibilidade ao Aldemir dentro dessa relação pessoal dele com os outros. Porque o Aldemir era uma língua ferina, uma língua que dizia a verdade, e dizia mesmo – apesar de o Aldemir já ter aquela premiação todinha, aquela projeção todinha em São Paulo, aqui ainda não

respeitavam essas credenciais do Aldemir, consideravam o Aldemir um menino brincalhão. Esse era o caso. Então, nunca tinham uma consideração pelo Aldemir como tinham consideração pelo Bandeira. O Bandeira foi convidado a vir aqui inaugurar o MAUC, teve o privilégio de convidar quantas pessoas ele quis para acompanhá-lo. Então, vieram com ele José Roberto Teixeira Leite (*Rio de Janeiro, 1930*), Goebel Weyne – que nessa época estava no Rio –, Aluísio Medeiros, que também estava no Rio; José Alcides Pinto; veio uma comitiva; Walmir Ayala (*crítico de arte e poeta. Porto Alegre-RS, 1933/ Rio de Janeiro, 1991*); veio uma comitiva forte com o Bandeira. Então, o Bandeira tinha toda essa consideração em torno dele, era muito bem aceito. E o Aldemir, não o convidavam, não compravam nenhum trabalho dele – ou se compravam, eu acho que o Museu tinha alguns trabalhos dele –, mas o Aldemir tinha essa mágoa. Não havia um convite mais expressivo para ele, mais ao nível a que ele havia chegado. Então, o Aldemir não era muito simpático à direção da Universidade da época. Só quando o reitor foi o Pedro Teixeira Barroso (*Itapipoca-CE, 1925/ Fortaleza, 1979*) é que o Aldemir fez as pazes com o Museu. E fez porque o Pedro Teixeira era muito amigo e colega do Aldemir, e o Pedro também era meu amigo. Eu, um dia, tendo recebido do Aldemir uma quantidade grande de trabalho dele, que me deu condições de fazer aqui uma sala dele, eu ofereci ao Pedro Barroso essa sala, esses trabalhos, para que se fizesse no Museu da Universidade Federal do Ceará a mesma sala. E o Pedro, que não era tolo, não ia perder um material desse, não ia perder, claro que aceitou.

- *Você falou que a relação do Aldemir com o museu da UFC era tensa?*

- É, exatamente. O Aldemir, apesar de já ter um reconhecimento muito bom em São Paulo, no meio artístico, por parte dos salões, por parte da crítica, aqui no Ceará ainda era considerado um garoto travesso, uma pessoa meio irreverente. Então, não davam a ele um valor e um prestígio de que já era merecedor. E, não obtendo esse reconhecimento aqui, o Aldemir se melindrava, porque o Bandeira já havia tido 38 trabalhos seus adquiridos pela Universidade para fazer uma sala. Cela também tinha uma coleção toda adquirida, e o Aldemir não era muito levado a sério aqui. Ele não gostava disso. Então, ele doou para mim uma quantidade grande de trabalho, e eu fiz uma sala dele aqui no Mondubim, aqui em casa. Essa sala foi uma sala que chamou atenção, por que o Aldemir realmente tem um trabalho muito bom. O trabalho dele

aqui acabou me dando a ideia de que ele, com o conhecimento que tinha, deveria estar no ambiente mais acessível à visitação, no ambiente mais propício à conservação dos trabalhos, essas coisas todas que um trabalho de qualidade merece. Quando a Universidade Federal mudou de reitor, entrou como reitor o Pedro Barroso, foi a hora em que propus a ele a doação da sala Aldemir Martins para o Museu instalar, no prédio do Museu da Universidade. E então essa proposta só podia ser bem aceita, porque o reitor não era tolo para recusar um patrimônio desse. Aceceu, mandou fazer a sala, a sala foi instalada. E basta ver como Aldemir se sentiu feliz quando, dentro da sala, que era a sala dele, ele deslizava como se estivesse patinando no chão, de brincalhão, quer dizer, era um brincalhão que estava satisfeito de ter a sala dele no Museu. Isso foi muito bom, porque arrefeceu o mal-estar que causava a ele a falta de consideração que a Universidade lhe havia dispensado. Foi daí que o relacionamento dele, não só com a Universidade como com o Ceará, melhorou, com a vinda dele mais vezes por aqui e com o relacionamento pessoal também. Esse relacionamento, que inicialmente era meio extremado, se tornou um relacionamento muito bom, e a Universidade ganhou esse patrimônio, ganhou a sala muito boa, porque ele também acabou doando mais trabalhos para essa sala. E tudo isso totalmente sem a Universidade gastar nada de compra dos trabalhos, não houve compra nenhuma, mas doação.

- Você falou que teve uma intermediação nesse processo de aproximação dele com a Universidade, que foi o Sérvulo Barroso?

- O Pedro Teixeira Barroso, que era reitor, à época, era muito amigo e colega do Sérvulo Mendes Barroso (*Pacoti-CE, 1923/ Fortaleza, 1993*) que tinha sido meu colega de turma na Faculdade de Odontologia. E o próprio Pedro Barroso também era meu amigo. E fui eu que falei com Pedro, ofereci ao Pedro a sala, contanto que ele fizesse essa sala lá, no Museu da Universidade. Então, essa trinca, ou essa quadra, para envolver também todos: Pedro Teixeira Barroso, Sérvulo Barroso, eu e Aldemir Martins, todos eram amigos e todos concordaram plenamente. Porque quando eu quis doar, falei ao Pedro Barroso que doaria esses trabalhos, essa sala Aldemir Martins, com a condição de ele fazer a sala lá no Museu, foi o ponto inicial para essa sala se iniciar. Falei ao Sérvulo Barroso para ele se comunicar com o Aldemir, dizendo do meu propósito de doar os trabalhos dele daqui para o Museu da Universidade, e o

Aldemir respondeu para o Sérvulo Barroso que concordaria com o que eu fizesse. E daí então eu completei a doação. Mas aí influenciou o Sérvulo Barroso, influenciou o Aldemir e completamos a doação.

- Nós já falamos da importância de vários artistas, mas não aprofundamos a conversa sobre o Vicente Leite (Crato-CE, 1900/ Rio de Janeiro, 1941). Eu queria que você falasse um pouco, que você fizesse uma avaliação da importância dele para as artes no Ceará.

- Olha, na verdade, a presença de Vicente Leite foi no Rio, fazendo a Escola de Belas Artes, e vivendo lá. Vicente Leite aqui, anterior a isso, é uma passagem muito apagada, porque ele estava se iniciando e foi logo embora para o Rio. Quando começava a se distinguir, quando começava a ser projetado, a ter uma divulgação melhor por força do trabalho dele, aconteceu que ele morreu. Morreu antes mesmo até gozar o prêmio de viagem que ele obtivera. De forma que na época também não havia grande força nos meios de comunicação, o Vicente Leite teve seu nome mais por força da vida dele no Rio do que aqui. Agora, naturalmente que um artista como ele não deixa de ter influenciado nos artistas daqui, à época, fazendo esse movimento de renovação. Mesmo porque o Vicente Leite era um bom impressionista, embora fosse, como outros artistas, um acadêmico. Era um trabalho de impressionista que ele fazia, e os artistas daqui pintando no campo, eram também pintores que faziam, até certo ponto, um impressionismo. E então, essa afinidade entre um e outro, do ponto de vista artístico, deve ter causado uma influência até entre os nossos artistas.

- Temos registros de algumas viagens dele ao Ceará, de pinturas de carnaúbas, de paisagens cearense. Você sabe de contato dele com artistas plásticos daqui, durante essas viagens que ele fez? Houve alguma troca de experiências?

- Eu não sei se houve uma aproximação maior, mas nessa época, uma época em que Fortaleza era bem pequena, não podia deixar de ter acontecido. Quem eram os artistas que gozavam aqui, à época, de uma influência maior sobre o meio? Otacílio de Azevedo, Gérson Faria e o Cela. Mas essa aproximação com os artistas daqui não foi uma aproximação assim tão duradoura para causar um impacto maior sobre nossos artistas, mas que esse relacionamento favoreceu esse desenvolvimento na nossa arte, não tenho dúvida.

- Você acredita que essa redescoberta do Vicente Leite pelo Ceará seja realmente uma redescoberta ou é mais um interesse comercial a partir da valorização das obras dele?

- Não. Olha, mesmo que fosse um interesse comercial, essa volta, vamos dizer, do Vicente Leite, trazida ao nosso meio, foi válida, foi merecida, e ninguém pode contestar isso, porque os trabalhos dele confirmam e a crítica também. O prêmio que ele recebeu é também um reconhecimento do valor dele. Mas, por um motivo ou por outro, a pessoa se apaga cedo – no caso dele, por causa de morte. Ele fica fora do circuito de divulgação. E, naquela época, a divulgação comercial era muito reduzida. A divulgação era mesmo dada em função do trabalho que o artista mostrava, da clareza desse trabalho. Então, o Vicente Leite teve essas homenagens. Homenagens que, com toda certeza, foram devidas ao nome que ele obteve, no reconhecimento desse seu trabalho. E foi a confirmação de ele ter sido um bom artista. Um artista de qualidade relevante para a nossa cena artística, embora a nossa história artística no tocante à posição dele fosse feita mais no Rio de Janeiro do que aqui. Mas isso não invalida a participação dele, a frequência dele por aqui, que não deixou de vir aqui. Inclusive teve exposições aqui feitas em homenagem a ele, exposições conjuntas com o Cela. Então, o Vicente Leite realmente foi nessa época um artista que apareceu não em função do interesse de venda, mesmo já estando visíveis os interesses do comércio com o trabalho de arte. Mas ainda não foi uma coisa totalmente comercial como hoje em dia a gente vê acontecer.

- Você não é um entusiasta dos trabalhos dele, não?

- Não, entusiasta propriamente dito não, mas eu gosto dos trabalhos dele. Os trabalhos dele são trabalhos que realmente tocam a gente que vê, que percebe. As paisagens dele, sobretudo. As paisagens já posteriores, porque algumas de princípio, ou de principiantes, são fracas. Mas as paisagens posteriores são paisagens bonitas, bem feitas, bem trabalhadas. São realmente paisagens que deveriam até agradecer a ele, porque foram paisagens que se transformaram muito bem em trabalhos de arte. E foi isso que ele fez. Então, eu reconheço as qualidades desses trabalhos do Vicente Leite. Como eu falei, nesses trabalhos anteriores, mais antigos, a gente vê que o principiante ainda estava por ali.

- O trabalho dele que faz parte do acervo do Mini Museu Firmeza seria um desses trabalhos de principiante?

- Esse trabalho ainda não foi o trabalho mais forte dele, eu considero que estivesse a meio caminho, que tivesse caminhado um certo espaço de conhecimento

e de criatividade para fazer esse trabalho. Daí para frente ele iria realmente atingir o que de melhor apareceu de autoria dele.

- Como se justificava que, em 1940, o Serviço Nacional estivesse premiando um artista acadêmico e impressionista?

- Olha, nós temos uma coisa interessante. O acadêmico não era tão acadêmico que se dissesse: “Olha, saiu daqui não é mais acadêmico ou até é acadêmico”. Não. O acadêmico acabou transcendendo devido à libertação da temática, a libertação da liberdade de fazer. O acadêmico trabalhava sempre no ateliê, o acadêmico nunca topava de frente a temática dele, o assunto dele, a paisagem, o trecho. Não, ele fazia seus estudos, levava seus elementos para o ateliê e lá ele produzia o trabalho dele. Isso inicialmente foi feito com a temática religiosa e mitológica, porque o acadêmico não era nada mais que uma volta ao clássico – tanto é que se chamava neoclássico. Como foi parar nas academias, passou-se a chamar de acadêmico. Então, quando se libertou da temática, se libertou de certas receitas, passou a fazer trabalho no campo, esse acadêmico, paulatinamente, foi se transformando em Impressionismo, e o Impressionismo era justamente a pintura feita de acordo com a luz, e isso era feito no campo. Então, o acadêmico, aqui, virou impressionista, e o Vicente Leite foi um desses artistas que trabalhando, e estudando na Escola Nacional de Belas Arte, o foco maior do acadêmico, como muitos outros acadêmicos, acabou nesse caminho de saída do acadêmico e de passagem para o impressionismo. Até aqui entre nós, no Ceará, os artistas gostavam muito de pintar no campo. Por isso, nós temos aqui artistas que não foram acadêmicos, que não passaram por academia, mas fizeram trabalhos no campo e se aproximaram muito mais dos impressionistas, mesmo sem rigorosamente adotar o Impressionismo. Mas tinha muito mais de Impressionismo do que de acadêmico.

- Você conseguiu manter um quadro, de 1953, dos primeiros trabalhos seus, dos mais antigos, feitos no Pirambu (praia e bairro pobre da zona oeste de Fortaleza). Dava para falar um pouco desse quadro, do que cercou a feitura desse quadro?

- É, esse quadro é o resultado daquilo pelo qual a gente passava quando se iniciava na pintura, que foi o caso do meu início aqui em Fortaleza, na SCAP, fazendo o curso livre de desenho e pintura. A pintura, geralmente a gente saía, procurava um trecho mais deserto, uma ponta de rua, uma praia, para pintar. Porque a pintura no campo a gente podia dimensionar bem o colorido, tudo resultante da iluminação que o trecho recebia. E esse quadro no Pirambu foi o resultado disso, de uma dessas penetrações no campo.

- *Esse trabalho foi feito numa dessas saídas do grupo de pintores da SCAP?*

- É, do grupo que fazia o curso livre de desenho e pintura. Eram excursões mais de estudo do que para pintar quadros com finalidade de uma amostra de arte. Eram pinturas que serviam de exercício para a prática da pintura. Então, a gente vê, é uma marinha, onde se percebe perfeitamente que o colorido sofre o impacto de pouca luz, dando uma absorção de cor de uma superfície para outra, não se destacando bem porque a luz está muito difusa. Você vê uma jangada quase se comprometendo com a terra: são dunas. O que mais se destaca é o verde dos coqueiros contrastando com a claridade das dunas por trás dos coqueiros e uma casa, também envolvida pela atmosfera que envolvia todo o ambiente da marinha.

- *Você só conseguiu manter esse quadro dessa fase?*

- É. Essas saídas no campo, para mim, eram saídas que, me agradavam mais pelo que eu via, pela experiência, do que para fazer um quadro que eu dissesse: “esse quadro eu vou expor”. Por quê? Porque se fazer pintura nessas condições para mim – pelo menos, não para outros artistas, para mim – era muito incômodo, eu não sei trabalhar numa situação incômoda. Eu sou muito comodista, e eu gosto de trabalhar tendo à minha disposição, ali no local, tudo a contento, tudo direitinho, me sentando bem. Nessas saídas para o campo, a gente geralmente a gente tinha de sentar no chão, numa posição que não dava bem para a gente trabalhar. Mas tinha muitos artistas que trabalhavam e trabalhavam muito bem.

- *A Nice (Maria de Castro Firmeza, Aracati-CE, 1921), sua mulher, tem mais trabalhos feitos no campo do que você.*

- Tem muito mais, mas muito mais mesmo. Eu trabalhei no campo muito pouco. Eu geralmente ia ao campo, como eu disse, só participar do ambiente artístico, ver e fazer estudos – mais do que isso, nunca fiz. Meu trabalho todo se desenvolveu, mesmo eu não sendo um acadêmico, se desenvolveu dentro do ateliê, embora eu trouxesse coisas na cabeça de fora para pintar.

- *Uma observação que a gente pode fazer em relação a esse seu quadro é que ele tem muitos elementos da sua pintura posterior, como se o artista maduro já estivesse no jovem artista.*

- É, eu acho que era a formação do adulto, de um adulto que se sensibilizava com a poesia, se sensibilizava com a forma, com o colorido, e essa sensibilidade

prossegiu do início ao fim do trabalho. Quer dizer, do início do aprendizado para um trabalho já mais de domínio do assunto. Eu acho que o caso é esse. Era um trabalho também que reflete muito ou refletia à época nesse colorido do fim de tarde, um colorido assim, que refletia, talvez, como disse o Valdemar Garcia (*Crato-CE, 1904/ Fortaleza, 1985*) – que você conheceu, que era o cenógrafo, era pintor, era um homem de teatro, mas sabia pintar – ele um dia, vendo um desses trabalhos antigos meus, ele disse que era muito mórbido. Ele achava mórbido, o trabalho. Talvez fosse essa sensibilidade, até certo ponto doentia, vamos dizer, uma sensibilidade interior que não é muito aquela coisa normal, que transparecia, principalmente nas aquarelas, mas era devido o colorido da natureza que se apresentava daquele jeito. E eu captava, talvez, aquilo entrasse em empatia comigo e eu com aquilo, e se ajustava perfeitamente uma coisa com outra. O fim da tarde, para mim, geralmente, é mórbido. É uma coisa que até a Psicologia chama a atenção para o fim da tarde, a gente fica tendo assim uma maneira diferente de receber aquela beleza do fim da tarde ou aquela tristeza do fim da tarde. E eu acho que coincidência disso com o meu trabalho que o Valdemar achava que era mórbido. Talvez fosse, eu sei lá...

- Além do Valdemar Garcia, quem mais comentou a sua pintura?

- Entre os amigos, já o José Alcides Pinto, o Zenon Barreto, o Mário Baratta, o Artur Eduardo Benevides (*Pacatuba-CE, 1923*), esses deram opiniões, opiniões que estão no catálogo de exposições minhas. E eles perceberam alguma coisa do meu trabalho e disseram, e perceberam também alguma coisa minha, não só em relação ao trabalho, mas em relação à minha personalidade artística.

- Essas opiniões foram marcantes para ajustar o seu rumo ou você via essas opiniões apenas como opiniões expressadas e que não interferiam no que você fazia?

- Não, interferir propriamente não, mas eram opiniões que, às vezes, a gente não percebe que está dentro daquela tese defendida ou colocada por essas pessoas. E a gente vai vendo e vai: “Ah, eu faço é isso, eu sou assim, eu sou assado”. Eu não sabia. Muitas vezes, a gente não sabe, não. Muitas vezes, a gente sabe. Muitas vezes, a gente acha que a pessoa que deu opinião viu que a gente nem sabe. Viu coisas que a gente não via. Disse coisas que a gente não sabia que estava fazendo aquilo. E então era muita gente que também falava, porque essas opiniões geralmente eram dadas por pessoas que tinham capacidade para dar.

- Mas o que estou achando interessante é, dessas opiniões todas, você pinçar uma com muita oportunidade para falar do seu trabalho. Por que exatamente essa ideia de morbidez, que o Valdemar Garcia levantou, se adequa ao trabalho que você mostrou, um dos seus primeiros trabalhos?

- É, mas eu nunca me encaixei muito nessa coisa. Eu me encaixei nessa afirmativa do Valdemar no tocante a umas aquarelas antigas que eu fazia. Mas como eu lhe disse: vendo bem, eu achei que era devido a esse colorido de fim de tarde que eu colocava em meus trabalhos. Então, eu fiquei em dúvida: a morbidez seria minha ou do tempo, ou da natureza? E, quanto a essas outras opiniões, são opiniões que eu recebo dessa maneira. Recebo, ora reconhecendo que aquilo é daquele jeito mesmo, ora reconhecendo que aquilo representa alguma coisa que eu ainda não tinha percebido, ora vendo que aquela coisa é uma recriação de quem fazia a observação.

- Você falou nas aquarelas. As suas aquarelas denotam uma competência, uma delicadeza e uma sensibilidade muito grande da sua parte. Como é que você poderia falar das aquarelas, é difícil fazer aquarelas?

- A aquarela tem várias dificuldades. A dificuldade técnica, por exemplo, porque a aquarela você trabalha com água. É uma tinta que você usa com água. Então, um dos segredos que só a pessoa fazendo pode dominar é o conhecimento da quantidade d'água que você deve colocar no pincel para espalhar a tinta no papel. Essa é uma coisa que a gente pode dizer: "Olha, você bota tanto de água". Não dá, não dá. Quem vai fazer é que tem de saber, tem de observar qual é o efeito que faz quando coloca o pincel mais molhado, o pincel menos molhado. Quando você coloca uma água no papel, coloca tinta e não trata logo de diluir, fica aquela coisa marcada no papel. Isso tudo só na prática a pessoa vai podendo dominar. A gente pode dar uma dica, mas dizer exatamente o que deve ser feito, não dá. Então, é uma dificuldade técnica. Outra coisa que a pessoa deve saber também – aí pode saber por conhecimento – é que não deve misturar uma quantidade de tinta, porque perde justamente aquela transparência que a aquarela tem e justamente essa transparência dá uma beleza poética, concorre para essa beleza poética. Aí a gente pode dizer: "Não misture mais de três cores, não. Misture umas três cores aí, porque se for mais fica uma coisa pastosa, perde a transparência, perde a beleza". E outra coisa: você tem de ter o domínio para

trabalhar mais rápido, porque se você não trabalhar rápido, essa questão da secagem da água no papel e a tinta fica interferindo no resultado do trabalho. Então, são coisas que a gente vai tendo de aprender na prática. Embora, como eu disse, possa receber informações. Informações para a pessoa, na prática, observar e chegar a determinar exatamente como é que deve proceder na execução do trabalho.

- *O papel também tem de ser de boa qualidade?*

- O papel tem de ser de boa qualidade, porque senão prejudica totalmente. Por exemplo: eu peguei uma vez um papel reciclado e fui trabalhar com aquarela. O papel não espalhava a tinta; onde você encostava o pincel, a tinta ficava ali totalmente. Então, nessas condições, se você quiser fazer o trabalho dentro dessas condições, você tem de fazer o trabalho de outra forma. Você não vai conseguir dar aquela transparência à tinta em cima do papel. Então, você tem de arranjar outra forma de trabalhar a tinta, de executar o seu trabalho, e até que às vezes você pode fazer uma coisa boa, uma coisa bonita. Não tem problema, não é errado. Pode ser um erro, a escolha do papel. Agora, se quer fazer com transparência, com aquela tinta se unindo perfeitamente uma com a outra, você tem de ter um papel bom, você tem de ter um pincel bom, você tem de ter tinta boa, e dominar perfeitamente a quantidade de água que você vai utilizar molhando o papel.

- *Geralmente se desenha antes de fazer a aquarela ou aquilo tudo é feito na hora?*

- Olha, isso é como a turma costumava dizer: “O fulano não desenha porque sabe desenhá-lo”. Quer dizer que ele, já pegando o pincel com a tinta, ele já faz o desenho. Mas a maioria costuma desenhá-lo, e muitos desenhistas, muitos aquarelistas, fazem com lápis e deixam o desenho do lápis concorrendo para o trabalho da pintura da aquarela. Outros fazem um desenho com lápis tão de leve que mesmo a tinta transparente da aquarela não deixa esse desenho participar do trabalho.

- *E sobre forma e conteúdo...*

- No momento em que a gente está fazendo um desenho numa superfície, a gente está construindo uma forma. No momento em que a gente vai ocupando um espaço, vai dando a esse espaço uma forma e esta forma identificando, qualquer coisa que esteja ali. Revela o conteúdo. Então vamos dizer, sem querer entrar em Filosofia,

mas dentro mais do senso comum do que se possa considerar como forma e conteúdo. Eu, por exemplo, eu estava fazendo aqui, utilizando o carvão nesse espaço da superfície da tela. Então, o que surgiu do tracejado que eu fiz aqui. Surgiu uma figura, essa figura, que tanto é forma como é conteúdo. Quando a forma revela o que está implícito nela, revela o conteúdo, e, o conteúdo identifica uma forma. Então, grosso modo, é isso mesmo, eu fiz a forma aqui de uma cabeça. Que por sinal, uma cabeça de uma pessoa que pousa no momento, e, embora eu não queira fazer fotografia, mas a gente quer fazer uma cabeça baseada numa cabeça que viu. Sem querer repetir a cabeça que viu. Quer dizer, ele já revela um conteúdo, que está implícito, mas que após a execução ele fica explícito, é a forma revelando o conteúdo e o conteúdo se manifestando na forma. Em poucas palavras, a gente coloca a forma nesse sentido.

- Você acredita na permanência dos suportes tradicionais? Sempre vai haver desenho, pintura, escultura, gravura? Como você vê a relação com o que se está fazendo atualmente?

- Apesar de toda essa reação contra os materiais tradicionais, a gente conclui após experimentar todos esses materiais que foram servidos para experiência, que foram servidos para o trabalho, quando a gente percorre toda essa gama de possibilidade a gente chega a ver, que o melhor suporte, ainda é o suporte tradicional. Então no caso da pintura de cavalete, a tela, é o suporte mais aconselhado, é o suporte mais adequado para se trabalhar, é o que dar um resultado melhor, o resto é novidade, você trabalhar às vezes em cima de um material, pode obter desse material um outro efeito, devido a textura desse material. A própria tela, com uma textura diferente da usual, dá um efeito muito bonito ao trabalho. Mas é o que, é uma qualidade do material que é utilizado. Então, você pega um material que concorre para dar um outro aspecto ao trabalho de arte. É muito bom, é uma criatividade, uma novidade, até mesmo um desenvolvimento daquilo que se usa, e um desenvolvimento favorável quando obtêm um resultado melhor. O que nem sempre é, nem sempre o material novo é melhor do que o antigo, mas é a novidade. Mas então, o que eu quero dizer com isso, é que em certos casos o material antigo ainda é o melhor.

- A pintura permanecerá?

- Eu acho que a pintura nunca vai desaparecer, mesmo que ela se transforme, mesmo que ela assuma outro aspecto, mesmo que ela vá para uma liberdade maior, ela vai continuar pintura. Até mesmo quando receber uma participação de outra

modalidade de arte. Vamos pegar uma escultura, uma escultura, que seja pintada como fizeram antigamente. Antigamente faziam escultura pintada, mas muitas das vezes dependendo dessa pintura é uma pintura numa escultura. A cerâmica, por exemplo: é muita pintura na cerâmica, não deixa de ser pintura, é uma cerâmica pintada, se essa cerâmica vem com uma forma ela pode ser então, um trabalho de modelagem, pode ser um trabalho de escultura, mas se ela vem com uma pintura, tem uma pintura ali naquela peça. Então, a pintura nunca vai deixar de aparecer, por que, a sensibilidade para cor é permanente. Não vai desaparecer essa sensibilidade, isso é fisiológico, é biológico, a sensibilidade não desaparece, nem para forma, nem para conteúdo, nem para cor e nem para o volume. Isso vai continuar sempre. Pode assumir múltiplos aspectos, mas continuam todos eles separados ou juntos, vão continuar existir com outros ou os mesmos materiais vão continuar, apenas variando no tempo, no espaço, nas descobertas, na sensibilidade de cada um.

- *E a escultura no Ceará?*

- Talvez mesmo devido o material, nem sempre se encontra um material próprio para o trabalho, um material mais conveniente, sempre sofreu uma certa discriminação com relação a pintura. Primeiro que tudo a pintura tem atração da cor, a escultura tem a atração da forma, do volume, mas tem a dificuldade de você encontrar um material bom, tem dificuldade de você transportar esse material por que geralmente é pesado. De você ocupar um espaço com esse trabalho que exige em torno dele um espaço onde as pessoas se movimentar para atingir visualmente todos os ângulos do trabalho, e a pintura não, a pintura você coloca numa parede, é visível. Mesmo com essas dificuldades, nós tivemos alguns escultores aqui, não só escultores dentro daquele desenvolvimento da arte, passando pelo moderno e avançando pelo pós-moderno, contemporâneo, nós tivemos dentro dessa escola acadêmica, tivemos aqui em Fortaleza o Honor Torres (*Rio de Janeiro, 1914/ Fortaleza, 2002. Sua esposa, Angélica Torres, Baturité-CE, 1914/ Fortaleza, 2009, também era formada pela Escola Nacional de Belas Artes*), ele fez mais monumentos, ligados às pessoas, do que um trabalho de uma temática mais livre. Tivemos nesse sentido também, o José Rangel (*Jardim-CE, 1895/ Rio de Janeiro, 1969*), também se formou na Escola Nacional de Belas Artes e seguindo o desenvolvimento da arte aqui, entrando pelo Movimento Modernista e Impressionista, nós tivemos o Walter Dantas, nós tivemos ai já entran-

do mais no moderno tivemos Zenon Barreto, e por ai vieram outros escultores, mas escultores que não se manifestavam muito, escultores que eram mais experimentais do que escultores propriamente ditos. Pintores que sentiam atração momentânea por um trabalho de escultura. E hoje em dia que nós estamos agora em 2009, nós temos vários artistas aqui que fazem escultura. Temos uma suíça chamada Irma Coreco (*Berna, 1942*), e tem um grupo que trabalha com ela como o Autran (*Fortaleza, 1945*), o próprio pintor Cláudio César (*Rio de Janeiro, 1942*), que faz escultura. Mas fora isso, nós temos naquela parte de arte popular que é muito boa. A parte de arte popular é um mundo a parte mesmo. E, tem muita coisa nesse sentido, muita coisa de figura, de ambiente, de folclore, mas tem muita coisa boa. Então, até que eu vejo a escultura mais dentro do popular melhor do que essa escultura que se faz aqui erudita. Mas a escultura sofre, como sofre o desenho, como sofre a gravura, sofre com a preferência do público, que se volta sempre para a pintura. Por esse ou por aquele motivo a pintura tem um privilégio.

- Onde fica o Sérvulo Esmeraldo nesse panorama da escultura que você fez?

- É, o Sérvulo (*Crato-CE, 1929*), quando ele começou aqui em quarenta e nove, ele estava fazendo desenho. Ele fazia um desenho, concorria até um Salão de Abril com um desenho, depois o Sérvulo foi para São Paulo, e já se manifestou mais dentro da gravura. Ainda no prosseguimento disso ele foi para a Europa, na Europa que ele começou a desenvolver o trabalho de escultura, e, já um trabalho bem solto, um trabalho entrando para o abstrato. Vinte anos depois, ele volta para o Brasil, e já se firmando como escultor, e prosseguiu essa carreira de escultor mesmo mais em grau ascendente do que a pintura, do que a própria gravura e do que o desenho. A escultura do Sérvulo se tornou sempre monumental, de grandes proporções. Ele fez um trabalho muito ligado ao público. Era um trabalho que se fazia em via pública. E então, Sérvulo se tornou esse escultor que a gente conhece, um escultor de boa qualidade, com um trabalho limpo. Mas ele teve um azar, as esculturas dele, colocadas em espaços públicos, sempre sofrem muito com o tempo, e com outras formas de deterioração do trabalho. Então, a gente pega vários trabalhos do Sérvulo que estão por ai, sofrendo esses rigores do tempo e da ação destruidora. Mas o Sérvulo se firmou bem, é bem conceituado, aliás, é um dos melhores artistas que nós temos aqui, mas experimentado, com visão de Europa, com experiência de Europa, e com

bons conhecimentos. Então, a escultura aqui, a de maior projeção mesmo foi a do Sérvulo e a do Zenon, embora existam outros escultores por ai, mas eu destaco esses dois artistas.

- Como você vê as experiências que o Zenon fez com materiais menos nobres, como bilros, agulhas de pesca, quengas de coco?

- É, o Zenon foi um que sempre acompanhou as pesquisas de material, e pesquisas estéticas. O Zenon sempre foi levado a experimentações. Então, ele teve várias fases, e o melhor é que todas as fases do Zenon eram boas. Os trabalhos dele eram bem executados, eram criativos, embora já aproveitando uma linguagem estabelecida pelos que fizeram a vanguarda, aproveitando essa linguagem ele conseguia fazer trabalhos criativos, trabalhos muitos pessoais. Embora, tendo aquela marca da linguagem. Mas o trabalho era bem pessoal, era bem independente. E ele utilizou muito, inclusive os próprios utensílios, eu me lembro que ele fez uma exposição aqui rendendo uma homenagem ao meio rural. Então, vários objetos utilizados no meio rural, foram também utilizados como objetos que se transmutavam de objetos utilitários em objetos artísticos. Os próprios objetos eram dispostos de tal maneira que perdiam a função utilitária do meio rural para se tornar realmente um objeto de arte. Eram chocalhos, colheres de pau, estribo, caneco, ciscador, foice, machado, todos esses objetos, nessa exposição, ele utilizou dando a eles uma função e uma forma, aí nós entramos na forma novamente. Dando uma forma e um conteúdo artístico.

- Você vê alguma aproximação dessa utilização com a pop arte?

- Até um certo ponto sim. Só que a pop arte, ela não prezava muito a permanência do material, a pop arte foi muito negligente com essa questão do material. E utilizava muito os elementos, quase beirando o que era a publicidade, todos aqueles elementos que o pessoal da pop usava como aquele o mais conhecido, Andy Warhol (1928/ 1987), era muito publicidade, e realmente o Andy Warhol trabalhou muito com publicidade, ele teve uma formação artística tradicional, mas ele se prendeu muito para esse lado, e o trabalho dele de arte foi muito voltada para as características de um trabalho comercial de publicidade. O trabalho do Zenon não, o trabalho do Zenon, ele utilizava um material que tinha uma permanência muito boa, não era trabalho facilmente destrutível, e, de pop era mesmo o objeto em si que se prestava na vida diária dele, na função dele, normal, se prestava a um trabalho físico de cunho social.

- Você falou um pouco das aquarelas. Eu queria que você falasse das dificuldades e dos desafios de utilizar o carvão e o óleo.

- É, o óleo, se nós quisermos estirar um pouco a coisa no sentido contrario, no sentido primitivo, a gente ver que o artista das cavernas eles utilizavam a substancia já oleosa para impregnar a tinta em pó que eles preparam em seu pilão de pedra. Então, já tinha um principio de óleo, trabalhando no sentido da fixação da tinta na parede, segundo dizem os livros que falam da arte pré-histórica, mas o óleo já ai pela Idade Média, o óleo já chegou a ser um veículo para dar mais plasticidade a tinta, e fazer já um trabalho paralelo ao afresco, por que a pintura em afresco foi muito desenvolvida nessa época, e o óleo entrou também, e deu uma plasticidade maior ao trabalho. Não só na fabricação da tinta como no adcionamento dessa tinta já impregnada com o óleo. Aí vieram outras substâncias, os secantes. A indústria foi sempre procurando desenvolver material para dar um tratamento melhor a tinta e de acordo com a superfície em que essa tinta ia ser colocada. E, a gama de material que apareceu é muito grande, pastel, aquarela, acrílico, a indústria coloca muito a arte em outra dimensão.

OUTRAS CAMADAS DE TINTA

SENHOR DO MONDUBIM

Nascido em 1919, em Fortaleza, Nilo Firmeza, o Estrigas, só atentou para a pintura depois de concluir o curso de Odontologia, já beirando os trinta. Desde então, ele tem sido um desbravador e sinônimo de autenticidade.

Estrigas é nosso senhor do castelo, em seu heráldico e periférico Modubim. 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.

O nome vem do italiano “*streghe*”, brincadeira de um espetáculo de circo, onde o nome arrevesado de um acrobata (ou seria um mágico?) virou blague na farra do Liceu.

Estrigas é a velha linha férrea e aquela casa escondida entre o verde, como se fosse um camafêu e o trem rangendo também no poema do Manoel Bandeira ou na composição de Villas Lobos.

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 alibi 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.

Enquanto isso, ele construía uma das propostas mais sólidas no campo das artes plásticas, o que está a exigir um estudo detido: emocionado e rigoroso. Estrigas desenvolveu uma trajetória que reflete sua coerência e sua integridade. Ao lado das vivências e da capacidade de sentir as dores do mundo, ele soube tirar partido de sua biblioteca, manter-se em dia com o que se reflete no campo da estética, não para copiar o que está se fazendo lá fora, mas para, a partir daí, mergulhar em seu processo criativo, que vai da observação das pinturas rupestres à leitura da semiótica visual.

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 esconde-rijo 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.

Estrigas sempre soube e quis partilhar. A paciência de monge copista com que constituiu durante anos seu arquivo é uma prova de sua disciplina “virginiana”. Ele guardou catálogos, recortes e sua casa é um repositório (vivo) da história das artes plásticas cearenses.

Mas o artista nunca abandonou suas formas de expressão. No óleo, no grafite ou no carvão, está sempre a se renovar, como o espetáculo da natureza em que se insere, com seus jasmims e suas mangueiras, como o renovado apito de trem na estação de Mondubim, espécie de chamamento a uma realidade perversa e contraditória.

Ele passou a interferir primeiro como crítico, incomodando por desafinar o coro dos contentes, e depois como historiador, escrevendo, pacientemente, um texto do qual tem que se distanciar porque se confunde com sua própria vida, um texto que é estética e memória.

É este o Estrigas que tem em Nice a companheira e interlocutora, um casal cujo respeito mútuo pode ser visto a parte das propostas estéticas que desenvolvem, diferenciadas e ao mesmo tempo comunicantes, como um diálogo que se estabeleceu por meio das formas, cores e composições.

O artista traz as marcas da inquietude. Aos oitenta anos continua a criar com a mesma alegria descoberta do mundo. É onde ele se renova e se reatualiza, neste convívio onde o tempo que escoo é outro, da amizade e da compaixão. Onde a grandeza vem da negação da competitividade, da recusa em embarcar nas armadilhas de um brilho falso e de uma compreensão mais rica do mundo que não se perde nos desvãos do mercado nem se confina às notas de colunas de fofocas.

Movido pela consciência de que o papel da arte é o de discutir o mundo, ele sabe que cave ao artista ser a antena que interfere, que incomoda e que antecipa. É isso o que Estrigas tem feito nestes oitenta anos que completa hoje.

Gilmar de Carvalho/ O Povo/ 19/09/1999/ Vida e Arte - página 5C

OITENTA E CINCO VEZES ESTRIGAS

19 de setembro de 1919. Festas de Nossa Senhora da Salette, São Januário e Santa Constância. Dia do estabelecimento da República de Weimar, na Alemanha. O Nobel de Literatura foi o suíço Carl F. Spitteler (quem?) e o da paz o norte-americano Woodrow Wilson (o que ele pensaria do Bush?). O paraibano Epitácio Pessoa assumia a presidência da República e foi fundado, no Rio de Janeiro, “O Jornal”, mascote do conglomerado de comunicação de Assis Chateaubriand. No Ceará, o Presidente do Estado era João Thomé de Sabóia e foi fundado o Centro Industrial do Ceará. Carlos Câmara fazia sucesso no seu teatro do Calçamento de Messejana e em 1919 estrearam “A Bailarina” e “O Casamento da Peraldiana”.

Na casa de Hermenegildo e dona Bárbara Firmeza nascia Nilo, o caçula de uma série de quatorze rebentos, que se tornaria Estrigas, uma referência no campo das artes. O apelido veio dos tempos do Liceu do Ceará, onde o franzino Nilo foi comparado a uma bruxa (streghe, strighini, depois estrigas) incorporado, sem traumas, quando optou pela carreira artística. Formou-se em odontologia. Trabalhou muitos anos, teve consultório, mas não via a hora de se desvencilhar das cáries e outras mazelas e se dedicar à arte, não por diletantismo, mas como forma de interferir no mundo.

Começo

Os Firmeza tiveram longa tradição de participação na vida política do Estado. O velho Hermenegildo, nascido no Crato, morou em Assaré e veio para a capital. Jornalista (grande amigo de João Brígido) foi professor, advogado e deputado federal, de 1921 a 1930. A inquietude sempre foi a marca deste Estrigas virginiano, dissimulado por uma “persona” zen, talvez em função de sua recusa à competitividade desenfreada da vida. Cedou, ligou-se aos “independentes” e esteve na Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), que este ano comemorou sessenta anos de fundação. Esteve entre os que se rebelaram contra o academicismo e foram para o Poço da Draga, o Morro do Moinho, ter um contato mais próximo com a gente, a paisagem e a luz.

Os Firmeza tinham um sítio no Mondubim. Foi à sombra das frondosas mangueiras, regado a uma panelada, que teria se formado o grupo Clá, à época, com pretensões estéticas, antes de se alojar nos aparelhos do poder e ditar os rumos das po-

líticas culturais cearenses durante muitos anos. Estrigas só iria morar no Mondubim nos anos 60, já casado com a aracatiense Maria de Castro, a Nice, também artista plástica. Isso depois de terem ganho prêmios, participado de mostras em paredes de lojas e de verem implantado o Salão de Abril. Estrigas foi, aos poucos, construindo sua carreira, seu acervo e nos dando instantes de ruptura com o velho e de epifania, quando a arte eclodia na poética das cores e formas, na retórica dos meios tons e na delicadeza das aquarelas. Um trabalho de Estrigas será sempre um trabalho de Estrigas: inconfundível.

Informação

Estrigas sempre buscou estar informado. Sua biblioteca, mais voltada para títulos sobre artes, é valiosa. Vai dos quatro volumes da “História da Caricatura Brasileira”, de Herman Lima ao semioticista Jan Mukarovsky, passando pela estética de Lukacs e pelas provocações de Ferreira Gullar.

Tudo isso deu a ele um lastro invejável. Ele sabe o que faz e porque faz. Não pinta confiado no talento, como se fosse um dom. Sabe que uma trajetória de coerência e lucidez se constrói, aos poucos, a cada trabalho feito. Sua informação não constitui material para o que se chama, no contexto pós-moderno, de intertextualidade.

Ele não busca livros ou catálogos para saber os modismos, “clonar” e se apresentar como “contemporâneo”. Antes, estabelece com a tradição e com a história das artes, uma relação de respeito, que não recusa a influência, mas rejeita o plágio. Nunca se espere de Estrigas o fácil, o quadro para combinar com o sofá da decoração da sala de visitas. Sua obra é das mais coerentes (e sérias) das artes cearenses de todos os tempos. A opção pela ruptura não foi radical a ponto de também ter rejeitado o suporte. Estrigas pinta e o faz com disciplina e prazer. Nunca recusou a pintura, mesmo quando ela teve sua morte decretada ou tornou-se anacrônica diante das “instalações”, arte conceitual ou “body art”. Ele aproveita tudo como material para suas reflexões / digestões. Sua pintura é rica de sugestões, aponta, ao mesmo tempo, para vários caminhos e possibilita várias leituras. Sua relação com a figura é ambígua: rompe, a dilui e a retoma, como a revoada de pássaros que levou para o MAUC, nos anos 70. Domina a aquarela como poucos e dá ao papel a dignidade que ele sempre teve, apesar de menos cotado no mercado de arte. Busca seu caminho, sua marca autoral, não como obsessão burguesa da propriedade, mas como alguém para quem

faz sentido criar e para quem criação significa superação de seus próprios limites, levando tintas, cores e técnicas para outros limiares. É este Estrigas que, aos oitenta e cinco anos, mantém a vitalidade de um jovem, o sentido da descoberta e da experimentação, como se tudo estivesse por fazer.

Fuga e reencontro

A opção pelo Mondubim não foi apenas para ficar perto de dona Bárbara ou da natureza. Tem o sentido mais profundo de uma saída de cena que, longe de significar clausura ou alienação, o colocou mais perto das verdades essenciais (de suas verdades). À sombra das mangueiras, ele pôde ditar um outro tempo: o da maturação das leituras, o da decantação das influências, à margem do burburinho que chegava com as visitas, nos finais de semana, ou do trem que insistia em marcar o ritmo, chacoalhando seus vagões sucateados. Estrigas tem a paz do seu jardim e a interlocução com Nice, inquieta a seu modo, falando mais, interagindo, - espontânea -, com os que chegavam. Foi o tempo do Mini-Museu, aberto aos alunos das escolas, aos jovens e aos nem tanto, que buscavam uma panorâmica da arte no Ceará. O recolhimento foi levado ao extremo de não querer sequer um telefone. A casa foi sendo vedada, à medida em que aumentava a violência do entorno. Mas Estrigas continuou lá. Um dia quis, intempestivamente (o que não combina muito com sua personalidade) fugir para um sítio em Caucaia, sem energia elétrica, com estrada inacessível e sem vizinhos. Prevaleceu o bom senso e eles ficaram no Mondubim. Lá, ele pintou uma ceia na igreja nova, que foi apagada, concluída a construção. Engana-se quem pensa em alguém que rompeu com o mundo exterior. Além das leituras, os documentários da televisão pública e o som de seu toca cd's que vai de Mozart a Sílvia Caldas. Estrigas lê muito. Isso dá à sua obra uma densidade única, longe dos clichês de cangaceiros, sóis e jangadeiros. Nunca seria um pintor oficial, não leva jeito para salões, homenagens públicas ou rapapés aos poderosos. Tem com a mídia uma relação cordial, mas nunca quis ser a celebridade do momento. Com a publicidade, um silêncio obsequioso. Está acima destas questões menores.

Nice

Cinquenta e três anos de casamento dão pistas para se compreender uma relação baseada no respeito e no afeto. Nice é a exuberância canceriana que não conflita nem tenta obscurecer a discrição do companheiro. Ela desenvolveu, ao longo do

tempo, sua carreira solo, que tem a sua marca. Mais solta, se dá ao luxo de bordar blusas, vestidos e mandalas, fazer doces e bolos, um deles (o Rio Nilo), que ele pode comer, sem açúcar e sem gorduras saturadas, que tem variantes, cada qual mais sedutora que a anterior. 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. Nice pinta suas crianças, dá aulas particulares e no Conservatório Alberto Nepomuceno. Faz, literalmente, da vida uma arte, com seu toque de Midas, do pé-de-moleque das festas especiais à tapioca nada “light”, com nata ou leite de coco. 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. Ela cultiva o jardim para ele que confessa, - por brincadeira -, ter ciúmes dos hibiscos, jasmims, rosas e orquídeas. Este é o mundo em que eles vivem, ameaçado pela construção de uma alça do metrô, com o batuque ao longe dos terreiros de umbanda e com o cantar dos pássaros que fazem deste Pasárgada sua morada. De lá, não precisaram sair para se afirmarem como grandes. Na verdade, ele e Nice moram lá por favor, são invasores deste espaço sagrado.

Vida, vida

Estrigas tem produzido, além de sua pintura, textos que ajudam a compreender a arte cearense. Foi, em companhia de seu amigo Mário Barata, às cavernas de Itaipoca, em busca de inscrições rupestres. Refletiu sobre a fase renovadora das artes, promovida pela SCAP. Escreveu biografias de Raimundo Cela, Chico Silva, Barrica e Bandeira. A partir de farta documentação, reconstituiu a trajetória do Salão de Abril; organizou o volume de artigos do Baratta e reuniu, em dois volumes, a “Arte na Dimensão do Momento”. Agora, ainda mais maduro, se volta para uma História das Artes Plásticas no Ceará, título provisório de quem viveu grandes momentos, foi o observador atento da produção dos jovens (a partir da Casa de Raimundo Cela) e se mantém antenado com a produção contemporânea, sem perder de vista a tradição. Estrigas tem uma biblioteca importante (pela qualidade), catálogos, recortes de jornais e cartazes de mostras. É também um guardião de nossa memória tão mal tratada. A partir destes materiais, tem produzido seus livros e aberto espaço para pesquisadores, que têm produzido a partir do material que guardou, ao longo do tempo. Estrigas tem sabido atravessar os séculos com sabedoria e dignidade e tem, como os

vinhos de boa cepa (um “grand cru” do Médoc), se encorpado, reforçado seu “bouquet” e se tornado um exemplo para as novas gerações, tão deslumbradas com o sucesso fácil e os ardis de uma obra que prescindia de um trabalho permanente de construção e reconstrução, que ele tem sabido fazer nestes oitenta e cinco anos bem vividos.

Gilmar de Carvalho / Diário do Nordeste, 18/09/2004 / Caderno 3 - página 04

FOTOS DE FRANCISCO SOUSA





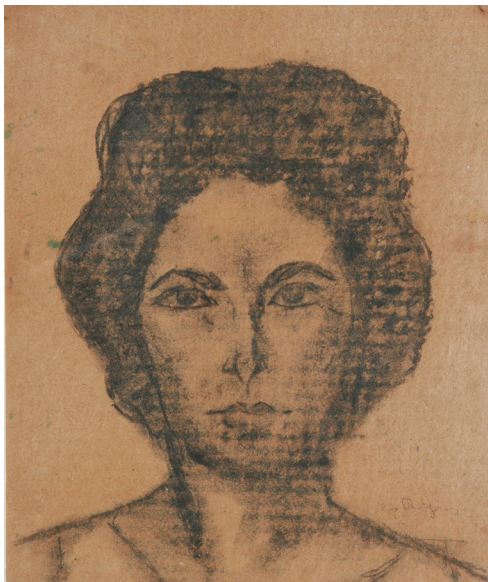




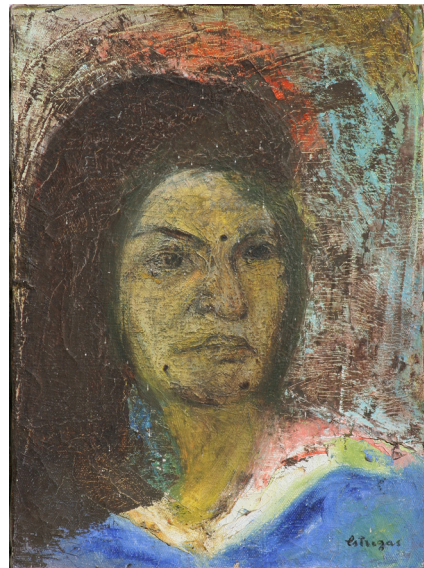
Nice, carvão, sem data, 25x20cm



Nice, carvão, sem data, 30,5x22cm

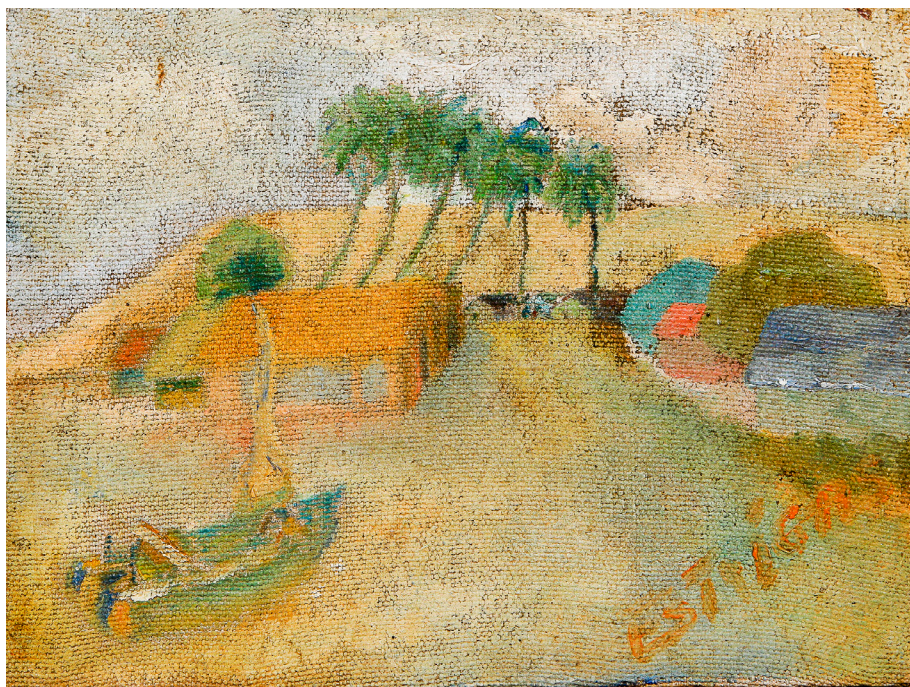


Nice, carvão, sem data, 27x19cm

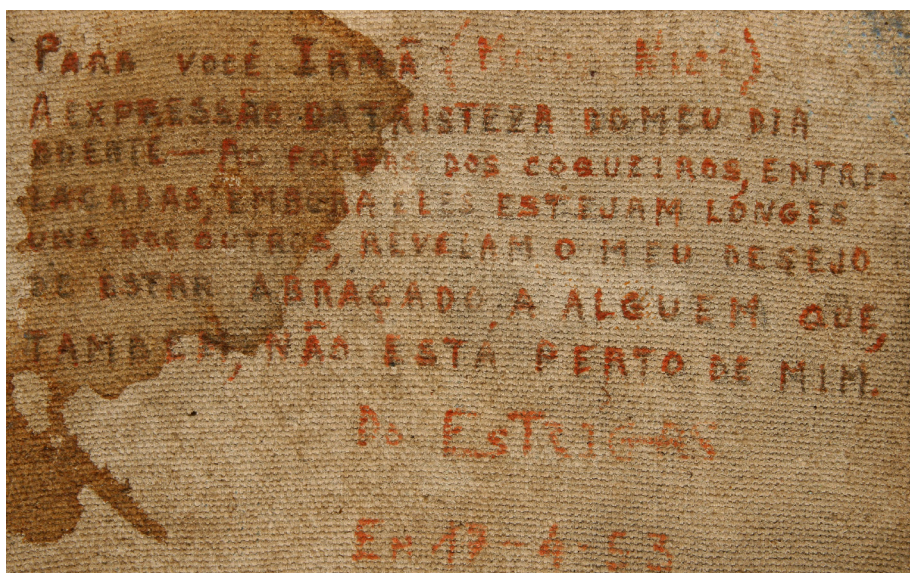


Nice, óleo, sem data, 31,5x22,5cm





Paisagem nas dunas do Pirambu, óleo, 1953, 16x21,5cm



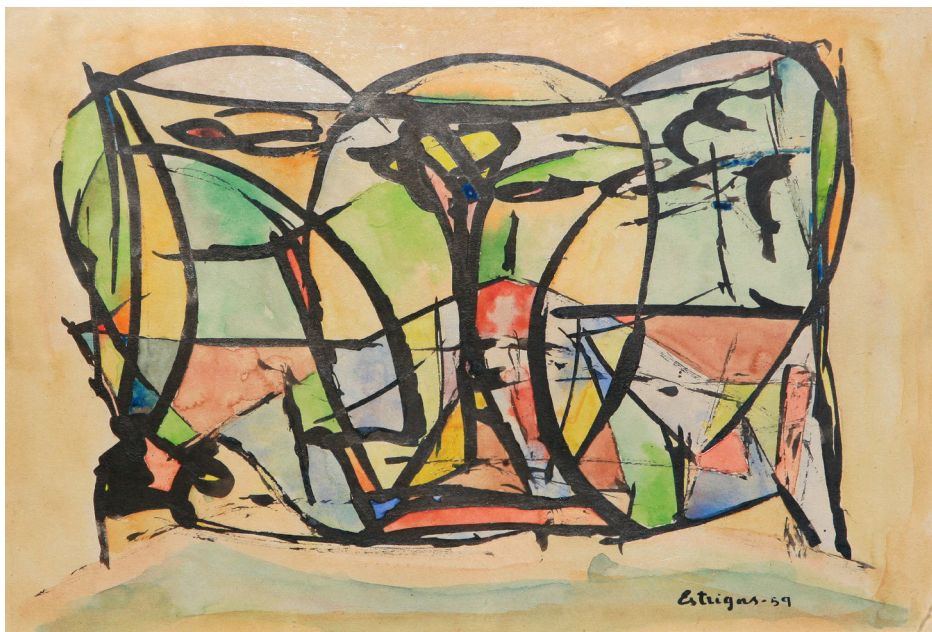
Dedicatória da tela para Maria Nice



Carnaval no Inferno, óleo, 1954, 30x39,5cm



Sem título, aquarela com nanquim, 1959, 19x26,5cm



Sem título, aquarela com nanquim, 1959, 20x30cm





Sem título, guache sobre papel, sem data, 33x24cm - Acervo MAUC



Silêncio ao cair da tarde, óleo, 1974, 47,5x78cm - Acervo MAUC



Abstração, óleo, sem data, 22x27,5cm - Acervo MAUC





Afresco, sem data, 75x165cm - Mini-Museu Firmeza



Paisagem, técnica mista sobre isopor, 2009, 39x50,5cm





Estrigas, Gilmar de Carvalho e Nice

MINICURRÍCULO

Gilmar de Carvalho

Jornalista, Mestre em Comunicação Social, pela Universidade Metodista de São Paulo (1991). Doutor em Comunicação e Semiótica, pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo (1998). Professor aposentado da Universidade Federal do Ceará (UFC), dos cursos de Jornalismo e Publicidade. Sua área de interesses é a das relações da Comunicação com as culturas.

E-mail: gilmarcarvalho15@gmail.com

Francisco Sousa

Bacharel em Filosofia (ITEP) e Especialista no Ensino da Filosofia pela mesma instituição. Cumpre os créditos da Licenciatura em Filosofia na UECE. Desde 2002, viaja pelo Ceará, com Gilmar de Carvalho. A parceria rendeu livros como “Artes da Tradição” (2005) e “Tirinete” (2018). Francisco expôs fotografias no Mauc, Museu do Ceará, Sala Multiuso do Dragão do Mar, Centro Cultural dos Correios, em Fortaleza, e na Caixa Cultural da Praça da Sé, em São Paulo.

E-mail: ceara.escrito.a.luz@gmail.com



INSTITUTO DE ESTUDOS E PESQUISAS SOBRE
O DESENVOLVIMENTO DO ESTADO DO CEARÁ

João Milton Cunha de Miranda
Presidente

EDIÇÕES INESP

Luiz Ernandes dos Santos do Carmo
Coordenador da Gráfica

**Cleomarcio Alves (Márcio), Edson Frota,
Francisco de Moura, Hadson França e João Alfredo**
Equipe de Acabamento e Montagem

Aurenir Lopes e Tiago Casal
Equipe de Produção em Braille

Mário Giffoni
Diagramação

José Gotardo Filho e Valdemice Costa (Valdo)
Equipe de Design Gráfico

Rachel Garcia Bastos de Araújo
Redação / Assistente Editorial

Valquiria Moreira
Secretaria Executiva / Assistente Editorial

Manuela Cavalcante
Secretaria Executiva

Luzia Leda Batista Rolim
Assessoria de Imprensa

Lúcia Maria Jacó Rocha e Vânia Monteiro Soares Rios
Equipe de Revisão

**Maria Marluce Studart Vieira, Marta Lêda Miranda Bezerra
e Milena Saraiva Leão Vieira**
Equipe Auxiliar de Revisão

Site: <https://al.ce.gov.br/index.php/institucional/inesp>

E-mail: presidenciainesp@al.ce.gov.br

Fone: (85) 3277-3701



Assembleia Legislativa do Estado do Ceará

Assembleia Legislativa do Estado do Ceará
Av. Desembargador Moreira 2807,
Dionísio Torres, Fortaleza, Ceará, CEP 60.170-900
Site: www.al.ce.gov.br
Fone: (85) 3277-2500