

BONITO PRA CHOVEFAR





ANALYSIS

PREPARE

PARA

CHOCOLATE



BONITO

PRA

PI
NA
CO
CA
HE

SEHOR

Sumário Contents

- 10** **A pinacoteca do povo cearense**
[The Pinacotheca of the People of Ceará]
Elmano de Freitas
- 12** **Pinacoteca do Ceará, uma experiência impactante**
[Pinacoteca do Ceará, a Compelling Experience]
Izolda Cela
- 14** **A criação da Pinacoteca do Ceará: um gesto artístico e político** [The Creation of the Pinacoteca do Ceará: an Artistic and Political Act]
Camilo Santana
- 16** **Pinacoteca do estado do Ceará: um espaço do povo cearense**
[Pinacoteca do Ceará: a New Space for our People]
Luisa Cela
- 18** **Uma pinacoteca para arar o Ceará e o Brasil**
[A Pinacotheca to Plow Ceará and Brazil]
Fabiano dos Santos Piúba
- 24** **Uma pinacoteca bonita de se ver: tempo de celebrar as plantações, as chuvas e as colheitas** [A Beautiful Pinacotheca to Behold: Time to Celebrate the Crops, the Rains, and the Harvest]
Tiago Santana
- 26** **Esperança operária**
[Working-class Hope]
Lara Vieira
- 28** **Toda poesia reunida**
[All Poetry Gathered]
Rian Fontenele

Bonito pra chover
Looks Beautiful to Rain

32

Bonito pra chover
[Looks Beautiful to Rain]
Rian Fontenele

Se arar If to Plow

- 40** **Lista de artistas**
[List of Artists]
- 42** **Se arar** [If to Plow]
Lucas Dilacerda,
Cecília Bedê
e Herbert Rolim
- 44** **O que pode um acervo?**
[What Can a Collection Accomplish?]
Cecília Bedê e
Lucas Dilacerda
- 46** **Cearás fabulados**
[Fabled Cearás]
Lucas Dilacerda
- 48** **Espelho do eu**
[Mirror of the Self]
Herbert Rolim
- 50** **Ancestralidade e natureza**
[Ancestry and Nature]
Maria Macêdo e
Lucas Dilacerda
- 52** **Dilatações visuais**
[Visual Dilations]
Adriana Botelho
- 54** **Multiespécies** [Multispecies]
Lucas Dilacerda
- 56** **Artivismo e vitalismo**
[Artivism and Vitalism]
Cecília Bedê e
Lucas Dilacerda
- No lápis da vida não tem borracha**
Life's Pencil Doesn't Come with an Eraser
- 112** **No lápis da vida não tem borracha** [Life's Pencil Doesn't Come with an Eraser]
Rosely Nakagawa
- 116** **Autoexplicação de Aldemir Martins** [Aldemir Martins' Selfexplanation]
Aldemir Martins
- 144** **Cronobiografia** [Chronobiography]
Rosely Nakagawa
- Amar se aprende amando**
You Learn How To Love by Loving
- 150** **Amar se aprende amando** [You Learn How To Love by Loving]
Bitu Cassundé e
Chico Cavalcante Porto
- 188** **Cronobiografia** [Chronobiography]
Bitu Cassundé e
Chico Cavalcante Porto

A pinacoteca que queremos The Pinacoteca we Want

- 194** **Memória compartilhada**
[Shared Memory]
Claudia Falcon, Erick Santos
e Iara Andrade
- 200** **Entre partilhas,
encontros e democracia** [Among
Sharing, Meetings and Democracy]
Carolina Vieira, Cris Soares
e Luciana Rodrigues
- 206** **Gesto político e acessibilidade
estética** [Political Gesture
and Aesthetic Accessibility]
Carolina Vieira
e Vinícius Scheffer

Notas de Arquitetura Architectural Notes

- 212** **Entrevista com
José Carvalho**
[Interview with
José Carvalho]

Histórias da arte no Ceará Art Histories in Ceará

- 230** **Caleidoscópio de desejos**
[Kaleidoscope of Desires]
Enrico Rocha e
Lucas Dilacerda
- 236** **Questões culturais
no Ceará** [Cultural
Issues in Ceará]
Gilmar de Carvalho
- 246** **Breve narrativa quase histórica
e quase poética das artes
plásticas no Ceará** [A Brief,
Almost Historical and Almost
Poetic Narrative of Visual Arts in
Ceará]
Carlos Macêdo
- 250** **As histórias das artes
no Ceará: muito por se arar,
muito por se contar**
[The Histories of Arts
in Ceará: Much to Be Ploughed,
Much to Be Told]
Roberto Galvão
- 254** **Pinacoteca do Ceará: sobre a
força sincrética de um acervo**
[Pinacoteca do Ceará: Regarding
the Syncretic Force of a Collection]
Kadma Marques
- 258** **Casa-abrigo para um acervo
nômade: a curadoria do Museu
de Arte Contemporânea
do Ceará para o acervo da
Pinacoteca do Ceará** [Shelter-
house for a Nomadic Collection:
The curation of the Museu de Arte
Contemporânea do Ceará for the
Pinacoteca collection of Ceará]
Cecília Bedê
- 262** **A história da arte
do Ceará contada pelo
Minimuseu Firmeza** [The History
of Art in Ceará Told by the
Minimuseu Firmeza]
Paula Machado

- 266** **O Centro de Artes Visuais
Casa Raimundo Cela: o “porto
seguro” dos artistas cearenses**
[Raimundo Cela Visual Arts
Center: The “Safe Harbor” of
Ceará Artists]
Alexandre Barbalho
- 272** **Escola do Pirambu**
[Pirambu School]
Solon Ribeiro
- 276** **Fortaleza: os lugares da pesquisa
em artes visuais** [Fortaleza: the
Places of Research in Visual Arts]
Jacqueline Medeiros
- 282** **Regimes estéticos e políticos da
arte no Ceará contemporâneo**
[Aesthetic and Political Regimes
of Art in Contemporary Ceará]
Pablo Assumpção e Barros Costa
- 286** **Cariri forte, Cariri fértil: o aguar
da arte contemporânea no Brasil**
[Aesthetic and Political Regimes
of Art in Contemporary Ceará]
Renata Aparecida
Felinto dos Santos
- 290** **Todos os caminhos levam
para o norte** [All Roads Lead
to the North]
Ed Ferrera

- 296** **Pinacoteca do Ceará:
da Casa Raimundo Cela aos
tempos atuais** [Pinacoteca
do Ceará from Casa Raimundo
Cela to Current Times]
Carolina Ruoso e Anderson Sousa
- 302** **Pedagogias da fogueira:
o despertar educativo
entre os museus indígenas**
[Campfire Pedagogies: the
Educational Awakening in
Indigenous Museums]
Suzenilson Kanindé
- 308** **Sobre as autoras e autores**
[About the Authors]
- 314** **Lista de obras**
[List of Works]
- 333** **Ficha técnica**
[Datasheet]

The Pinacotheca of the People of Ceará

- 1 An idiom that literally means "(it's) beautiful to rain", but actually means "it's cloudy and it might rain". [Translation note]
- 2 In this publication, we have chosen to use the names of the institutions in Portuguese, and indicate their translation into English only in the first occurrence. [TN]

Bonito pra chover [Looks Beautiful to Rain]¹ is the omen of rain that carries the hope of a better future, of a new time of change and abundance for our people. As a son of a farmer, I learned from my father the joy of seeing a dark sky, full of clouds. *Bonito pra chover* is now written in history, too, as the title of the inaugural exhibition of the Pinacoteca do Ceará², a public museum that aims to preserve, research, and disseminate the art collection of the Government of the State of Ceará.

At once this moment pays tribute to two great names of our visual arts in the 20th century, Antonio Bandeira and Aldemir Martins, and also makes room for over a hundred artists who reveal the multiplicity of artistic production in Ceará.

This catalog is a documental testimony. Its function is to conserve and preserve the immaterial and intellectual heritage of texts and images that tell the story of this unique and important moment of our culture.

Personally, I am very glad to be a representative of the people from Ceará at such a unique moment. The Pinacoteca is part of a network of public facilities connected to the Secretariat of Culture of the State of Ceará. In all, there are 27 spaces of various natures and purposes, spread throughout the capital and the inland. Together, they face the challenge of democratizing, promoting, and spreading the arts in the state, in addition to providing training and professionalization in several areas.

It is not only an effort in order to guarantee access to culture and acknowledge it as a basic social right, but also a bet on the generation of wealth through a creative and environmentally clean economy. It is a policy to value the people and fight against poverty by promoting citizenship and social inclusion.

Bonito pra chover is a gift. But it is also politics. What we are living in Ceará is the result of effort, perseverance, discussion, and militancy for the good of our people. My wish is that we remain together to make such a good time continue.

A pinacoteca do povo cearense

Elmano de Freitas

Governador do Ceará
Governor of Ceará

Bonito pra chover é o presságio da chuva que carrega a esperança de um futuro melhor, de um novo tempo de mudança e fartura para o nosso povo. Filho de agricultor, aprendi com o meu pai a alegria ao ver um céu escuro, carregado de nuvens. “Bonito pra chover” fica escrito, agora também na história, como título da mostra inaugural da Pinacoteca do Ceará, um museu público com a missão de preservar, pesquisar e difundir a coleção de arte do Governo do Estado do Ceará.

Em um só tempo, esse momento rende homenagem a dois grandes nomes das nossas artes visuais no século XX, Antonio Bandeira e Aldemir Martins, e também abre espaço para mais de uma centena de artistas que revelam a multiplicidade da produção artística realizada no Ceará.

Este catálogo é um testemunho documental. A sua função é conservar e preservar o patrimônio imaterial e intelectual de textos e imagens que contam a história deste momento único e importante para a cultura do estado.

Para mim, é uma enorme felicidade estar como representante do povo cearense num momento tão ímpar. A Pinacoteca integra uma rede de equipamentos públicos ligados à Secult CE. Ao todo, são 27 espaços de diversas naturezas e finalidades, espalhados pela capital e pelo interior. Juntos, eles têm o desafio de democratizar, fomentar e fazer circular as artes no estado, além de proporcionar a formação e a profissionalização em diversas áreas.

Trata-se não só de um esforço para garantir o acesso à cultura e reconhecer nela um direito social básico, mas também uma aposta na geração de riqueza com uma economia criativa e ambientalmente limpa. É uma política de valorização do povo e combate à pobreza, com a promoção da cidadania e a inclusão social.

Bonito pra chover é dádiva. Mas é também política. O que vivemos no Ceará é resultado do esforço, da perseverança, da articulação e da militância em prol dos cearenses. Meu desejo é que continuemos juntos, fazendo acontecer esse tempo bom.

Pinacoteca do Ceará, a Compelling Experience

At the end of last year, on December 3rd, I had the honor of being the Governor of the State and inaugurating the Pinacoteca do Ceará, another public facility that forms the Complexo Cultural Estação das Artes [Cultural Complex Station of the Arts together with Mercado AlimentaCE [FeedCE Market], Estação das Artes, Kuya – Centro de Design do Ceará [Kuya Arts Station - Design Center of Ceará], and Museu Ferroviário João Felipe [João Felipe Railway Museum].

A museum that belongs to the Public Facility Network of the Secretariat of Culture of the State of Ceará (Secult CE), its mission is to safeguard, preserve, study, and disseminate the art collection of the Government of Ceará. The space also promotes educational actions for the artists, the school community, families, social militants, non-governmental organizations, and other professionals in the field of arts and culture. The Pinacoteca is a space for experimentation, research, and reflection to promote the dialogue between art and education through artistic practices. And it is a source of pride for all the people from Ceará.

It was very special and exciting to participate in the construction of such a beautiful facility, so longed-for. We, as public managers, have a great responsibility and great opportunities to turn dreams into reality. The Pinacoteca was dreamt of for almost 80 years, and with the strength of many who came before us and our own generation, we had the courage to make this dream come true. It is a matter of justice and merit to mention the former governor and current Minister of Education, Camilo Santana, who started this project with strength and determination.

The Pinacoteca is already consolidated as a cultural and affective heritage of the people of Ceará. From Thursday to Sunday, the population of Ceará can do a high-quality leisure activity by visiting it.

Its 9,077 square meters of total area are on equal standing with the great Brazilian museums, such as the Pinacotheca of São Paulo and MASP¹.

The space was opened through *Bonito pra chover*², a set of three long-term exhibitions: *Se arar*³, a group exhibition that shows the multiplicity of artistic production in Ceará; *Amar se aprende amando* [You Learn How to Love by Loving], a solo exhibition that celebrates the birth centennial of the artist Antonio Bandeira; and *No lápis da vida não tem borracha* [Life's Pencil Doesn't Come with an Eraser], a solo exhibition that celebrates the birth centennial of the artist Aldemir Martins. Adding up the works from the three exhibitions, the big show displayed a total of 951 works in the space, 722 of them from its own collection and 229 from other collections. Walking through the halls of the Pinacoteca is like bathing in a sea of culture. It means to be enchanted and dazzled by each work of art, every detail.

The Pinacoteca continues to operate to better serve the culture and the people of Ceará. The space, with doors open to the population and to the local artists, carries out the most diverse actions to spread and promote culture. Forums, studios, exhibitions, art shows, workshops, and performances have been held under the auspices of the cultural facility since its opening. Various audiences and languages are observed and given attention, living up to the Pinacoteca's mission. So make sure you don't miss it out!

- 1 Museu de Arte de São Paulo [Art Museum of São Paulo]. [TN]
- 2 An idiom that literally means 'looks beautiful to rain', but actually means 'it's cloudy and it might rain'. [TN]
- 3 A pun with the name of the state changed into a verb phrase that means something like 'to plow oneself/itself' or 'if plowing'. [TN]

Pinacoteca do Ceará, uma experiência impactante

Izolda Cela

Secretária Executiva do Ministério da Educação e ex-governadora do Ceará
Executive Secretary of the Ministry of Education and former Governor of Ceará

No fim de 2022, dia 3 de dezembro, tive a honra de estar como governadora do estado e realizar a inauguração da Pinacoteca do Ceará, mais um equipamento público a compor o Complexo Cultural Estação das Artes, assim como o Mercado AlimentaCE, a Estação das Artes, a Kuya – Centro de Design do Ceará e o Museu Ferroviário João Felipe.

Museu integrante da Rede Pública de Equipamentos da Secult CE, o equipamento cultural tem a missão de salvaguardar, preservar, pesquisar e difundir a coleção de arte do Governo do Ceará. O espaço conta, ainda, com ações formativas com artistas, comunidade escolar, famílias, movimentos sociais, organizações não governamentais e demais profissionais do campo das artes e da cultura. A Pinacoteca é um espaço de experimentação, pesquisa e reflexão para promover o diálogo entre arte e educação a partir de práticas artísticas – e é motivo de orgulho para todos os cearenses.

Foi muito especial e emocionante entregar um equipamento tão bonito, tão sonhado. Nós, gestores públicos, temos grande responsabilidade e grande possibilidade de transformar sonhos em realidade. A Pinacoteca foi sonhada durante quase oitenta anos e, com a força de tantos que vieram antes de nós e da nossa geração, tivemos a coragem de realizar esse sonho. Faço uma justa e merecida referência ao ex-governador e atual Ministro da Educação, Camilo Santana, que iniciou esse projeto com força e determinação.

A Pinacoteca já está consolidada como patrimônio cultural e afetivo do povo cearense. De quinta a domingo, a população cearense conta com uma opção de lazer cultural gratuito e de mais alta qualidade. Seus 9.077 m² de área total são comparáveis aos de grandes museus brasileiros, como a Pinacoteca de São Paulo e o Masp.

O espaço abriu com a mostra *Bonito pra chover*, um conjunto de três exposições de longa duração: *Se arar*, exposição coletiva que apresenta a multiplicidade da produção artística realizada no Ceará; *Amar se aprende amando*, exposição individual que comemora o centenário de nascimento do artista Antonio Bandeira; e *No lápis da vida não tem borracha*, exposição individual que comemora o centenário de nascimento do artista Aldemir Martins. Somando as obras das três exposições, a grande mostra apresentou um total de 951 obras no espaço, sendo 722 do acervo da Pinacoteca do Ceará e 229 de outras coleções. Percorrer os galpões da Pinacoteca é como banhar-se em um mar de cultura. É se encantar e se deslumbrar com cada obra de arte, cada detalhe.

A Pinacoteca segue em atuação para melhor servir à cultura e ao povo cearense. O espaço, de portas abertas para a população e para os artistas da terra, realiza as mais diversas ações para difundir e fomentar a cultura. Fóruns, ateliês, exposições, mostras de arte, oficinas e performances estão sendo realizados no abrigo do equipamento cultural. Diversos públicos e linguagens são contemplados, fazendo jus à missão da Pinacoteca. Não deixem de visitar!

The Creation of the Pinacoteca do Ceará: an Artistic and Political Act

In the last few years, investing in culture has been, above all, an act of resistance. Facing so many attacks and lack of investments by the federal government between 2018 and 2022, Ceará emerges as an oasis. After all, investing in culture is, above all, preserving our roots and the intangible heritage of the people of Ceará.

Considering all that, the Pinacoteca do Ceará was inaugurated in 2022. A public museum whose mission is to safeguard, preserve, study, and disseminate the art collection of the Government of Ceará. It is one of the cultural facilities that form the Complexo Estação das Artes [Estação das Artes Complex], located in a strategic and historical spot in Fortaleza's downtown.

Through the exhibition *Bonito para chover* [Looks Beautiful to Rain]¹, the Pinacoteca opens its doors to the public. The title of the exhibition refers to a typical expression from Ceará. Facing the drought that affects a large part of our territory, the country man looks to the sky with the hope of a good rainy season so that the arid land will give place to a green landscape that will guarantee a good harvest. As the son of a farmer, I have heard this expression, which fills us with hope of better days ahead, countless times.

The exhibition is a political gesture by the Pinacoteca do Ceará. By promoting the exhibitions of local artists (two nationally and internationally recognized painters celebrating their centennials) at its opening, the institution values its heritage and that of its living artists, who collaborate in the construction of Ceará's culture.

Amar se aprende amando [You Learn How to Love by Loving]² is dedicated to the centennial of the local artist Antonio Bandeira, based on works that belong to the collection of the Government of Ceará. *No lápis da vida não tem borracha* [Life's Pencil Doesn't Come with an Eraser] is dedicated to the centennial of the local artist Aldemir Martins. *Se arar* [If to Plow]³ offers a look at the history of art in Ceará, based on works that form the collection of the Government of Ceará and works by 169 artists, 40 of whom are guests, spanning several generations of artists. Combining the works from the three exhibitions, the grand showcase presents a total of 982 works in the space, 759 of them from the Pinacoteca do Ceará's collection and 223 from other collections.

Recently, the investments in culture in Ceará range from the restoration of historical buildings to the construction of new facilities, such as the Centro Cultura do Cariri [Cultural Center of Cariri], and also the support to artists by means of cultural public selection notices, which have been fundamental to keep the flame burning in one of the most turbulent periods in the history of humanity, such as the pandemic.

Lastly then, we invite you to visit the Pinacoteca, visit the exhibition, and dive into the extraordinary cultural universe of Ceará.

- 1 A regional idiom that means the sky is cloudy and it might rain. The use of the adjective beautiful is due to the long droughts in the region, where the rain has very positive connotations. [TN]
- 2 Title of a poem by Brazilian poet Carlos Drummond de Andrade. [TN]
- 3 Literally, 'to plow' or 'if plowing...', but also a pun that sounds like 'Ceará' changed into a verb in the infinitive. [TN]

A criação da Pinacoteca do Ceará: um gesto artístico e político

Camilo Santana

Ministro da Educação e ex-governador do Ceará
Minister of Education and former Governor of Ceará

Nos últimos anos, investir em cultura tem sido, sobretudo, um ato de resistência. Diante de tantos ataques e falta de investimentos no plano federal no quadriênio de 2018-2022, o Ceará desponta como um oásis. Afinal, investir em cultura é, principalmente, preservar nossas raízes e o patrimônio imaterial dos cearenses.

Pensando nisso, em 2022 foi inaugurada a Pinacoteca do Ceará, um museu público que tem como missão salvaguardar, preservar, pesquisar e difundir a coleção de arte do Governo do Ceará. Trata-se de mais um equipamento cultural a compor o Complexo Estação das Artes, localizado em um ponto estratégico e histórico do Centro de Fortaleza.

Com a mostra *Bonito pra chover*, a Pinacoteca abre suas portas para o público. O título da mostra remete a uma expressão típica cearense. Diante da seca que atinge grande parte do nosso território, o sertanejo olha para o céu com a esperança de um bom período de chuvas, para que a terra árida dê lugar a uma paisagem verde que lhe garantirá uma boa colheita. Como filho de agricultor, por inúmeras vezes ouvi a expressão que nos enche de esperança de que dias melhores estão por vir.

A mostra é um gesto político da Pinacoteca do Ceará ao se abrir para público com exposições de artistas cearenses, tanto com o centenário de dois pintores reconhecidos nacional e internacionalmente – colocando a instituição em um lugar de valorização do seu patrimônio – quanto com seus artistas vivos, que colaboram para a construção da cultura cearense.

Amar se aprende amando tem o centenário de nascimento de Antonio Bandeira como fio condutor, a partir de obras que integram o acervo do Governo do Ceará. *No lápis da vida não tem borracha* aborda o centenário de nascimento de Aldemir Martins. Já *Se arar* lança um olhar sobre a história da arte no nosso estado, a partir de obras que integram o acervo do Governo do Ceará e de obras de 169 artistas, sendo destes 40 convidados, atravessando diversas gerações. Somando as obras das três exposições, a grande mostra apresenta um total de 982 obras no espaço: 759 do acervo da Pinacoteca do Ceará e 223 de outras coleções.

Os investimentos em cultura no Ceará, nos últimos anos, vão desde a restauração de prédios históricos e a construção de novos equipamentos, como o Centro Cultural do Cariri, até o apoio aos artistas com editais de cultura, fundamentais para manter acesa a chama em um dos períodos mais turbulentos da história da humanidade como foi a pandemia.

Portanto, fica o convite para conhecer a Pinacoteca do Ceará, visitar a mostra e mergulhar no universo extraordinário da cultura cearense.

Pinacoteca do Ceará: a New Space for Our People

- 1 A local idiom that literally translates 'looks beautiful to rain', but actually means the sky is cloudy and it might rain. [TN]
- 2 A pun with the name of the state, changed into a verb phrase that means something like 'to plow oneself/itself' or 'if plowing'. [TN]

The inauguration of the Pinacoteca was a great milestone in the cultural history of Ceará. A public museum of the Government of Ceará and also the greatest pinacotheca in Brazil. Since the beginning, when this cultural facility was imagined and dreamed by many, over many years, we knew that it would be a space with the mission of being much more than a place for art exhibitions and safeguarding the state collection. The Pinacoteca is mainly intended to be a museum-studio that prioritizes art education and training, a suitable candidate for becoming a seminal space for knowledge and creation of visual arts in the country. The result of a great investment in public policies for culture, the Pinacoteca is a space for experimentation, research, and reflection, which promotes the dialogue between art and education through artistic practices for the entire state.

The Pinacoteca was conceived with the purpose of integrating a larger heritage and memory space in the state, João Felipe Station, which became the Complexo Cultural Estação das Artes [Arts Station Cultural Complex], which also houses the Mercado AlimentaCE [FeedCE Market], the Estação das Artes [Arts Station], the Design Center and the Railroad Museum, institutions that are now part of the public network of cultural facilities in the state.

A space for the diffusion of art, and also for training, knowledge production, and innovation connected with the mission of ensuring the universal right to culture.

The inaugural exhibition *Bonito pra chover*¹ could not be any different – it displayed our cultural richness and diversity and paid tribute to one of the greatest names of our culture: professor, researcher and writer Gilmar de Carvalho, who died in 2021. The three exhibitions: *Se arar*², *Amar se aprende amando* [You Learn How to Love by Loving], and *No lápis da vida não tem borracha* [Life's Pencil Doesn't Come with an Eraser], which in only two months' time have been visited by more than 30 thousand people, gather works from several generations of visual artists, which are a true treasure of our people.

After just a few months of operation it is possible to see that Ceará has already embraced the Pinacoteca. The investments confirm that art and culture are essential for social transformation, and for the human and economic development of our state.

Long live the Pinacoteca do Ceará!
Long live the culture of Ceará!

Pinacoteca do estado do Ceará: um espaço do povo cearense

Luisa Cela

Secretária da Cultura do Ceará
Secretary of Culture of
the State of Ceará

A inauguração da Pinacoteca foi um grande marco para a história da cultura cearense: um museu público do Governo do Ceará e também a maior pinacoteca do Brasil. Desde o princípio, quando esse equipamento cultural foi pensado e sonhado por muitos, ao longo de muitos anos, sabíamos que seria um espaço com a missão de ser muito além de um local para exposições de arte e salvaguarda do acervo estadual. A Pinacoteca se propõe principalmente a ser um museu-ateliê que prioriza a educação para a arte e a formação, com vocação para ser referência de conhecimento e criação em artes visuais no país. Fruto de um grande investimento em políticas públicas para a cultura, a Pinacoteca é um espaço de experimentação, pesquisa e reflexão, que promove o diálogo entre arte e educação a partir de práticas artísticas para todo o Ceará.

A Pinacoteca foi concebida com o propósito de integrar um espaço de patrimônio e memória no estado, a Estação João Felipe, que se transformou no Complexo Cultural Estação das Artes, que abriga também o Mercado AlimentaCE, a Estação das Artes, o Centro de Design e o Museu Ferroviário, instituições que passaram a integrar a rede pública de equipamentos culturais do estado.

Trata-se de um espaço para a difusão da arte e também de formação, geração de conhecimento e inovação, conectado à missão de assegurar o direito universal à cultura.

Com a mostra inaugural *Bonito pra chover* não poderia ser diferente, retratando nossa riqueza e diversidade cultural e homenageando um dos grandes nomes da nossa cultura, o professor, pesquisador e escritor Gilmar de Carvalho, falecido em 2021. As três exposições: *Se arar*, *Amar se aprende amando* e *No lápis da vida não tem borracha*, que em apenas dois meses receberam juntas mais de 30 mil pessoas, reúnem obras de diversas gerações de artistas visuais, que são um verdadeiro tesouro do povo cearense.

Com apenas alguns meses de funcionamento, é possível perceber que o Ceará já abraçou a Pinacoteca. Esses investimentos confirmam que a arte e a cultura são essenciais para a transformação social e para o desenvolvimento humano e econômico do nosso estado.

Viva a Pinacoteca do estado do Ceará!
Viva a cultura cearense!

A Pinacotheca to Plow Ceará and Brazil

1

Secretaria de Cultura
do Ceará [Secretariat
of Culture of the State
of Ceará]. [TN]

There is no inaugural act in public policy. By the way, we should avoid talking about public policies in the first person singular, since it is a social and collective construction. The Pinacoteca do Ceará goes back at least 80 years in time. It concerns those who dreamed before: the Centro Cultural de Belas Artes [Fine Arts Cultural Center] in 1941, the Salão de Abril [April Exhibition] in 1943, the Sociedade Cearense de Artes Plásticas [Ceará Society of Visual Arts] (SCAP) in 1944, the Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará [Art Museum of the Federal University of Ceará] – MAUC/UFC in 1961, the Visual Arts Center “Casa Raimundo Cela” in 1967, the Museu de Arte Contemporânea [Museum of Contemporary Art] – MAC in 1999 at the Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura [Dragão do Mar Cultural Center of Art and Culture].

And to those who came, dreamed, and battled before us, our acknowledgement and gratitude for the paths walked that helped us get here more firmly. So, hail Heloysa Juaçaba, Raimundo Cela, Zenon Barreto, Sinhá D’Amora, Nice Firmeza, Antonio Bandeira, Aldemir Martins, Chico da Silva, Descartes Gadelha, Estrigas, Sérvulo Esmeraldo, and so many others who made the history of visual arts in our state. And hail also the artists of today who help us keep moving.

The project of Pinacoteca do Ceará began to take shape during the administration of Governor Cid Gomes, with Professor Pinheiro managing Secult CE and Visual Arts Technical Advisor Carlos Macêdo as the project coordinator. However, it was during the government of Camilo Santana and Izolda Cela that Pinacoteca do Ceará became a reality. Camilo personally committed to the project, and alongside him, we find in Tiago Santana the greatest enthusiast and partner in this and other projects of Secult CE. Following this, Rian Fontenele joined, and thus began a process of collective construction around the concept, program, and management of Pinacoteca do Ceará, with architect Carvalho Araújo

as a partner and translator. As soon I took over as head of Secult CE¹ in February 2016, one of the first things we did was to get to know the previous project of the Pinacoteca. On a Saturday morning, Tiago Santana, Carlos Macêdo and I went downtown, where we toured the seven warehouses. We took the opportunity to visit the whole João Felipe Railroad Station complex and came across a very sad scene. Our station – listed as a cultural heritage of Ceará – was in ruins. I looked at Tiago and said: “Let’s think about something for this complex as a whole, otherwise it won’t make sense to set the Pinacoteca do Ceará facilities in the sheds. We need to develop a comprehensive project for this entire place.”

It was when I coordinated with Kátia Boguea, then president of Iphan and my colleague at the Ministry of Culture during the administrations of Gilberto Gil and Juca Ferreira. I told her about the Pinacoteca project and our desire to extend the disposal of the space, encompassing other areas of the railway to build a cultural complex, including an existing project for the setup of Iphan’s Superintendence of Ceará as part of it, so that the Government of Ceará could bear all the expenses. She agreed with the proposal and we took it to governor Camilo Santana, who authorized us to move forward in such direction. The political determination and involvement of the governor was essential for our success. Governor Camilo endorsed the project and state budget resources were used to renovate, recover, restore, and modernize the entire facility. The original area was limited to seven warehouses, but it was expanded to 67 thousand m² after an

Uma pinacoteca para arar o Ceará e o Brasil

**Fabiano dos
Santos Piúba**

Secretário de Formação, Livro e
Leitura do Ministério da Cultura e
ex-secretário da Cultura do Ceará
Secretary of Training, Book, and Reading
of the Ministry of Culture and the
former Secretary of Culture of Ceará

Não existe ato inaugural em políticas públicas. Aliás, sequer podemos conjugar políticas públicas em primeira pessoa, tendo em vista que ela é uma construção social e, mais ainda, coletiva. Assim, há de se dizer que a Pinacoteca do Ceará nos remonta, na história, há pelo menos oitenta anos, isto porque ela diz respeito também aos sonhos e àqueles que sonharam antes: o Centro Cultural de Belas Artes, em 1941, o Salão de Abril, em 1943, a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), em 1944, o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC/UFC), em 1961, o Centro de Artes Visuais Casa Raimundo Cela, em 1967, e o Museu de Arte Contemporânea (MAC), no Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura, em 1999.

A todos os que vieram, sonharam e lutaram antes de nós, contêm aqui nosso reconhecimento e nosso agradecimento pelos percursos caminhados que permitiram a chegada de agora com mais firmeza. Salve, Heloysa Juaçaba, Raimundo Cela, Zenon Barreto, Sinhá D’Amora, Nice Firmeza, Antonio Bandeira, Aldemir Martins, Chico da Silva, Descartes Gadelha, Estrigas, Sérvulo Esmeraldo e tantos outros que fizeram a história das artes visuais em nosso estado. Um salve também aos artistas de hoje, que tanto movimentam quanto fazem com que nos movimentemos.

O projeto da Pinacoteca do Ceará começou a ser pensado no Governo Cid Gomes, com o professor Pinheiro na gestão da Secult CE, tendo o assessor Técnico de Artes Visuais Carlos Macêdo como articulador do projeto. No entanto, foi no governo de Camilo Santana e Izolda Cela que a Pinacoteca do Ceará se tornou realidade. Camilo se empenhou pessoalmente no projeto e, junto a ele, encontramos em Tiago Santana o maior entusiasta e parceiro neste e em outros projetos da Secult CE. Em seguida, Rian Fontenele chegou e iniciamos, assim, um processo de construção

coletiva em torno de conceito, programa e gestão da Pinacoteca do Ceará, que teve o arquiteto Carvalho Araújo como parceiro e tradutor.

Tão logo assumi a titularidade da Secult CE, em fevereiro de 2016, tive como atitude conhecer o projeto anterior da Pinacoteca. Com Tiago Santana e Carlos Macêdo, fizemos uma visita, num sábado pela manhã, e percorremos os sete galpões. Aproveitamos para visitar todo o complexo da Estação Ferroviária João Felipe e nos deparamos com uma cena lastimável. Nossa estação – tombada como patrimônio cultural cearense – estava em ruínas. Olhei para o Tiago e disse: “Ou pensamos algo para este complexo como um todo ou não faz sentido instalar a Pinacoteca do Ceará nos galpões. Precisamos elaborar um projeto integral para este lugar”.

Foi quando fiz a articulação com Kátia Boguea, então presidente do Iphan e minha colega no Ministério da Cultura, nas gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira. Conteí do projeto e do nosso desejo de ampliar a cessão do espaço, englobando outras áreas do complexo ferroviário para uso de um conjunto cultural, incluindo um planejamento existente de instalação da Superintendência do Iphan do Ceará nesse conjunto. Em seguida, levamos a proposta ao governador Camilo Santana, que nos autorizou a caminhar nessa perspectiva. A determinação política e o envolvimento do governador foram determinantes para o nosso êxito. O projeto foi aprovado com recursos do orçamento do estado para reforma, recuperação, restauro e modernização de todos os ambientes. Deste modo, saímos de uma área original restrita aos 7 galpões e ampliamos para 67 mil metros quadrados, após cessão do Patrimônio da União, por meio do Iphan, para a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, abrangendo toda a Estação João Felipe e áreas vizinhas. Assim nasceu o projeto do Complexo Estação das Artes. Além da Pinacoteca, estão

2	Associação dos Ferroviários Aposentados do Ceará [Association of Retired Railwaymen of Ceará]. [TN]
3	The title of a poem by Brazilian poet Carlos Drummond de Andrade. [TN]
4	A popular musician and composer from Ceará. [TN]
5	Literally, the expression means 'looks beautiful to rain', but it actually means the sky is cloudy and it might rain. The use of beautiful to describe a sky full of clouds is explained by the long droughts in the region, where rainy weathers have a very positive meaning. [TN]

assignment from the Union Patrimony through Iphan to the Secretariat of Culture of the State of Ceará, covering the whole João Felipe Station and neighboring areas. Thus, the Estação das Artes Complex project was born. Besides the Pinacoteca do Ceará, the Mercado de Gastronomia Alimenta – CE [Alimenta-CE Gastronomy Market], the Centro de Design do Ceará [Ceará Design Center], the Museu Ferroviário [Railroad Museum], the AFAC² headquarters, the new headquarters of the Secretariat of Culture of the State of Ceará and the Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico [National Institute of Artistic and Historical Heritage] – Iphan are all setup in this complex.

The Pinacoteca do Ceará has 9,275 square meters of built area, integrating exhibition pavilions (with capacity to host several exhibitions simultaneously), a storage room (with adequate thermal standards and humidity control for the maintenance of its collection), a laboratory for conservation, preservation and restoration, training studios, an auditorium, rooms for research and cataloging, a shop, a cafe, support areas, and multipurpose spaces.

It was a fortunate coincidence the fact that its inauguration coincided with the centennial birthdays of two great artists from Ceará, our friends and partners Antonio Bandeira and Aldemir Martins. We celebrate Bandeira through the exhibition *Amar se aprende amando* [You Learn How to Love by Loving]³, curated by Bitu Cassundé and Chico Porto,

with the precious collection of the Pinacoteca do Ceará featuring 644 works by this masterful artist whose body of work reverberates contemporarily in the Brazilian scene and around the world. Aldemir Martins is celebrated in the exhibition *No lápis da vida não tem borracha* [Life's Pencil Doesn't Come with an Eraser], in which we get a glimpse of the drawings, lines, strokes, lights, and shadows of Aldemir's genius under the beautiful curatorship of Rosely Nakagawa and Waléria Américo. Two fabulous exhibitions that traverse us with the life and works of these two great artists that occupy an entire hall at the Pinacoteca.

As we encounter the roosters, suns, and thunderbolts of Aldemir Martins, born in Ingazeiras, in the midst of the hollow of the world (as sung by Ednardo⁴), we also come across his unique work that traces the Cariri village, where he was born, and all the other places in the world where he lived (São Paulo in particular), revealing the universal artist he was and is. Bandeira's exhibition is a journey in time and in his geographies, which he experienced between Fortaleza and Paris, between Ceará and the World. Besides his best-known works and most striking features, the exhibition reveals a body of work that was submerged, almost drowned and forgotten by time, but which submerges in a divine, sensitive, poetic and political curatorship by Bitu Casundé. The audience will have the opportunity to experience the colors and lights of Fortaleza burned in sunlight by its colors and lights, but also a wonderful surprise when coming across drawings and illustrations in blocks that reveal Antonio Bandeira's blackness, marked in his self-portraits and in the presence of Exu, the Orisha of languages and other forces. An Afro-Indigenous Antonio Bandeira is strongly and beautifully revealed, offering us the self-knowledge of a strong cultural identity.

The exhibitions of Bandeira and Aldemir make up the 'Bonito pra chover' ['Beautiful to Rain']

Ednardo, deparamo-nos com sua obra singular que traça a aldeia Cariri e todos os outros lugares por onde viveu – São Paulo, em especial –, revelando o artista universal que foi e que é. A exposição de Bandeira é uma viagem no tempo e em suas geografias vividas entre Fortaleza e Paris, entre o Ceará e o mundo. Para além de suas obras mais conhecidas e seus traços mais marcantes, a exposição revela o conjunto de uma obra que estava submersa, quase afogada e esquecida pelo tempo, que submerge numa curadoria divina, sensível, poética e política de Bitu Cassundé. O público tem a oportunidade de se encontrar com a cidade de Fortaleza queimada em sol por suas cores e luzes, mas também uma surpresa maravilhosa ao se deparar com desenhos e ilustrações em blocos que revelam a negritude de Antonio Bandeira, marcada em seus autorretratos e na presença de Exu, Orixá das linguagens e de outras forças. Um Antonio Bandeira afro-indígena é revelado com força e beleza, oferecendo-nos autoconhecimento com forte identidade cultural.

As exposições de Bandeira e Aldemir compõem a mostra *Bonito pra chover*, expressão-referência tão arraigadamente cearense e nordestina, traduzida poeticamente na reflexão de nosso querido e saudoso Gilmar de Carvalho. Ao todo, são 951 obras: 722 do acervo da Pinacoteca do Ceará e 229 de outras coleções.

Temos ainda a exposição *Se arar*, que lança um olhar sobre a história da arte no Ceará, a partir de obras que integram o acervo do Governo do Estado, com curadoria de Cecília Bedê, Herbert Rolim, Lucas Dilacerda, Maria Macedo e Adriana Botelho. São 171 artistas, 40 destes convidados, atravessando diversas gerações, passando por obras de Heloysa Juaçaba, Zenon Barreto, Nice Firmeza, Chico da Silva, Descartes Gadelha, Estrigas, Sérvulo Esmeraldo até os artistas de nossa cena contemporânea, inclusive jovens que produziram intensamente no período da pandemia de covid-19. A Secult CE, no âmbito da Lei Aldir Blanc, investiu R\$2 milhões em edital específico de aquisição de obras para compor o acervo de artes visuais da Pinacoteca. Deparar-se com parte dessas obras foi uma grande alegria, pois elas am-

instalados nesse conjunto o Mercado de Gastronomia AlimentaCE, o Centro de Design do Ceará, o Museu Ferroviário, a sede da Associação dos Ferroviários Aposentados do Ceará – AFAC e as novas sedes da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará e do Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico – Iphan.

A Pinacoteca do Ceará tem dimensões de 9.077 metros quadrados de área construída, integrando pavilhões expositivos com capacidade para receber simultaneamente múltiplas mostras, reserva técnica com padrões térmicos e controle de umidade adequados para a manutenção do seu acervo, laboratório de conservação, preservação e restauração, ateliês de formação, auditório e ambientes para pesquisa e catalogação, loja, café, áreas de apoio e espaços multiúso.

A inauguração da Pinacoteca ainda contou com uma feliz coincidência – aliás, duas –, o centenário de nascimentos de dois grandes artistas cearenses, amigos e parceiros: Antonio Bandeira e Aldemir Martins. Celebramos Bandeira com a exposição *Amar se aprende amando*, com curadoria de Bitu Cassundé e Chico Porto, com o acervo precioso da própria Pinacoteca do Ceará, contando com 644 obras desse artista cearense magistral, cujo conjunto de sua arte reverbera contemporaneamente na cena brasileira e no mundo. Já Aldemir Martins é celebrado na exposição *No lápis da vida não tem borracha*, na qual conseguimos vislumbrar os desenhos, as linhas, os traços, as luzes e as sombras da genialidade de Aldemir sob a bela curadoria de Rosely Nakagawa e Waléria Américo. Duas exposições fabulosas que nos atravessam com a vida e a obra desses dois grandes artistas que ocupam um galpão inteiro da Pinacoteca.

Ao mesmo tempo que encontramos os galos, sóis e raios de Aldemir Martins, nascido pela Ingazeiras, no meio do oco do mundo, como canta

6	Literally, 'to plow' or 'if plowing...,' but also a pun that sounds like 'Ceará' changed into a verb in the infinitive. [TN]
7	Ministério da Cultura [Ministry of Culture]. [TN]

showcase, an expression deeply rooted in Ceará and the Northeast, poetically translated in the reflection of our dear and late Gilmar de Carvalho. In total, there are 982 works: 759 from the Pinacoteca do Ceará collection and 223 from other collections.

We also have the exhibition *Se arar*⁶, which takes a look at the history of art in Ceará, based on works that are part of the State Government's collection, curated by Cecília Bedê, Herbert Rolim, Lucas Dilacerda, Maria Macêdo, and Adriana Botelho. There are 169 artists (40 of them are guests), representing several generations of artists. The exhibition encompasses works by artists such as Heloysa Juaçaba, Zenon Barreto, Nice Firmeza, Chico da Silva, Descartes Gadelha, Estrigas, Sérvulo Esmeraldo as well as works by artists from our contemporary scene, including young people who produced intensely during the Covid-19 pandemic. The Secretariat of Culture of the State of Ceará, supported by the Aldir Blanc Law, invested R\$ 2 million in a specific public selection notice for the acquisition of works to compose the visual arts collection of the Pinacoteca. Being able to see part of these works gathered was a great joy, as it broadens and reveals an ethnic, gender, and territorial diversity both in relation to the artists and the themes approached.

The Pinacoteca do Ceará is an institution that is part of RECE – Rede Pública dos Equipamentos Culturais da Secult CE [Public Network of Cultural Facilities of the Secretariat of Culture of the State of Ceará], managed in partnership with the Instituto Mirante [Mirante Institute]. It is open to society as a beautiful place, a cultural heritage of the people of Ceará, and an institution that promotes the arts and an environment of creation, dissemination, training, citizenship, diversity, and creative economy.

Finally, a reflection: *Se arar!* I capture this expression coined by Lucas Dilacerda, Cecília Bedê,

and Herbert Rolim, curators of the homonymous exhibition, marking the opening of the Pinacoteca do Ceará.

In these dark times that the Bolsonaro government meant for many of us, Ceará became one of the lights that tried to illuminate the rest of the country. While they were destroying a country, we plowed. Here we plow. We plow, even, to redemocratize and refound the Brazil that is announced.

As the curators themselves write, "It is time to plow. Prepare and delimit the land, cultivate who we were/are/will be." And they ask, "If plowing is done, what will we get in the harvest?"

If plowing is done, you get Ceará! You get Brazil. Rather than an act of resistance, Ceará's public policies were strongly characterized by affirmation and innovation, based on the premises of democracy, citizenship, diversity, accessibility, social inclusion, and human and sustainable development.

When we plow Ceará, we plow Brazil. By that I mean I am bothered by the notion that only what happens in Rio de Janeiro and São Paulo represents the whole nation. Everything else is regional, especially in the Northeast. For them, our culture, art, economy and public policies are regional expressions. Regional is usually an empty label!

The time has come to reverse this self-centered logic of the Southeast and to perceive Brazil through the most diverse cultural expressions, social technologies, and public policies. What we develop here is national, too. When the MinC⁷ was extinguished, for example, we became the Ministry of Culture.

The Northeast is our North! Ceará is the North! We plow the land and our people to plow Brazil everywhere because it looks beautiful to rain.

pliam e revelam uma diversidade étnica, de gênero e territorial, tanto em relação aos artistas como aos temas abordados.

A Pinacoteca do Ceará é uma instituição que compõe a RECE, que é a Rede Pública dos Equipamentos Culturais da Secult CE, gerida em parceria com o Instituto Mirante.

Ela se abre para sociedade como lugar bonito, patrimônio cultural do povo cearense e uma instituição de fomento às artes e aos ambientes de criação, difusão, formação, cidadania, diversidade e economia criativa.

Por fim, uma reflexão: *se arar!* Capturo essa expressão de Lucas Dilacerda, Cecília Bedê e Herbert Rolim, curadores de exposição com mesmo nome, marcando a abertura da Pinacoteca do Ceará, para lembrar que nos tempos sombrios em que o governo Bolsonaro nos meteu, o Ceará foi uma luz acesa para o Brasil. Enquanto eles destruíam um país, a gente arava. Aqui a gente ara. Aramos, inclusive, para redemocratizar e refundar o Brasil que se anuncia.

Como os próprios curadores escrevem, "É tempo de arar. Preparar a terra, marcar terrenos, cultivar quem fomos/somos/seremos". E perguntam: "Se arar, o que dá?"

Se arar, dá Ceará. Dá Brasil. Mais do que um lugar de resistência, as políticas públicas do nosso estado foram marcadas pela afirmação e pela inovação, partindo das premissas da democracia, da cidadania, da diversidade, da acessibilidade, da inclusão social e do desenvolvimento humano e sustentável.

Ao aramos o Ceará, aramos o Brasil. Nesses termos, aborreço-me aquela noção de que somente o que ocorre no Rio de Janeiro e em São Paulo tem caráter nacional. No mais, tudo é regional, em especial no Nordeste. Mas chegou a hora de in-

verter essa lógica de autorreferência no Sudeste e perceber o Brasil nas mais diversas expressões culturais, tecnologias sociais e políticas públicas. O que desenvolvemos aqui é nacional. Na extinção do MinC, por exemplo, fomos o Ministério da Cultura.

O Nordeste é nosso norte. O Ceará é o norte. Aramos as terras e os povos daqui para aramos o Brasil de todos os cantos porque está bonito para chover.

A Beautiful Pinacotheca to Behold: Time to Celebrate the Crops, the Rains, and the Harvest

If I close my eyes to imagine a day in the countryside of my childhood, all the clouds turn gray to announce the time of plenty. I hear the voice of Professor Gilmar de Carvalho, a companion of books and wanderings, echoing the expression so often repeated by us from Ceará: looks beautiful to rain¹! Finding this phrase when entering the Pinacoteca do Ceará makes me feel the emotion of seeing a dream that needed to be planted by many hands so that when the rain finally came, life could prosper spreading beauty, hope, and joy in many territories.

In times of attacks against democracy, Ceará stood firm in the defense of freedom and in the construction of public policies that affirm the importance of safeguarding memories and, at the same time, imagining other futures. The creation of our Pinacoteca contributes to the consolidation of a state project in which culture, arts, and heritage are fundamental for a full and healthy life. Therefore, the Mirante Institute celebrates the partnership with the Government of the State of Ceará, through the Secretariat of Culture, in the management of this new institution, which is part of the Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais do Estado do Ceará [Public Network of Cultural Spaces and Facilities of the State of Ceará] (RECE).

Through its opening, with the show *Bonito pra chover*², the Pinacoteca do Ceará pays tribute to the centenary of Aldemir Martins and Antonio Bandeira, in the exhibitions *No lápis da vida não tem borracha* [Life's Pencil Doesn't Come with an Eraser] and *Amar se aprende amando* [You Learn How to Love by Loving], respectively. We also had the opportunity to see an important panorama of Ceará's arts in *Se arar*³. The collective work of all the people who have built this museum, with freshness and sensibility, has already been seen by more than 60 thousand visitors, who have also started to draw multiple possibilities to experience and build this space.

- 1 An idiom that actually means 'the sky is cloudy, and it might rain'; the first exhibition was named after it. [TN]
- 2 See the previous note. [TN]
- 3 Literally, something like 'if plowing...' or 'to plow oneself/itself', but also a pun with the name of the state, which sounds similar. [TN]

I hope that, in the coming years, the Pinacotheca will remain as a fertile ground for the dreams of workers, artists, curators, museologists, researchers, children, and all the people from Ceará who will continue to make it a beautiful and strong place, perhaps even more. May it welcome partnerships and exchanges beyond geographical borders, reinforcing its vocation for good encounters, guided by diversity and respect.

Let us always be attentive to the times of planting and harvesting. Let us be careful to have eyes to see the rain that is kept within us. Let us never forget that the most abundant harvest will always be collective.

Uma pinacoteca bonita de se ver: tempo de celebrar as plantações, as chuvas e as colheitas

Tiago Santana

Diretor-presidente do Instituto Mirante de Cultura e Arte
CEO of the Mirante Institute of Culture and Art

Se fecho os olhos para imaginar um dia no Sertão da minha infância, todas as nuvens se acinzentam para anunciar o tempo da fartura. Escuto a voz do professor Gilmar de Carvalho, companheiro de livros e andanças, ecoar a expressão tão repetida por nós cearenses: tá bonito pra chover! Encontrar essa frase ao entrar na Pinacoteca do Ceará me faz sentir a emoção de ver um sonho que precisou ser plantado por muitas mãos para que, quando chegasse a chuva, a vida pudesse prosperar e espalhar beleza, esperança e alegria em muitos territórios.

Em tempos de ataques à democracia, o Ceará seguiu firme na defesa das liberdades e na construção de políticas públicas que afirmam a importância de salvaguardar as memórias e, simultaneamente, imaginar outros futuros. A criação da Pinacoteca do Ceará contribui com a consolidação de um projeto de Estado em que cultura, artes e patrimônio são fundamentais para uma vida plena e saudável. Nesse sentido, o Instituto Mirante comemora a parceria com o Governo do Estado do Ceará, por meio Secretaria da Cultura, na gestão desta nova instituição que integra a Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais do Estado do Ceará (RECE).

Em sua abertura, com a mostra *Bonito pra chover*, a Pinacoteca do Ceará homenageia os centenários de Aldemir Martins e de Antonio Bandeira, nas exposições *No lápis da vida não tem borracha* e *Amar se aprende amando*, respectivamente. Tivemos, ainda, a oportunidade de ver um importante panorama das artes cearenses em *Se arar*. O trabalho coletivo de todas as pessoas que ergueram este museu, com frescor e sensibilidade, já foi visto por mais de 60 mil visitantes, que também passaram a desenhar múltiplas possibilidades de experimentar e construir este espaço.

Desejo que, nos próximos anos, a Pinacoteca do Ceará permaneça como terra fértil para os sonhos de trabalhadores, artistas, curadores, museólogos, pesquisadores, crianças e de todos os cearenses e as cearenses que tornarão este lugar ainda mais bonito e forte. Que possa acolher parcerias e intercâmbios para além de fronteiras geográficas, reforçando sua vocação para os bons encontros, pautados por diversidade e respeito.

Sigamos sempre atentos aos tempos de plantar e de colher. Cuidemos de ter olhos para ver a chuva que está guardada em nós. Nunca esqueçamos que a colheita abundante sempre será coletiva.

Working-Class Hope

Hope is never in a hurry. It plays with time, snatches it, produces mirages, tangles its origins, interweaves dreams with multicolored rope, stares at the horizon line in search of the time that interests it, the time "Looks Beautiful to rain"¹.

For us, from the Northeast, a time of gray and heavy clouds announces rain and, more than that, anticipates the abundance of the countryside. It also represents that moment before the event that gives birth to life and rewards us for the work done. For us, it has become a metaphor of beauty: we know how to live green with hope.

This working-class hope brought together many workers of the culture of the state of Ceará around the cherished dream of having, at last, a pinacoteca that would gather the artistic production, belong to the arts and exist for the memory of our people. Demonstrating, thus, that if you plow, you get Ceará²! The condition for dreams to come true must be sought; investment, commitment, and willingness are needed to realize and translate, in each wall erected, the collectively longed-for material.

Considering that, to be fair, this preface could simply list the names of artists from Ceará, Antonio Bandeira and Aldemir Martins, two individuals who gave us the privilege of having their works at the opening of the Pinacoteca do Ceará, teaching us that Ceará is black, indigenous, diverse, and it means art and culture for the world. And so many other artists who helped us get here and who welcome us in this new house: Estrigas, Sérvulo Esmeraldo, Leonilson, Raimundo Cela, José Fernandes, Delalmeida, Simone Barreto, Marcos Martins, Eduardo Frota, Aline Albuquerque, some of them present in the kaleidoscopic exhibition *Se arar*.

This field, tilled by so many, was the immeasurable legacy that the Camilo Santana and Izolda Cela's³ administration, with the participation of Fabiano Piúba as the head of the Secretariat of Culture of the State of Ceará, and in partnership with the Instituto Mirante de Cultura e Arte [Mirante Institute of Culture and Art], left to the people of Ceará in this memorable year of 2022. It was a privilege to lead the Instituto Mirante in its first year, when important cultural facilities that are under its management were set up, and to contribute directly to the achievement of fruitful results while they were intensely used by the population and visitors.

May the various layers of memory that today inhabit, alive, this territory and the Pinacoteca do Ceará, become collective spaces for dialogue, imagination, experimentation, and the creation of new possible futures, with art and culture.

- ¹ A regional idiom that means the sky is cloudy and it might rain. The use of the adjective beautiful is due to the long droughts in the region, where the rain has very positive connotations. [TN]
- ² A reference to the exhibition *Se arar* [to plow/if plowing...], which is a pun involving the name of the state. [TN]
- ³ Former governor and vice-governor of Ceará, respectively. [TN]

Esperança operária

Lara Vieira

Ex-diretora-presidente do Instituto Mirante de Cultura e Arte
Former CEO of the Mirante Institute of Culture and Art

A esperança não tem pressa. Ela brinca com o tempo, arrebatando-o, produz miragens, embaralha-lhe as origens, entrelaça sonhos com cordame de várias cores, fita a linha do horizonte em busca do tempo que lhe interessa, o tempo *Bonito pra chover*.

Para nós, nordestinos, um tempo de nuvens cinza e pesadas anuncia chuva e, mais do que isso, antecipa-nos a fartura no sertão. Representa também aquele instante antes do acontecimento, que dá luz à vida e recompensa-nos pelo trabalho realizado. Virou metáfora de boniteza: sabemos viver verdejantes de esperança.

Essa esperança operária reuniu diversos trabalhadores e trabalhadoras da Cultura do Estado do Ceará em torno do acalentado sonho de termos, enfim, uma Pinacoteca que reunisse a produção artística e fosse das artes para a memória das nossas populações. Demonstrando, assim, que se arar, Ceará! Que as condições para que sonhos se realizem devem ser buscadas, que são necessários investimento, compromisso e disposição para realizar e traduzir, em cada parede erguida, a matéria coletivamente almejada.

Neste sentido, para sermos corretos, este texto-abertura bem poderia ser formado apenas por nomes de artistas cearenses, como Antonio Bandeira e Aldemir Martins, dois que muito nos honram ao inaugurar com as suas obras a Pinacoteca do Estado do Ceará, ensinando que o Ceará é negro, é indígena, é diverso, é arte e cultura para o mundo. Há, ainda, tantos outros artistas que nos fizeram chegar até aqui e que nos recebem nessa nova casa: Estrigas, Sérvulo Esmeraldo, Leonilson, Raimundo Cela, José Fernandes, Delalmeida,

Simone Barreto, Marcos Martins, Eduardo Frota, Aline Albuquerque, alguns destes presentes na caleidoscópica exposição *Se arar*.

Foi essa a seara que, lavrada por tantos, o imensurável legado que o governo Camilo Santana e Izolda Cela, com Fabiano Piúba à frente da Secult CE, em parceria com o Instituto Mirante de Cultura e Arte, entregou ao povo do Ceará no memorável ano de 2022.

Foi um privilégio estar à frente do Instituto Mirante no primeiro ano de funcionamento e período de implantação de importantes equipamentos culturais que estão sob sua gestão, colaborando diretamente para a consecução de resultados frutíferos ao mesmo tempo que foram apropriados intensamente pela população e pelos visitantes.

Que as várias camadas de memória que hoje habitam, vivas, este território e a Pinacoteca do Estado do Ceará possam constituir-se como espaços de diálogo, de imaginação, de experimentação e criação de novos futuros possíveis, com arte, com cultura e em coletivo.

On the crust of time, all poetry gathered. So is every gesture. Culture, I think, is this intentional poetic gesture. Therefore, political. Transformative.

An exercise that goes far beyond the triad established between the Author, the Artistic Object, and the Spectator, because there is a lack, in truth, of a fourth element, or of all those who may be involved in the proposed act.

Here, the emergence of the place where the political gesture expands and amplifies itself. It becomes the proper ground for the dialogue between collection and education, experimentation and formation that activated culture and art provide us with, an encounter with the truth of what surrounds us through the carousel of images and ancestry.

A public museum that is inaugurated and built aiming to be a square and sheltered agora of this plural exercise, it brings in its very foundation experimentation and memory for the critical and reflexive field, so urgent and necessary for the formation and artistic development of the state, in a policy of belonging and representativeness to its territory. And yet, a museum of Brazilian art.

The Pinacoteca do Ceará is committed to safeguarding the collection and spreading the art of Ceará in its most distinct languages. It is a workshop for reflection, research, and critical debate. Materialized in its inaugural show named *Bonito pra chover*¹, its first exhibition displayed a great spectrum of Ceará's art.

Therefore, we make a register of the collective, political and historical effort to celebrate the conquest of this space, dreamed and fought for by so many generations of artists and cultural managers, after almost eight decades so far. It was up to us, a great multiplicity of arms, hearts, and dreams, the political disposition to keep this chronological line moving within this same great and diverse spectrum. We acknowledge all those who came before us and, hopefully, celebrate and wait for all the others who

will come after to construct the history and the journey of this museum from Ceará in the world, building wide paths for the interpretation and communication of the ways of expression of a people.

Proposal: A catalog that emphasizes the opening of its great doors, an edition in which we bring, besides the record of the three exhibitions that make up the show *Bonito pra chover*, an architecture notebook with an interview with the architect José Carvalho Araújo, author of the project of the complex Estação das Artes [Arts Station], and other topics regarding the political dimension of architecture in the city that hosts it. There is yet another notebook with an important collection of notes, studies, and essays on the history and management of Ceará's cultural policy, its spaces dedicated to culture, and moments of bifurcation that the art in Ceará bravely splits into, which is also fundamental to the history of Brazilian art.

Finally, my acknowledgement to the excellence of the entire team that was tireless in the realization of this great show, with almost 170 artists, their activations and successful reception to all those who have entered these new old sheds that make up the Pinacoteca do Ceará. As well as gratitude to the other museums, facilities and collections that have lent works to this project.

Na crosta do tempo, toda poesia reunida. Assim como todo gesto. A cultura talvez seja esse gesto poético intencionado. Portanto, político. Transformador.

A arte é um exercício que vai muito além da tríade estabelecida entre o Autor, o Objeto Artístico e o Espectador, pois há falta, em verdade, de um quarto – ou de todos os que possam se implicar com o ato proposto.

Aqui, faz-se o lugar onde o gesto político se expande e se amplifica. Cria-se terreno próprio para o diálogo entre acervo e educação, experimentação e formação, que a cultura e a arte ativas nos proporcionam, um encontro com a verdade do que nos cerca, pelo carrossel de imagens e ancestralidade.

Um museu público que se inaugura e se constrói dentro da busca para ser praça e ágora coberta desse exercício plural traz em seu lastro primeiro a experimentação e a memória para o campo crítico e reflexivo, tão urgentes e necessárias para a formação e o desenvolvimento artístico do estado, em uma política de pertencimento e representatividade com seu território. Contudo, um museu de arte brasileira.

A Pinacoteca do Ceará tem o compromisso com a salvaguarda do acervo e a difusão da arte cearense em suas mais distintas linguagens. É um ateliê voltado à reflexão, à pesquisa e ao debate crítico. Materializou-se em sua mostra inaugural intitulada *Bonito pra chover*, sua primeira exposição com a presença de grande espectro da arte cearense.

Fazemos, portanto, um registro do esforço coletivo e político, logo histórico, pela celebração da conquista deste espaço, sonhado e lutado por tantas gerações de artistas e gestores culturais, em quase oito décadas até este momento. Coube a nós, um grande múltiplo de braços, corações e sonhos, a disposição política de continuar essa

linha cronológica, dentro desse mesmo grande e diverso espectro. Reverenciamos a todos que nos antecederam e, com festejo esperançoso, aguardamos todos os demais que virão a construir a história e a trajetória desse museu cearense no mundo, fazendo caminhos largos para a interpretação e a exteriorização dos modos de expressão de um povo.

Nossa proposta é a de um catálogo que enfatiza o abrir das grandes portas da Pinacoteca do Ceará; uma edição em que trazemos, para além do registro das três exposições que compõem a mostra *Bonito pra chover*, um caderno de arquitetura com uma entrevista e outros conteúdos da dimensão política da arquitetura da cidade, acolhida por meio do arquiteto José Carvalho Araújo, autor do projeto do Complexo Estação das Artes. Há ainda outro caderno com uma importante reunião de apontamentos, pesquisas e ensaios sobre a história e a gestão da política cultural cearense, seus espaços dedicados à cultura e os momentos de bifurcação que a arte do Ceará – tão fundamental também para a história da arte brasileira – corajosamente atravessa.

Por fim, reconhecemos a excelência de toda a equipe incansável na realização desta grande mostra, com 171 artistas, suas ativações e acolhimentos bem-sucedidos com todos os que têm adentrado nestes novos velhos galpões que compõem a Pinacoteca do Ceará. Assim, deixamos registrada nossa gratidão aos demais museus, equipamentos e coleções que emprestaram obras para este projeto.

LOOKS

BONITO

BEA
TIFUL

PRA

TO

RAIN

SE
HOR

Looks Beautiful to Rain

The harbinger, disclosed with a warm and proud voice by the lyrical persona of clouded eyes and downward gaze, burdened by the weight of the rocky path, devoid of water yet brimming with light. All surroundings flooded by a dry, bright wind, through the stunted vegetation of kermes oaks and tall grass, in the perspiration of old, dew-kissed eyelids, weary of glimpsing ahead. The horizon in a quivering line, restlessly whispering in the hot stillness. The sultry wind breathing in with a whisper what it deems a to be a prelude, a prophecy for the future that dissolves the inner drought.

The auspicious sign of a greyish sky, laden with countless memories and prayers encapsulated in each cloud that transforms into rain, the life fluids transmuting the arid, red earth of rocks and dirt into a fertile ground, midwife to every hope, imbuing the surroundings with renewed faith with each lightning strike, the cracking sound resonates and on each fruitful drop that promises a harvest to all that flourishes.

The inaugural exhibition at Pinacoteca do Ceará, *Bonito pra chover*, showcases the richness of a plural Ceará, unfurling its strengths and celebrating its poetic prowess, diverse and insurgent, the art, crafted in Ceará and now part of the collection of the Ceará State Department, is revisited here.

We seize this moment to make a resolute gesture, delving deeper with a political, critical, and reflective gaze into the cartography laid out by this collection. We question the representativity with which we choose to engage and contemplate how we aspire to construct a sense of belonging. This journey is marked by the nuances and gaps through which we navigate—a path paved by the potential for exploration and the journey toward the open space of meaningful discourse.

As an integral component of this exhibition, the *Se arar* [If to Plow] showcase embodies a restless and sensitive gaze upon a fragmented collection, striking a conversation with emerging young artists, fostering a collective and manifest construction that encapsulates a diverse segment of Ceará's artistic output.

In addition, we're collectively celebrating, in this inaugural year, the centenaries of Antonio Bandeira and Aldemir Martins, artists who bravely treaded the path of the avant-garde.

Bandeira, a prominent figure of lyrical abstraction, glowingly herded sparks and blazes into painting expressing his emotions and memories, insurgent the representation of a personal, rebel reality.

Aldemir, employing unique and sharp lines, infuses his work with a critical and political figuration that unveils inequities, struggles, contradictions, and celebrations within a culture that resonates universally. His art transcends the confines of regional expectations, emerging under the relentless, intense light of the midday sun.

The formulation *Bonito pra chover* pays homage to *Gilmar de Carvalho*, a Ceará born professor, researcher, and critic, recently departed. Here we salute him for having made a relentless army out of resistance and provocation.

We shout out, at least, with our chests full and in a broad motion, the cry that will be heard from afar: "We are plural."

Bonito pra chover

Rian Fontenele

Diretor da Pinacoteca do Ceará
Director of the Pinacoteca do Ceará

O presságio anunciado com voz morna e ativa pelo eu lírico de olhos anuviados e baixos, pelo peso do caminho pedregoso, ausente de toda água e transbordante de toda luz. Tudo ao redor inundado de vento seco alumiado, pela vegetação enfezada de carrasco e capim, no suor das velhas pálpebras serenadas, cansadas de ver além. O horizonte de linha trêmula farfalhando inquieto em calmaria quente. O vento abafado que se inspira com sussurro o que se julga prenúncio, profecia de futuro que dissipa a estiagem de dentro.

O agouro do céu acinzentado, carregado de tanta memória e prece no informe de cada nuvem que se desaba em água, os líquidos da vida transmutando a terra árida e vermelha de pedra e pó em terra fértil, parideira de toda esperança, impregnando a presença com a fé renovada no estampido de cada trovoada e em cada gota fecunda que promete colheita a tudo que cresce.

A mostra inaugural de abertura da Pinacoteca do Ceará, *Bonito pra chover*, traz o festejo de um Ceará plural, desdobrado em suas potências e celebrado por sua força poética, diversa e insurgente da arte cearense presente no acervo do Governo do Estado, aqui revisitado.

Fazemos deste momento o gesto contundente de aprofundarmos, com olhar político, crítico e reflexivo, a cartografia desta coleção expressa e nos perguntarmos com qual representatividade queremos dialogar e de que forma desejamos construir pertencimento. Esse caminho se faz pelo recorte e pelas lacunas aqui enveredadas, na possibilidade de fazer sendeiro e trilha para uma clareira possível de debate.

Como parte desta mostra, a exposição *Se arar*, um olhar inquieto e sensível sobre um acervo fragmentado, dialogando com jovens artistas convidados, uma construção coletiva e manifesta de um largo espectro da produção artística cearense.

Além disso, comemoramos conjuntamente, neste ano de abertura, os centenários de Antonio Bandeira e Aldemir Martins, artistas que fizeram da vanguarda seus percursos.

Bandeira, um dos principais expoentes do abstracionismo lírico, tangeu com fulgor fagulhas e luminâncias para uma pintura na expressão de suas emoções e memórias, na insurreição da representação de uma realidade própria e rebelada.

Aldemir, artista de traço singular e incisivo, impõe à sua obra um figurativo crítico e político, expondo desigualdades, disputas, contradições e festejos de uma cultura que se reflete universal, para além dos espelhos de seus regionalismos, à luz dura e quente do sol a pino.

O enunciado *Bonito pra chover* faz-se em homenagem a *Gilmar de Carvalho*, professor, pesquisador e crítico cearense, encantado recentemente. Aqui o saudamos por ter feito da resistência e da provocação o seu exercício persistente.

Bradamos, por fim, de peito cheio e com gesto grande, o rumor a ser ouvido ao longe: "Somos em plural".



SEMPAR
COLETTIVA DE
ARTISTAS CEARENSES

BONITO PRA
CHOVER


CEARÁ
GOVERNO DO ESTADO

FELICIA
NA
POLETA



PI
NA
CO
TEI
CA

MEMBERS
TO PHILIPES DE

MEMBERS
TO PHILIPES DE

BONITO
PRA
SHER
ER

ATELIERS
AUDITO



CECÍLIA BEDÊ
HERBERT RO LIM
LUCAS DILACERDA
MARIA MACÊDO
ADRIANA BOTELHO *curadores [curators]*

SE

A R

A
R

[IF TO PLOW]

ACIDUM PROJECT
ADERSON MEDEIROS
AFONSO LOPES
ALEXANDRE VERAS
ALINE ALBUQUERQUE
AMANDA NUNES
ANA ALINE FURTADO
ANDERSON MORAIS
ANTUNYS
ARIVANIO ALVES
ARTUR BOMBONATO
ASCAL
ATHAYDE
AUDIFAX RIOS
AZUHLI
BABINSKI
BÁRBARA MATIAS
BARRICA
BATISTA SENA
BENÉ FONTELES
BOSCO LISBOA
CAIRO SARAIVA
CANTTIDIO
CARDOSO JUNIOR
CARLINHOS MORAIS
CARLITO
CARLOS COSTA
CARNAVAL NO INFERNO
CEÍLIA CALAÇA
CELESTINO
CÉLIO CELESTINO
CHARLES LESSA
CHICO DA SILVA
CHICO RIBEIRO
CLARICE LIMA
CLAUDIA SAMPAIO
CLAUDIO CESAR
CLÉBSON FRANCISCO
COLETIVO APARECIDOS
POLÍTICOS
COLETIVO TAMAIN
CYRO ALMEIDA
DAISY GRIESER
DELFINA ROSHA

DESCARTES GADELHA
DIEGO DE SANTOS
DIEGO SANN
EDU MOREIRA
EDUARDO ELOY
EDUARDO FROTA
EFRAIN ALMEIDA
ELIANA AMORIM
ESTRIGAS
EUZÉBIO ZLOSCOWICK
FELIPE CAMILO
FERNANDO CATATAU
FERNANDO FRANÇA
FILIPE ALVES
FLORIANO TEIXEIRA
FLUXOMARGINAL
FRANCISCA LOPES
FRANCISCO BANDEIRA
FRANCISCO DE ALMEIDA
GARCIA
GENTIL BARREIRA
GERSON FARIA
GERSON IPIRAJÁ
GILBERTO CARDOSO
GLAMOURINGS
HAROLDO SABOIA
HÉLIO RÔLA
HELOYSA JUAÇABA
HENRIQUE VIUDEZ
HERBERT ROLIM
LAGO BARRETO
ÍCARO LIRA
INDJA
INGRA RABELO
INIMÁ DE PAULA
ISADORA RAVENA
IZAÍAS SILVA
J. ARRAIS
J. FERNANDES
JANE LANE
JARBAS OLIVEIRA
JARED DOMÍCIO
JEAN-PIERRE CHABLOZ
JOÃO JAQUES

JORGE LUIZ
JOSÉ CARLOS VIANA
JOSÉ DE FRANÇA AMORA
JOSÉ GUEDES
JULIA DEBASSE
JÚLIO LIRA
JÚNIOR PIMENTA
JUNO B
KARIM AÏNOUZ
KLEBER VENTURA
KLEOMAN
KULUMYM-AÇU
LEO FERREIRA
LÉO SILVA
LEOMILSON
LETÍCIA PARENTE
LINGA AÇÁCIO
LU MIRANDA
LUBEN
LUIZ HERMANO
MAÍRA ORTINS
MARCELO GOMES
MARCOS MARTINS
MARIA MAÊDO
MARIANA SMITH
MARÍLIA OLIVEIRA
MARINA DE BOTAS
MÁRIO BARATTA
MARIO SANDERS
MAURÍCIO COUTINHO
MERREMII KARÃO
JAGUARIBARAS
MESTRE JÚLIO SANTOS
MESTRE NOZA
MILENA TRAVASSOS
NAIANA MAGALHÃES
NARCÉLIO GRUD
NAUER SPÍNDOLA
NICÉ
NICOLAS GONDIM
NOÁ BONOBA
PATRÍCIA ARAUJO
PEDRA SILVA
PLANTOMORPHO

PRETEXTATO BEZERRA (TX)
R. KAMPOS
RAFAEL LIMAVERDE
RAFAEL VILAROUÇA
RAIMUNDO CELA
RAISA CHRISTINA
RENAN COSTA LIMA
ROBERTO GALVÃO
RODRIGO LOPES
RUBENS DE AZEVEDO
RUY RELBOUY
SABYNE CAVALCANTI
SAMUEL TOMÉ
SEBASTIÃO DE PAULA
SÉRGIO GURGEL
SÉRGIO LIMA
SÉRGIO PINHEIRO
SÉRVULO ESMERALDO
SIEGBERT FRANKLIN
SILVIA MOURA
SIMONE BARRETO
SOLOM RIBEIRO
SY GOMES
TARCÍSIO FÉLIX
TERRORISTAS DEL AMOR
THADEU DIAS
THAÍS DE CAMPOS
TICIANO MONTEIRO
TROJANY
UIRÁ DOS REIS
VICENTE LEITE
VIDAL JÚNIOR
VITA DA SILVA
VITOR CESAR
WALÉRIA AMÉRICO
WEAVER LIMA
WILLIANA SILVA
YURI FIRMEZA
ZÉ PINTO
ZÉ TARCÍSIO
ZEDIOLAVO
ZENON BARRETO

If to Plow

Se arar

Lucas Dilacerda
Cecília Bedê
Herbert Rolim

Curadores Curators

The time for plowing has come. To prepare the land, mark territories, cultivate who we were/are/will be. To rake the body, to plow the soul, heal life. To plow the wild rivers, to sail every stream, make waves. Make air. Wait for the rain, then reap. To plow willing for something to come to fruition. If you plow, what will come?

In a complex, fragmented, and contradictory, often arid and barren world, predominately white and colonial balances of power and standpoints take place, reproducing the binary-cis-hetero-normative-logos-phallo-centric-patriarchy, against which the minorities rise. That is why, it's not enough that we take to the streets, we must also occupy the subjectivity, the body, the imagination, language, and sensitivity, because the crisis we face is not merely politic: it is also aesthetic, bodily, cognitive, language-based, and sensitive.

In this protest, art can be an ally in facing the powers that control and colonize us. Art can lead us to see that which is intolerable and make that which seems usual, unnatural. In this movement, art creates new images and new discourses about the world. Therefore, it expands the boundaries of what is possible and transforms subjectivities. Art frees caged life and reenergizes the body, the imagination, language, and sensitivity.

The *Se arar* [If to Plow] exhibition seeks to display Ceará-made art in all of its ethical, aesthetic, and political diversity. Beginning with a segment from the Pinacoteca do Ceará's collection, plus the presence of invited artists, the exhibition introduces a variety of techniques, poetics, materials, themes, repertoires, generations, and bodies that make up the kinetic and dynamic plurality of Ceará's artistic production. Hence, the exhibition creates intergenerational dialogs, as to reveal the aesthetic heritage, and a differential repetition in the discursive approaches and visibilities.

That is why the works are not organized in a linear, Cartesian and chronological fashion within the space, but in a rhizomatic, organic and aesthetic one, and, through an anachronic set up of different moments in time, it brings us to realize the survival of poetics and heritages that bridge the decades and update themselves in a singular manner, with each generation of artists signaling new paths. The exhibition is colored by the hues of Ceará's natural landscape, and is divided into six tributaries which we've named: *Cearás fabulados* (Fabled Cearás); *Espelho do eu* (*The Self's Mirror*); *Ancestralidade e natureza* (Ancestry and Nature); *Dilatações visuais* (Visual Dilations); *Multiespécies* (Multispecies); and *Artivismo e vitalismo* (Artivism and Vitalism). These are rivers interconnected through underground dialogs.

Se arar [If to Plow] is a poetic proposition; an invitation to a collective construction. To create a new world, first we must sew it. And, in this plow, art is the compost for the flourishing of a new world. That is why the exhibition invites you, the audience, to be a pollinator of a new world's seeds. *Se arar* [If to Plow] is an invitation to fertilize the world and germinate ourselves.

É tempo de arar. Preparar a terra, marcar terrenos, cultivar quem fomos/somos/seremos. Lavrar o corpo, arar a alma, curar a vida. Arar rios bravios, navegar por todas as águas, fazer ondas. Fazer ar. Aguardar a chuva e colher. Arados de vontade de que algo se realize. Se arar, o que dá?

Em um mundo complexo, fragmentado e contraditório, por vezes árido e infértil, se dão as relações de poder e os lugares de fala, predominantemente branca e colonialista, que reproduzem estruturas binário-cis-hétero-normativo-branco-logo-falo-cêntrico-patriarcal, em contraposição às quais se insurgem as minorias. Por isso, não basta apenas ocuparmos as ruas, precisamos também ocupar a subjetividade, o corpo, a imaginação, a linguagem e a sensibilidade, porque a crise não é apenas política: ela também é estética, corporal, cognitiva, linguageira e sensível.

Nesse protesto, a arte pode ser uma aliada para enfrentarmos os poderes que nos controlam e nos colonizam. A arte nos dá a ver o intolerável e desnaturaliza o que aparenta ser habitual. Nesse movimento, a arte cria novas imagens e novos discursos sobre o mundo. Assim, ela expande os limites do possível e transforma as subjetividades. A arte liberta a vida aprisionada e reenergiza o corpo, a imaginação, a linguagem e a sensibilidade.

A exposição *Se arar* busca apresentar a arte cearense em sua multiplicidade ética, estética e política. Partindo de um recorte do acervo da Pinacoteca do Ceará, mais a presença de artistas convidados, a exposição apresenta uma diversidade de técnicas, poéticas, matérias, temas, repertórios, gerações e corpos que constituem a pluralidade cinética e dinâmica da produção artística cearense. Assim, a exposição cria diálogos entre gerações diferentes, de modo que revele uma herança estética e uma repetição diferencial de discursividades e visibilidades.

Por isso, as obras não se organizam aqui no espaço de forma linear, cartesiana e cronológica, mas sim de forma rizomática, orgânica e estética. A partir de uma montagem anacrônica de tempos diferentes, nos fazem perceber a sobrevivência das poéticas e heranças que atravessam as décadas e se atualizam, de maneira singular, em cada geração de artistas, apontando novos caminhos. A exposição é tingida pelas cores da paisagem natural do Ceará, e é dividida em seis afluentes, que nomeamos de: *Cearás fabulados*; *Espelho do eu*; *Ancestralidade e natureza*; *Dilatações visuais*; *Multiespécies*; e *Artivismo e vitalismo*. Estes são rios que se comunicam entre si por meio de diálogos subterrâneos.

Se arar é uma proposição poética; é um convite a uma construção coletiva. Para criar outro mundo é preciso, antes, plantá-lo. E nesse arado a arte é o adubo para o nascimento de um novo mundo. Por isso, a exposição convida você, espectador, a ser um polinizador das sementes do mundo por vir. *Se arar* é um convite à fertilização do mundo e à germinação de nós mesmos.

O que pode um acervo? What Can a Collection Accomplish?

**Cecília Bedê
Lucas Dilacerda**

Curadores Curators



Estrogas. Sem título [Untitled], 1965

Every collection is made up of presences and absences. These categories are not opposites, as they need to dialog constantly so a history can be built. The absences must transform the presences through a cyclic, spiraling motion, in which the presences are indexes for the absences, making the collection a living creature, one that is constantly transforming and feeding off new interpretations and narratives.

To look at the Pinacoteca do Ceará's collection and to the production that is still not part of it, but makes itself present, is to begin writing about a possible history of Ceará's art. As each tributary is created, historical and important issues are evoked; the current reading and conversations between the various points of overflowing – after all “a tributary is a waterway whose flow contributes to the increase of another body of water.”

To find a way back, discover new-old facts, and create a memory that should not be kept away, but to actively interfere upon the present and the future; that's the organic, vital stance taken in this quest. To recount trails, considering what was seen and not seen so that nothing more is erased, so that we can linger where it matters and needs to re-exist.

Todo acervo é constituído de presenças e ausências. Essas categorias não são opostas, pois elas precisam estar em constante diálogo para a construção de uma história. As ausências devem transformar as presenças a partir de um movimento cíclico e espiralar, no qual as presenças são índices das ausências, tornando o acervo um ser vivo, que está em constante transformação e que se alimenta de novas interpretações e narrativas.

Olhar para o acervo de obras da Pinacoteca do Ceará e para a produção que ainda não o compõe, mas se faz presente, é iniciar uma escrita sobre uma possível história da arte cearense. A cada afluente criado são evocados os aspectos históricos e suas questões importantes; a leitura atual e a conversa entre os diversos pontos de transbordamento – afinal, o “afluente é um curso d'água cuja vazão contribui para o aumento de outro corpo d'água”.

Encontrar um caminho de volta, descobrir novos-velhos fatos e produzir uma memória que não se deve guardar, mas sim colocar em ativa intervenção no presente e no futuro: esse é o gesto orgânico e vital dessa busca. Recontar trilhas levando em consideração o visto e o não visto para que nada mais se apague, para que nos demoremos no que importa e no que precisa reexistir.



Chico da Silva e a Escola do Pirambu. Sem título [Untitled], 1977

Cearás fabulados Fabled Cearás

Lucas Dilacerda

Curador Curator

Ceará is home to a turf war. On one hand, the colonial imaginary produces and imposes images of droughts, poverty, the land of light, and the racial melting pot. On the other, art spins tales and makes up new images of abundance, parties, and fantasy. That is why the **Cearás Fabulados** tributary introduces images that dodge the manufactured stereotypes while not evading the political problems we face.

The works expose modernity's projects for development and progress and pull away from colonialism's future ideals. Fabulation is the endeavor to imagine sidelined bodies and peoples who survived a genocidal past, who endure in the necropolitics of the present, and who will be alive in the future to come.

The works imagine Ceará's past, present, and future; how it was, how it is, how it could be. When the works create fables about *how Ceará was*, they enter into the turf war where memories and "official" narratives of the past spar. When the works create fables about *how Ceará is*, they enter the turf war of interpretations about what the present looks like. And when works create fables about *how Ceará could be*, they enter into the turf war of imagining what the future could be.

That is why the *Cearás Fabulados* tributary presents the way Ceará made art perceives at its own territory (geographical and affectionate) and fabulate about new Cearás in canvases, colors, landscapes, seas, wildernesses, vegetations, fairs, squares, serenades, travels, and dreams. Because Ceará is home to a turf war – and in this battle, art takes its stance.

O Ceará é um território em disputa. De um lado, o imaginário colonial produz e impõe imagens de seca, pobreza, terra da luz e mestiçagem. Do outro, a arte fabula e inventa novas imagens de fartura, festa e fantasia. Por isso, o afluyente **Cearás fabulados** apresenta imagens que fogem dos estereótipos construídos sem deixar de lado os problemas políticos que ainda enfrentamos.

As obras denunciam os projetos de desenvolvimento e progresso da modernidade e se distanciam dos ideais de futuro da colonialidade. A fabulação é esse esforço de imaginar corpos e povos subalternizados que sobreviveram ao passado genocida, que sobrevivem ao presente necropolítico, e que estarão vivos num futuro por vir.

As obras imaginam o passado, o presente e o futuro do Ceará: como foi, como é e como poderia ser. Quando as obras fabulam *como foi* o Ceará, elas entram no campo de disputa da memória e das narrativas "oficiais" de como foi o passado. Quando as obras fabulam *como é* o Ceará, elas entram no campo de disputa da interpretação de como é o presente. E quando as obras fabulam *como poderia ser* o Ceará, elas entram no campo de disputa da imaginação de como poderia ser o futuro.

Por isso, o afluyente **Cearás fabulados** apresenta como a arte cearense olha para o seu próprio território (geográfico e afetivo) e fabula novos Cearás em telas, cores, paisagens, mares, sertões, vegetações, feiras, praças, serestas, viagens e sonhos. Pois o Ceará é um campo de disputa – e nessa batalha a arte toma posição.

Espelho do eu

Mirror of the Self

Herbert Rolim

Curador Curator



Jarbas Oliveira. *Casa dos milagres* [House of Miracles], 1993

Considered one of the oldest art genres in history, portraits are seen as the first link of the expression of a possible truth. Curiously, paintings such as the prehistorical negative handprints already displayed traces of the individual's desire to look at themselves, be it through self-portraits, or seeing himself in others, in things surrounding them or in their actions.

Nowadays, we can say that the term *retrato* (portrait), in its original meaning (from the Latin *re-trahere*, which means to copy), can no longer describe all its possibilities, moving freely between identity and otherness. As a symbolic production, we see the artist's appropriation of the objective reality, sometimes abstracting it, sometimes losing themselves into it or really being it, placing a hyphen between art-life. We can also find portraits in the blurred lines between artistic genres, appearing in geographic landscapes, or in scenes of daily life, or in the silence of objects, as long as they bring the likeness of the human creature to the surface, even though its presence is not explicit.

The face that reveals itself in what I see emerges from a previous leap, simultaneously psychological and critical; a capturing of myself and of the other that translates itself into assertion or denial; into grievance or rapprochement; confession or self-expression. It's in these wanderings of the gaze, seeing oneself and seeing oneself mirrored in the other, that nature and human conditions are reflected. The portrait as a place of belonging.

Considerado um dos gêneros de arte mais antigos da história, o retrato é visto como um elo inicial da expressão de uma possível verdade. Curiosamente, as pinturas com as mãos em negativo, na pré-história, já trazem um indício dessa vontade do sujeito de olhar para si mesmo, seja se autorretratando, seja se vendo no outro, nas coisas em torno ou em suas ações.

Na atualidade, podemos dizer que o termo "retrato", em seu sentido de origem (do latim *re-trahere*, que significa copiar), já não dá conta de suas possibilidades, movendo-se livremente entre identidade e alteridade. Como produção simbólica, o vemos na apropriação, pelo artista, da realidade objetiva, às vezes abstraíndo-a, às vezes confundindo-se com ela ou sendo ela mesma, hifenizando arte-vida. Podemos também encontrar o retrato nas fronteiras borradas dos gêneros artísticos, revelando-se na paisagem geográfica, ou nas cenas de cotidiano, ou no silêncio das coisas, conquanto traga à superfície a face da criatura humana, mesmo que sua presença não esteja explícita.

A face que se mostra naquilo que vejo emerge de um salto interior, psicológico e ao mesmo tempo crítico; uma captura de mim e do outro que se traduz em afirmação ou negação; em denúncia ou aproximação; em confissão ou autoexpressão. É nesse deslocamento do olhar, de ver a si próprio e de se ver espelhado no outro, que são refletidas a natureza e a condição humana. O retrato como lugar de pertença.

Ancestralidade e natureza

Ancestry and Nature

Maria Macêdo
Lucas Dilacerda

Curadores Curators



Francisco de Almeida. *Altar dourado* [Golden Altar], 2010

The Greeks had two words to speak about memory: *Mnèmai* and *Anamnèseis*. *Mnèmai* is the memory we build during this lifetime. *Anamnèseis* is the memory we've inherited from past lives. These ancestral memories could be human or non-human; they could be memories from our next of kin or our blood relatives, or memories from our animal, vegetal, mineral, cosmic, etc. ancestors – that is, non-human ancestors.

Moving along this path, the **Ancestralidade e natureza** tributary brings works from Ceará's artists in search of their ancestral religion in nature, plants, trees, forests, rivers, seas, dunes, deserts, wildernesses, etc. Animal ancestry. Vegetal ancestry. Mineral ancestry. Desertic ancestry. Forest ancestry. Volcanic ancestry. Marine ancestry. Star ancestry.

These works point towards the traditional-based knowledges also rooted in afro-diasporic and native perspectives, in which knowledge about the land is incorporated into the body, instead of creating a split or an underappreciation. These are promises of fruitfulness in the imaginative field that evoke the centralities of oneself, and of the many geographies that make up those who create them.

To paraphrase indigenous thinker Ailton Krenak: "we are glued to the body of the Earth. We're its nerve endings. When someone pierces, hurts, or scratches the Earth, our world is disrupted."

Os gregos antigos possuíam duas palavras para se referir à memória: *mnèmai* e *anamnèseis*. *Mnèmai* é a memória que construímos nesta vida. *Anamnèseis* é a memória que herdamos de vidas passadas. Essas memórias ancestrais poderiam ser humanas e não humanas; poderiam ser memórias de nossos parentes familiares e consanguíneos ou memórias de nossos ancestrais animais, vegetais, minerais, cósmicos etc. – ou seja, ancestrais não humanos.

Seguindo essa rota, o afluente **Ancestralidade e natureza** reúne trabalhos de artistas cearenses que buscam a sua religião ancestral na natureza, nas plantas, árvores, florestas, rios, mares, dunas, desertos, sertões etc. Ancestralidade animal. Ancestralidade vegetal. Ancestralidade mineral. Ancestralidade desértica. Ancestralidade florestal. Ancestralidade vulcânica. Ancestralidade marítima. Ancestralidade estrelar.

Essas obras apontam para os saberes de base tradicional, fundados também a partir das perspectivas afro-diaspóricas e originárias, em que os saberes da terra são incorporados ao corpo em vez de criarem cisão e subvalorização. São promessas de fertilidade no campo imaginativo evocando as centralidades de si e das muitas geografias que compõem quem as produz.

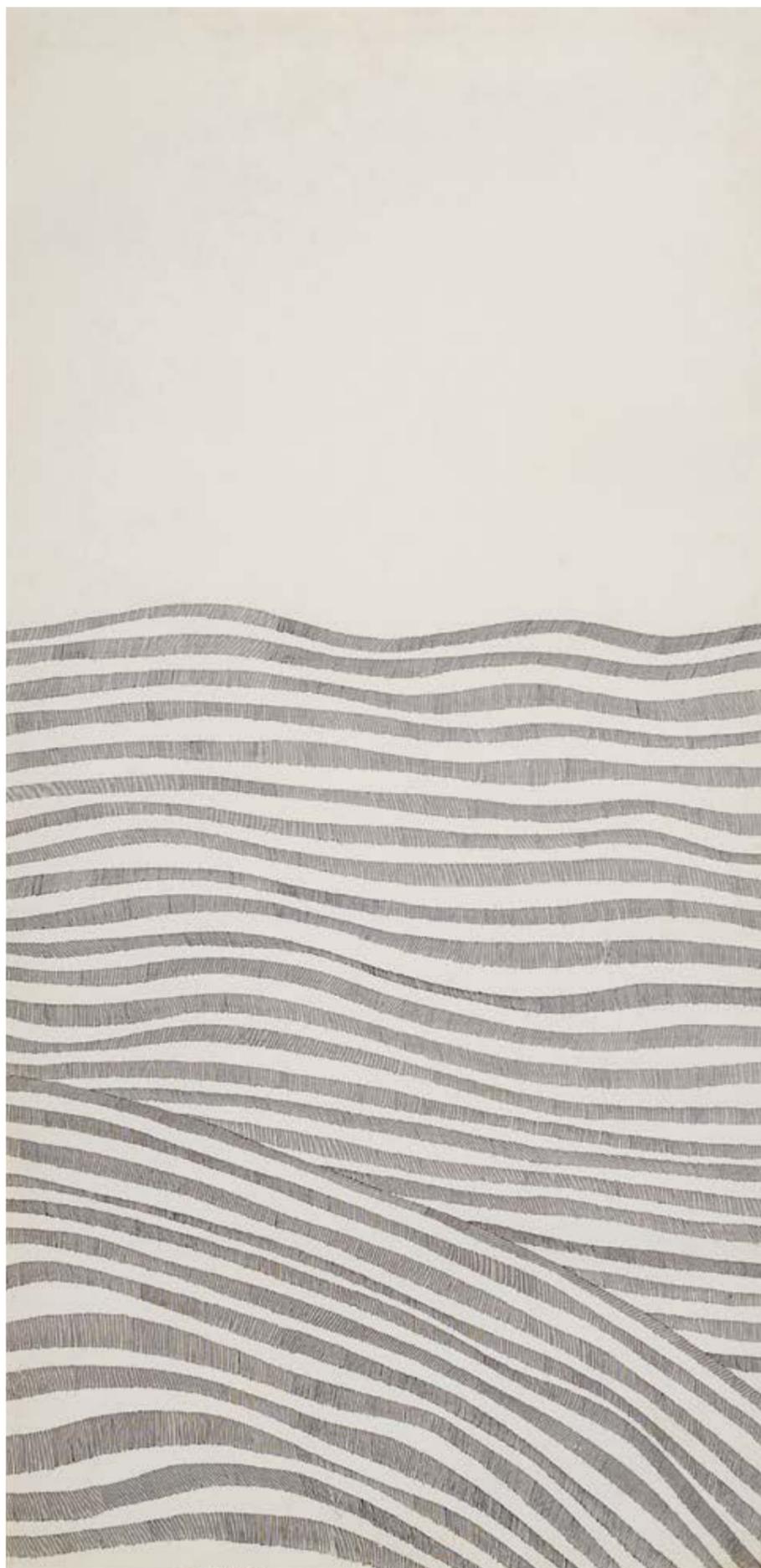
Citando o pensador indígena Ailton Krenak, "estamos colados no corpo da Terra. Somos terminal nervoso dela. Quando alguém fura, machuca ou arranha a Terra, desorganiza o nosso mundo".

Dilatações visuais

Visual Dilations

Adriana Botelho

Curadora Curator



Gilberto Cardoso. *Dunas* [Dunes],
sem data [undated]

In his writings from the 1970's, Sérvulo Esmeraldo tells us: "And so we fed ourselves: eating rectangles and circles, drinking from prisms and cylinders. Fitting together the body that grew on the squares, on the sidewalks, chairs, beds, shirts." The artist emphasizes, therefore, the role of aesthetics in his day-to-day life. In the vanguard movements, the heirs of the modernist's visual language emerge from the context of a society that was entering industrialization. They created images incorporating a specific landscape of colors, shapes, and social contexts, in which the geometrical can establish a dialog with figurative formalism and crafts.

Eduardo Frota sculpts form and space; Heloysa Juaçaba dialogs with the braiding of handmade craftsmanship; Carlito reutilizes industrial materials; Lu Miranda steps into the interiors; Sérgio Pinheiro appropriates the box-cube and produces a ground plan articulating product, urban space, and painting.

Aesthetic formalism highlights form, size, colors, the amount of surface area, and the compositional ability of the elements to spawn interpretations on the viewer's end. They propose a form of sensory art through the senses of the image. And an art that makes itself known in the minimum details of day-to-day life, shared life, and society. Inhabiting the form, the artists propose an inclusive art.

Nos seus textos escritos na década de 1970, Sérvulo Esmeraldo nos diz: "Assim fomos nos alimentando: comendo retângulos e círculos, bebendo de prismas e cilindros. Encaixando o corpo que crescia nos quadrados das calçadas, nas cadeiras, nas camas, nas camisas". O artista enfatiza, assim, a função da estética no seu cotidiano. Em torno dos movimentos da vanguarda, herdeiras e herdeiros das linguagens visuais modernistas vêm de um contexto de uma sociedade que se industrializava. Criaram imagens incorporando um cenário específico de cores, formas e contextos sociais, em que o geométrico conversava com o formalismo figurativo e a artesanaria.

Eduardo Frota esculpe a forma e o espaço; Heloysa Juaçaba dialoga com o trançado da manualidade artesanal; Carlito reutiliza materiais industriais; Lu Miranda adentra os interiores; Sérgio Pinheiro apropria-se da caixa-cubo e produz uma planta baixa articulando produto, espaço urbano e pintura.

O formalismo estético chama atenção para a forma, o tamanho, as cores, a qualidade da superfície e a capacidade compositiva dos elementos de engendrar interpretações por parte do observador. Lançam uma proposta de arte sensorial pelos sentidos da imagem. Uma arte que se faça sentir nos menores detalhes da vida cotidiana e da vida conjunta, em sociedade. Ao habitar a forma, as(os) artistas propõem uma arte inclusiva.



Athayde. Sem título [Untitled], 1974

Multiespécies

Multi especies

Lucas Dilacerda

Curador Curator

Dragons, Fishes, Plants, Snakes, Birds, Unicorns, Horses, Zebras, Rabbits, Chickens, Viruses, Frogs, Wolves, Moths, Butterflies, Fungi, Centaurs, River Dolphins, Sheep, Humans, Machines, Cyborgs, Dogs, Owls, Oxen, Worms, Trees, Ruins, Mud, and Sun.

The **Multiespécies** tributary presents hybrid beings – monsters, beasts, chimeras – using Ceará's own fable making, which updates myths, traditions, folk stories, fantastic realms, oracular ravings, philosophies, and worldviews that tell other stories about reality, nature, and the relationships between living creatures.

Thus, this tributary calls Anthropocentrism and the modern separations between human and non-human into questions; subject and object; nature and culture. Anthropocene, Capitalceno; Plantationceno, Chthuluceno are categories that are no longer able to describe the brutalist nature of the project – of the white supremacy scene – of destruction of planet Earth.

Faced with catastrophe, the **Multiespécies** tributary addresses the creation of new bodies and ways of life that are built through the companionship between humans, those who are no longer in this plane, animals, plants, vegetables, and minerals.

Multiespécies are alliances from which new sensibilities arise, making us capable of postponing the end of the world and imagining other futures with greater awareness, solidarity, ethics, aesthetics, and politics concerning the cohabitation of the planet. Therefore, the materialities gathered here became a home and a haven for the germination of the egg of a new, unknown species.

Dragões, Peixes, Plantas, Cobras, Pássaros, Unicórnios, Cavalos, Zebras, Coelhos, Galinhas, Vírus, Sapos, Lobos, Mariposas, Borboletas, Fungos, Centauros, Botos, Ovelhas, Humanos, Máquinas, Ciborgues, Cachorros, Corujas, Bois, Minhocas, Árvores, Ruínas, Barro e Sol.

O afluente **Multiespécies** apresenta seres híbridos – monstros, bestas e quimeras – criados pela fabulação cearense, que atualiza mitos, tradições, contos populares, universos fantásticos, delírios oraculares, filosofias e cosmovisões que narram outras histórias sobre a realidade, a natureza e o convívio entre os seres vivos.

Assim, o afluente problematiza o Antropocentrismo e as modernas separações entre humano e não humano; sujeito e objeto; natureza e cultura. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno são categorias que já não conseguem descrever o brutalismo do projeto – da cena da supremacia branca – de destruição do planeta Terra.

Diante da catástrofe, o afluente **Multiespécies** aborda a criação de novos corpos e modos de vida que se constroem nas relações de companheirismo com os humanos, os encantados, os animais, as plantas, os vegetais e os minerais.

Multiespécies são alianças que fazem nascer novas sensibilidades, que nos tornam capazes de adiar o fim do mundo e imaginar outros futuros mais conscientes, em solidariedade ética, estética e política de coabitação no planeta. Por isso, as materialidades aqui reunidas se tornam a casa e o abrigo para a germinação do ovo de uma nova espécie desconhecida.



FluxoMarginal. *Por terra, água e comunicação* [For Land, Water and Communication], 2020
da série *In red'oor du burakoo tudé beyrah* [from the series *Around the Hole Everything is Edge*]

Artivismo e vitalismo Artivism and Vitalism

Cecília Bedê
Lucas Dilacerda

Curadores Curators

We've come to understand that the individual who utilizes art to create political engagement – be it for social, environmental, urban, party, or spiritual reasons – could be called an activist. These are activist artists that seek a transvaluation of art through form, concept, and the phenomenon of life. They disseminate their artistic proposal in the social arena and, generally oppose the systems and criticize the established circuits. The artistic experience gathered here points in this direction and beyond. Without the weight of a political context, we witness the pursuits, longings, and struggles in a creative state. Identity repossessions, exposure of fabricated memory loss, eulogies to nature as the source of a culture of resistance, the pleading for pause, for listening, and for the existence of all bodies.

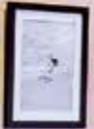
Without operating through the reenactment of violence as a means of making it visible, the works use the art space to create environments for life and healing, that is, perishable spaces for freedom where the main focus is no longer to bring forth images of the perpetrated and instituted violence of social oppression processes, but rather to heal those wounds through the use of vitalities that allow for a recharging of collective and bodily energies, fertilizing political imagination. In vitalism, art is inseparable from politics, not merely as means of critically exposing violence, but through a clinical creation of life.

Temos compreendido que o indivíduo que se utiliza da arte para o engajamento político – seja por questões sociais, ambientais, urbanas, partidárias ou espirituais – pode ser chamado de artivista. São esses artistas ativistas que buscam uma transvaloração da arte entre a forma, o conceito e o fenômeno da vida. Disseminam a proposta artística em um campo social e, no geral, resistem aos sistemas e criticam os circuitos estabelecidos. As experiências artísticas aqui reunidas vão nesse sentido, e além. Sem o peso da conjuntura política, vemos as buscas, os desejos e as lutas em estado de invenção. As retomadas identitárias, as denúncias da perda fabricada de memória, o elogio à natureza como origem e à cultura de resistência, o pedido da pausa, da escuta e da existência de todos os corpos.

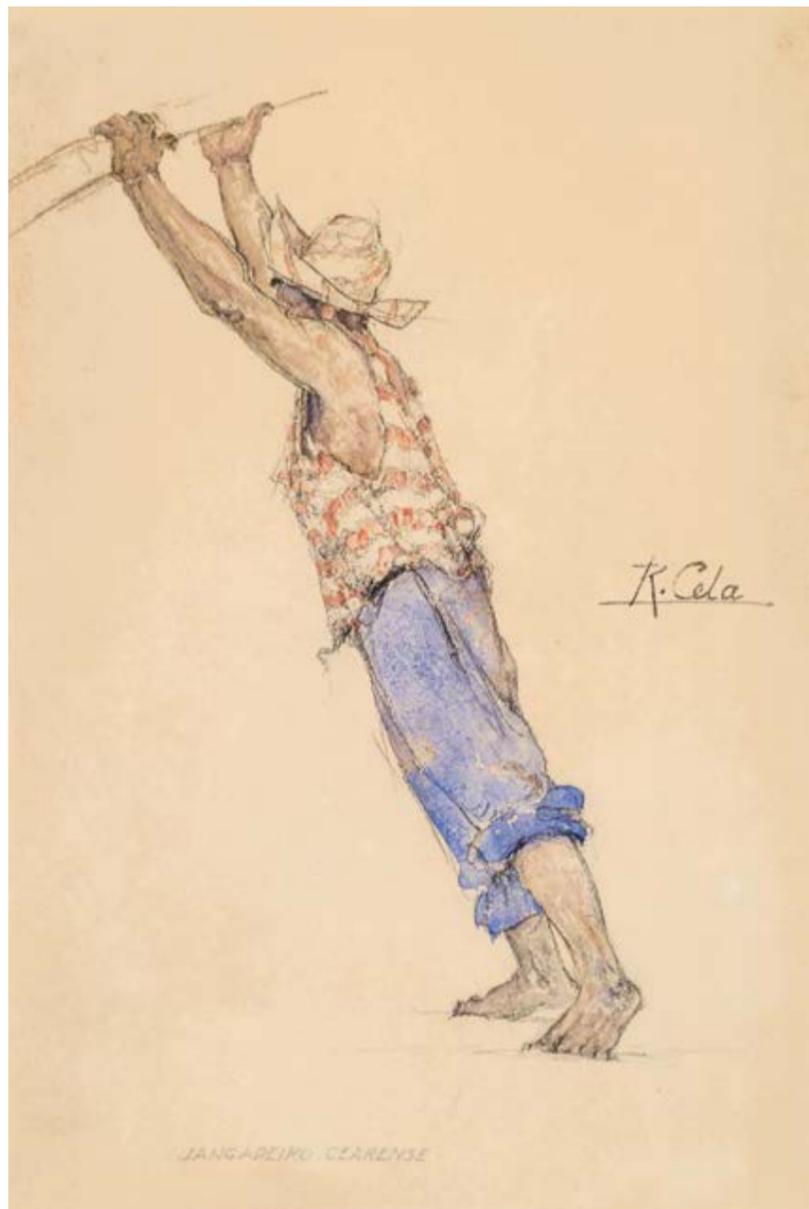
Sem operar a partir da reencenação da violência como um meio de torná-la visível, as obras utilizam o espaço da arte para a criação de ambientes de vida e de cura, isto é, espaços perecíveis de liberdade, em que o principal foco não é mais trazer à tona as imagens de violências sofridas e instauradas em processos de opressão social, mas sim curar as feridas por meio do uso de vitalidades que permitam renovar as energias do coletivo, do corpo, e fertilizar a imaginação política. No vitalismo, a arte é inseparável da política não mais apenas por meio de uma denúncia crítica da violência, e sim através da criação clínica da vida.



Zé Tarcísio. *Relicário da seca*
[Reliquary of the Drought], 2013



Informational text or labels on the wall, including a vertical list of text.



Raimundo Cela. *Jangadeiro Cearense* [Rafter from Ceará], 1944



Gerson Faria. *Volta da Jurema* [Volta da Jurema], 1929



Chico da Silva. Sem título [Untitled], 1944



Chico da Silva e a Escola do Pirambu. Sem título [Untitled], 1980

BOLSA
OCIO
JÁ!



ARTIVISMO E VITALISMO

Temos compreendido que o indivíduo que se utiliza da arte para o engajamento político – seja por questões sociais, ambientais, urbanas, partidárias ou espirituais – pode ser chamado de artista. São esses artistas ativistas que buscam uma transvaloração da arte entre a forma, o conceito e o fenômeno da vida. Disseminam a proposta artística em um campo social e, no geral, resistem aos sistemas e criticam os circuitos estabelecidos. As experiências artísticas aqui reunidas vão nesse sentido, e além. Sem o peso da conjuntura política, vemos as buscas, os desejos e as lutas em estado de invenção. As retomadas identitárias, as denúncias da perda fabricada de memória, o elogio à natureza como origem e à cultura de resistência, o pedido da pausa, da escuta e da existência de todos os corpos.

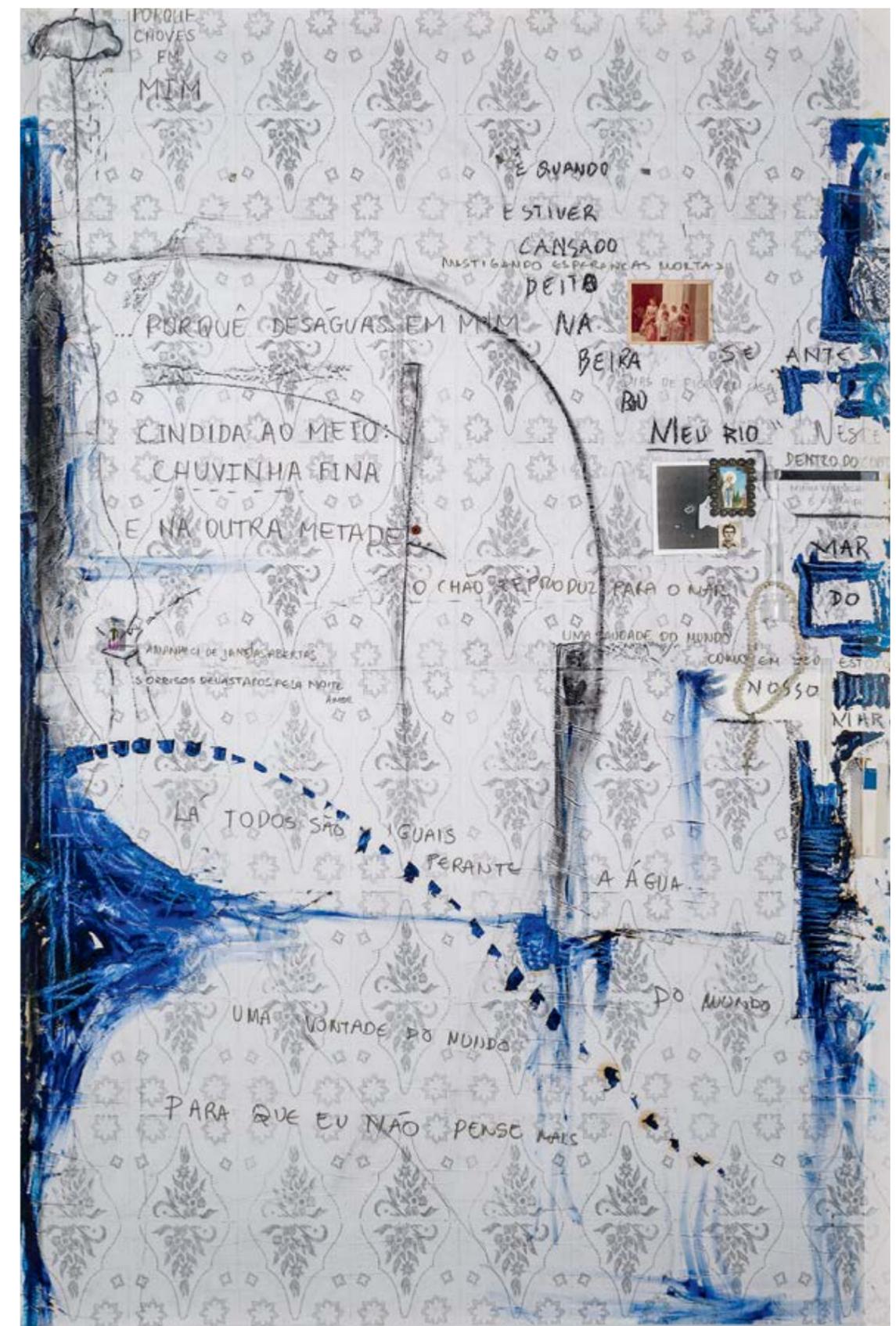
Sem operar a partir da reencenação da violência como um meio de torná-la visível, as obras utilizam o espaço da arte para a criação de ambientes de vida e de cura, isto é, espaços percíveis de liberdade, em que o principal foco

não é mais trazer à tona as imagens de violências sofridas e instauradas em processos de opressão social, mas sim curar as feridas por meio do uso de vitalidades que permitam renovar as energias do coletivo, do corpo, e fertilizar a imaginação política. No vitalismo, a arte é inseparável da política, não mais apenas por meio de uma denúncia crítica da violência, e sim através da criação clínica da vida.

Cecilia Bedé
Lucas Dilacerda
Curadores



Audifax Rios. *Órgão do chão da pátria* [Organ of the Homeland Ground], 1984



Claudia Sampaio. *+ um dia* [+ Another Day], 2014



Kleoman. *Poluição* [Pollution], 1980

Athayde. Sem título [Untitled],
sem data [undated]



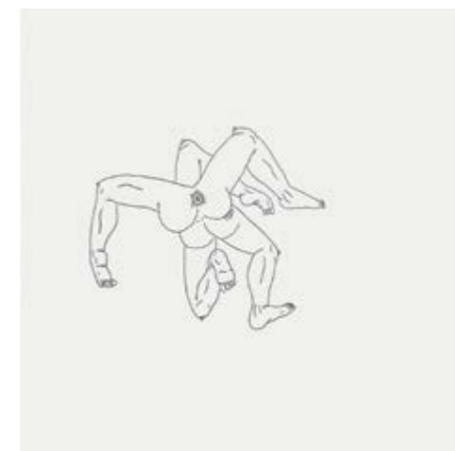
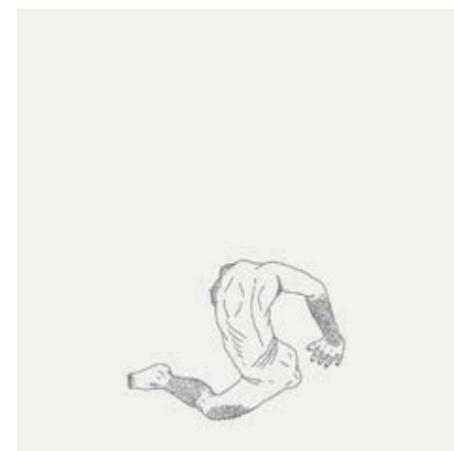
...e mais trazer à tona as imagens
científicas e técnicas e tratar os
processos de opressão social, mas
também as feridas por meio de um
lugar que permita ressignificar
as energias do coletivo do corpo, e
assim, a arte é inserida no
contexto, não mais apenas por meio de
denúncia crítica de violência, e
através da criação única de vida.

...a Bedi
...a Dilacorde
...dores





Babinski. *O inferno estético* [The Aesthetic Hell], 2009

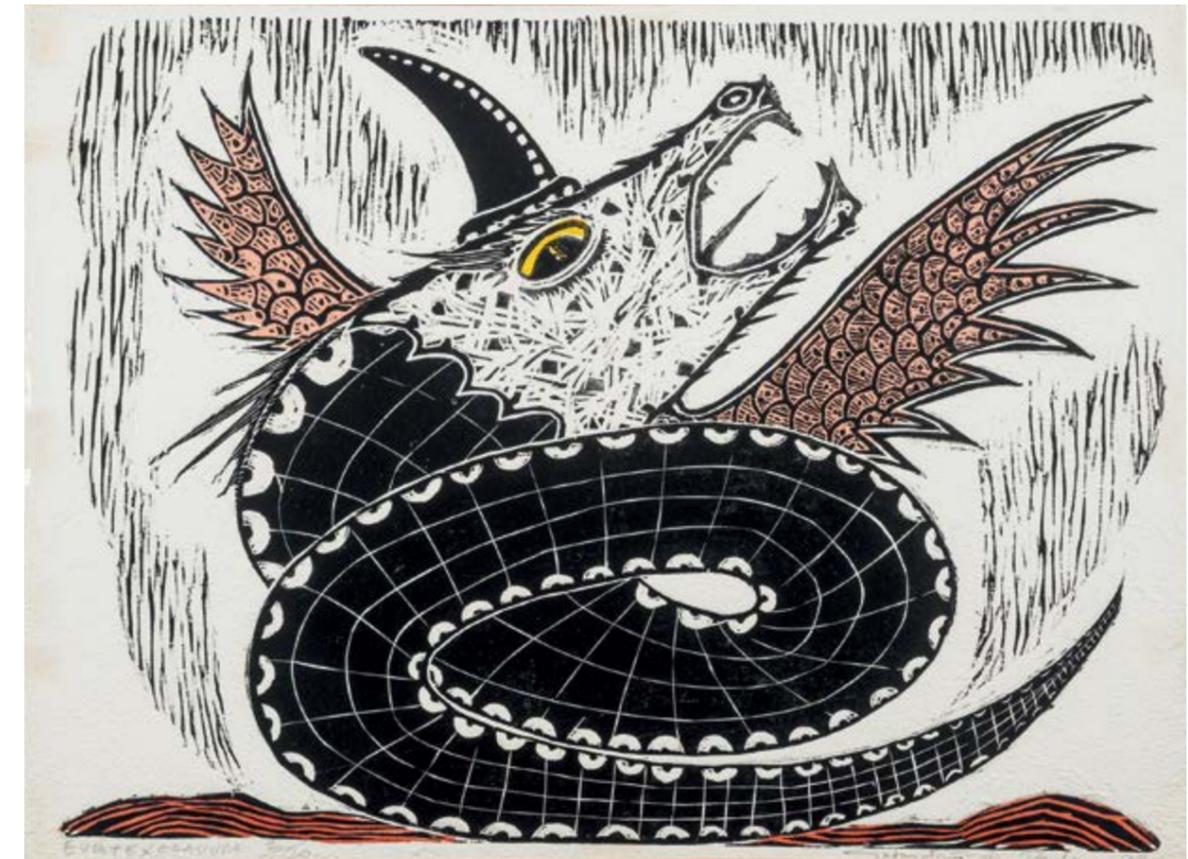


Ingra Rabelo. *Série Híbridos* [Hybrids Series], 2018

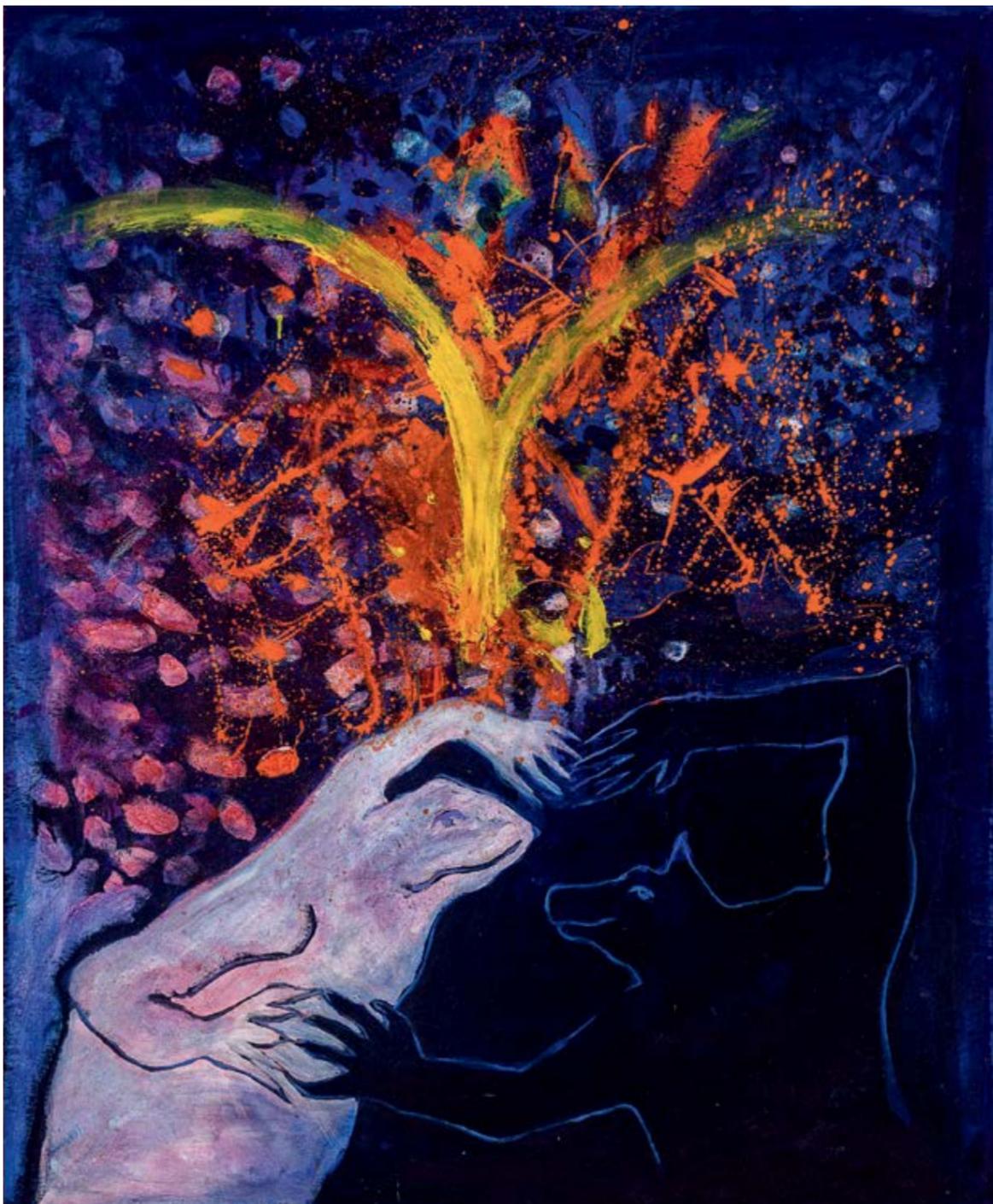




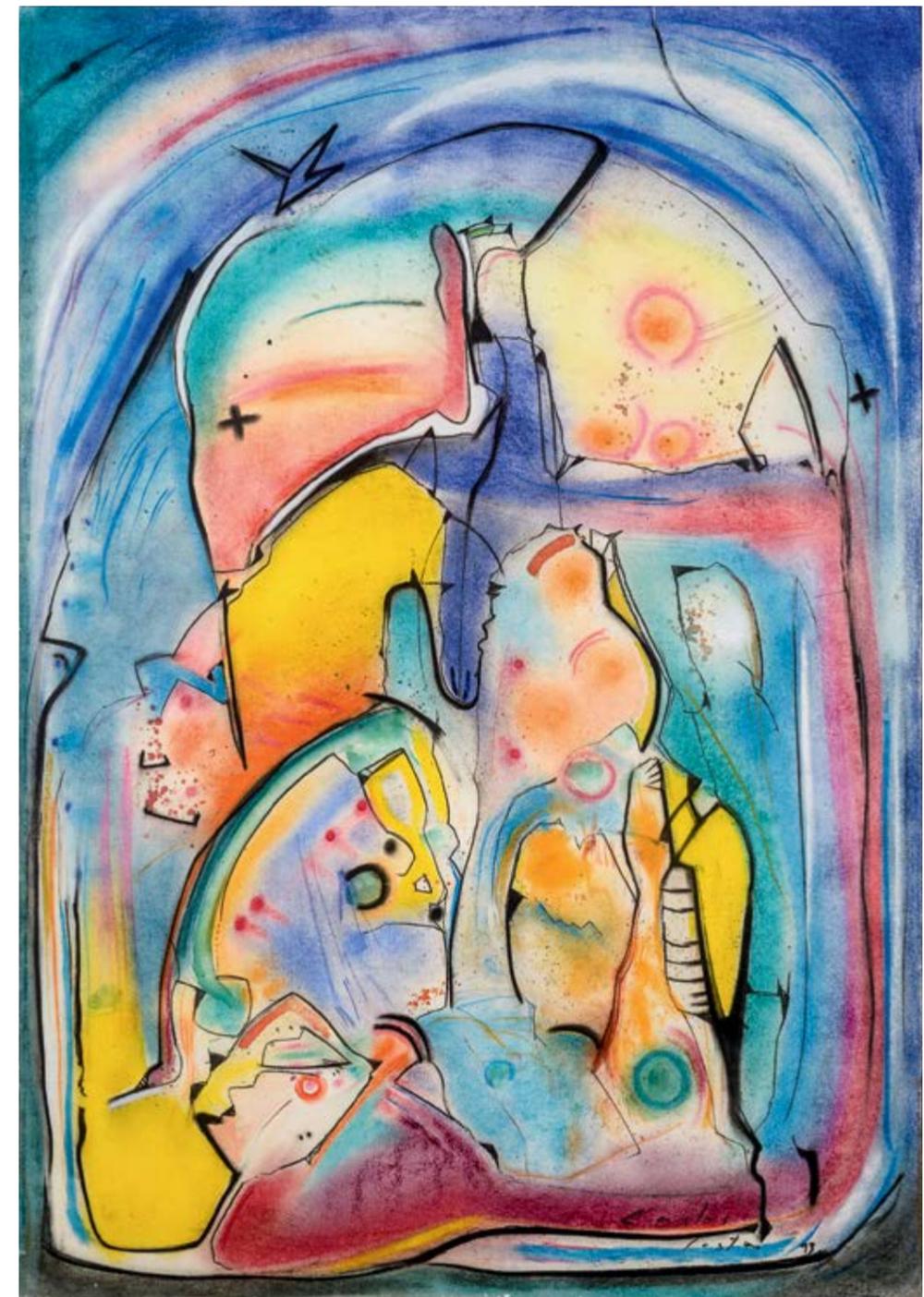
Eduardo Eloy. Sem título [Untitled], 1992



Sebastião de Paula. Sem título [Untitled], 1993



Roberto Galvão. *A dança do dia com a noite* [The Dance of Day and Night], 1993

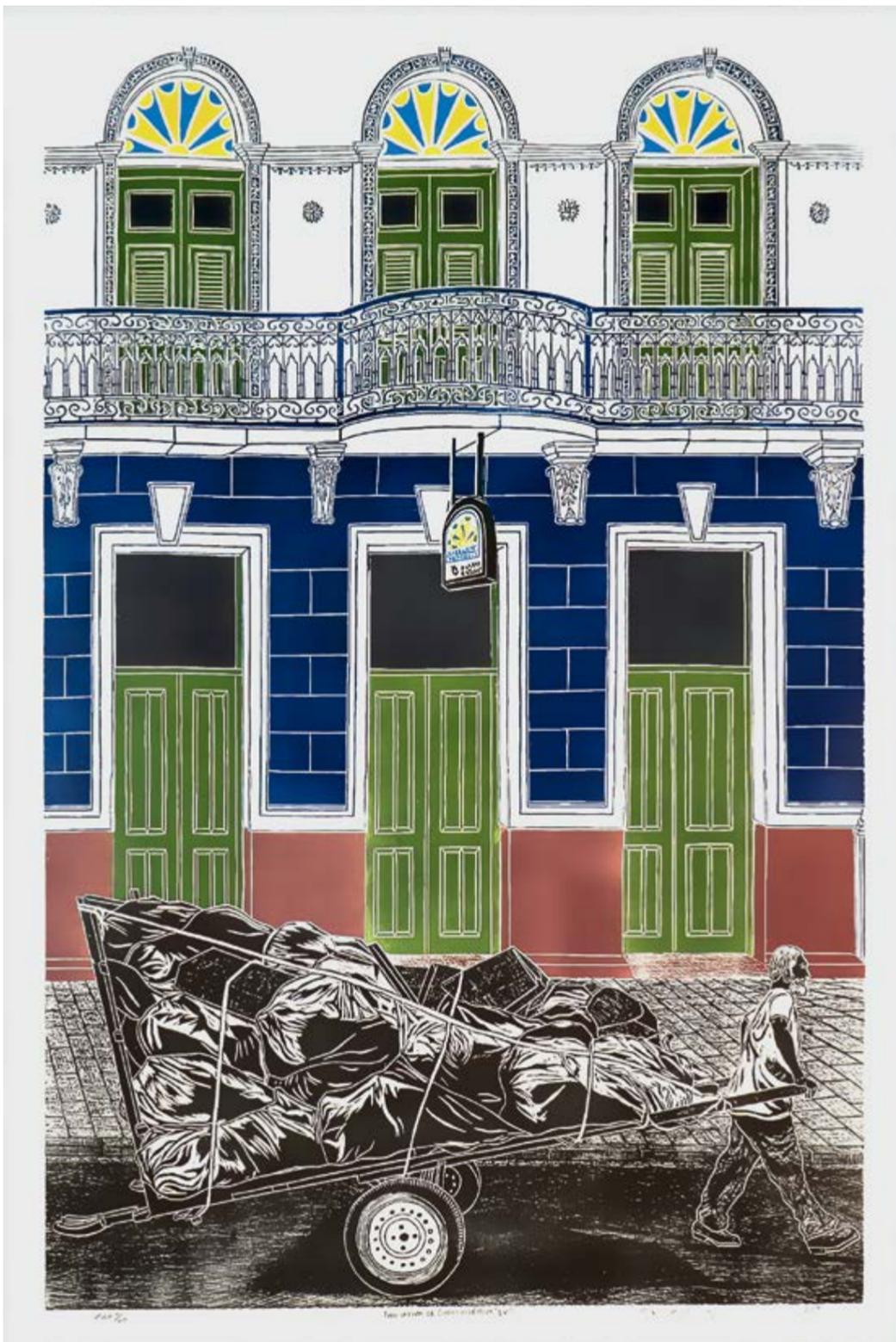


Carlos Costa. *Sem título* [Untitled], 1993

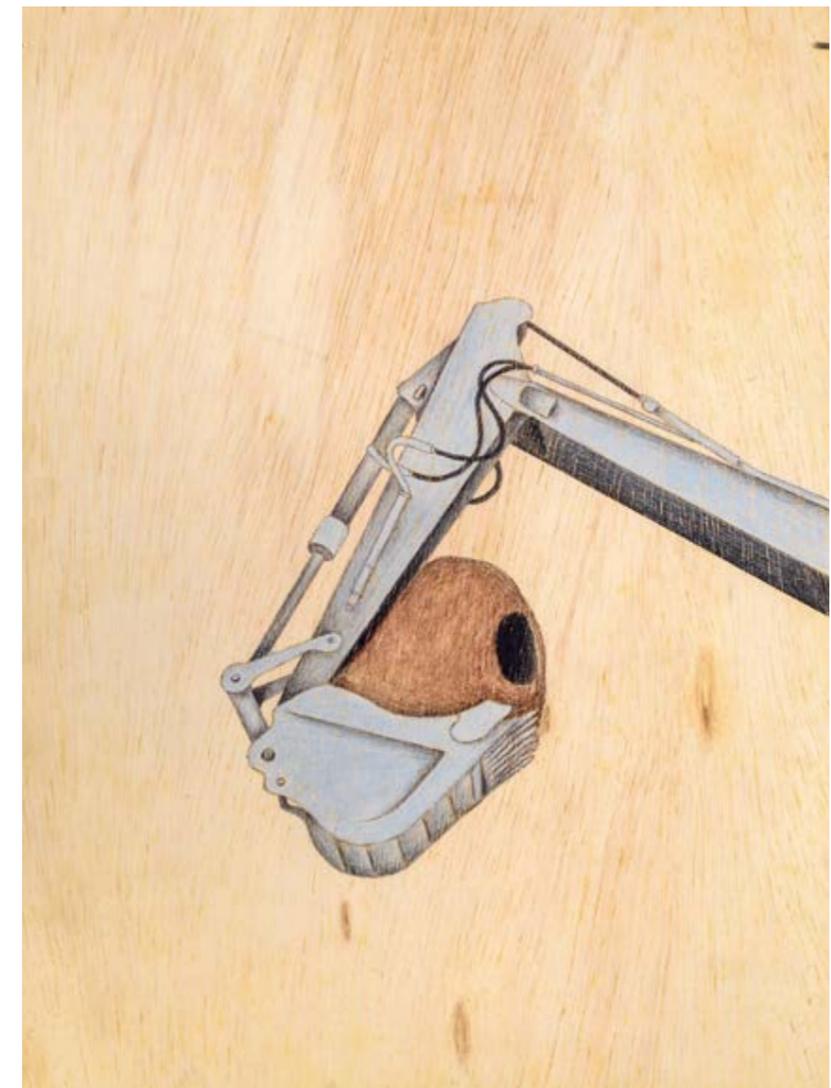


JA!
OCIO
BOLSA





Diego Sann. *Iniciativa de sobrevivência "IV"* [Survival Attempt "IV"], 2017



Diego de Santos. *Sem título* [Untitled], 2019
da série *Uma das partes, mas são muitas, iguais ou não, de um todo ou nenhum*
[from the series *One of the Parts, but Many, Equal or Not, of a Whole or None*]



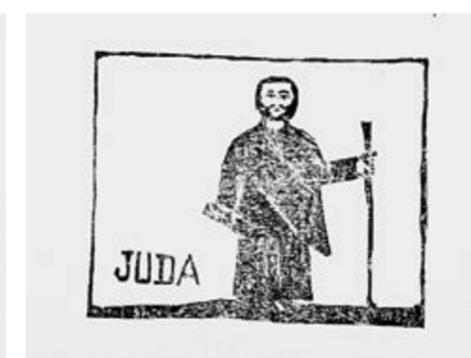
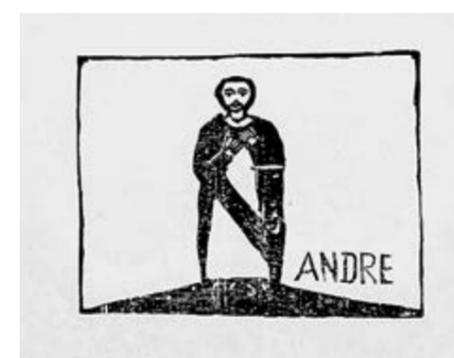
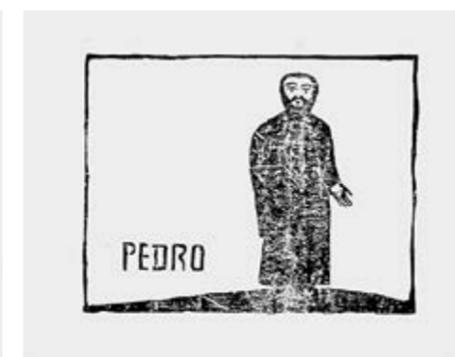
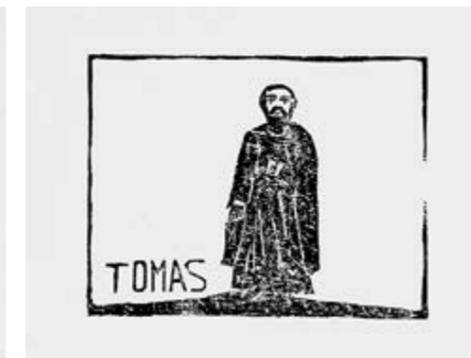
Julia Debase. *A gente e a natureza dos arredores de San Narcissus* [The People and Nature Around San Narcissus], 2019



Charles Lessa. *Trancilim [Jumpsies]*, 2018



Celestino. Sem título [Untitled], sem data [undated]



Mestre Noza. Os doze apóstolos
[The Twelve Apostles], sem data [undated]







Francisca Lopes. Sem título [Untitled], sem data [undated]



Carlinhos Morais. Sem título [Untitled], sem data [undated]



MULTIESPÉCIES

Trabalho de Paulo Bruscky
Título: MultiEspécies
Ano: 1998
Materiais: tinta acrílica, óleo, colagem
Tamanho: 100x100cm
Este trabalho é uma obra de arte que explora a diversidade da vida e a complexidade da natureza. O artista utiliza uma variedade de técnicas e materiais para criar uma composição rica em detalhes e cores. A obra é dividida em seções que representam diferentes espécies e ambientes, criando uma sensação de movimento e transformação. O uso de colagem e pintura em camadas adiciona profundidade e textura à obra, convidando o espectador a explorar cada detalhe e refletir sobre a interconexão entre as diferentes formas de vida.





Jane Lane. Sem título [Untitled], 1986



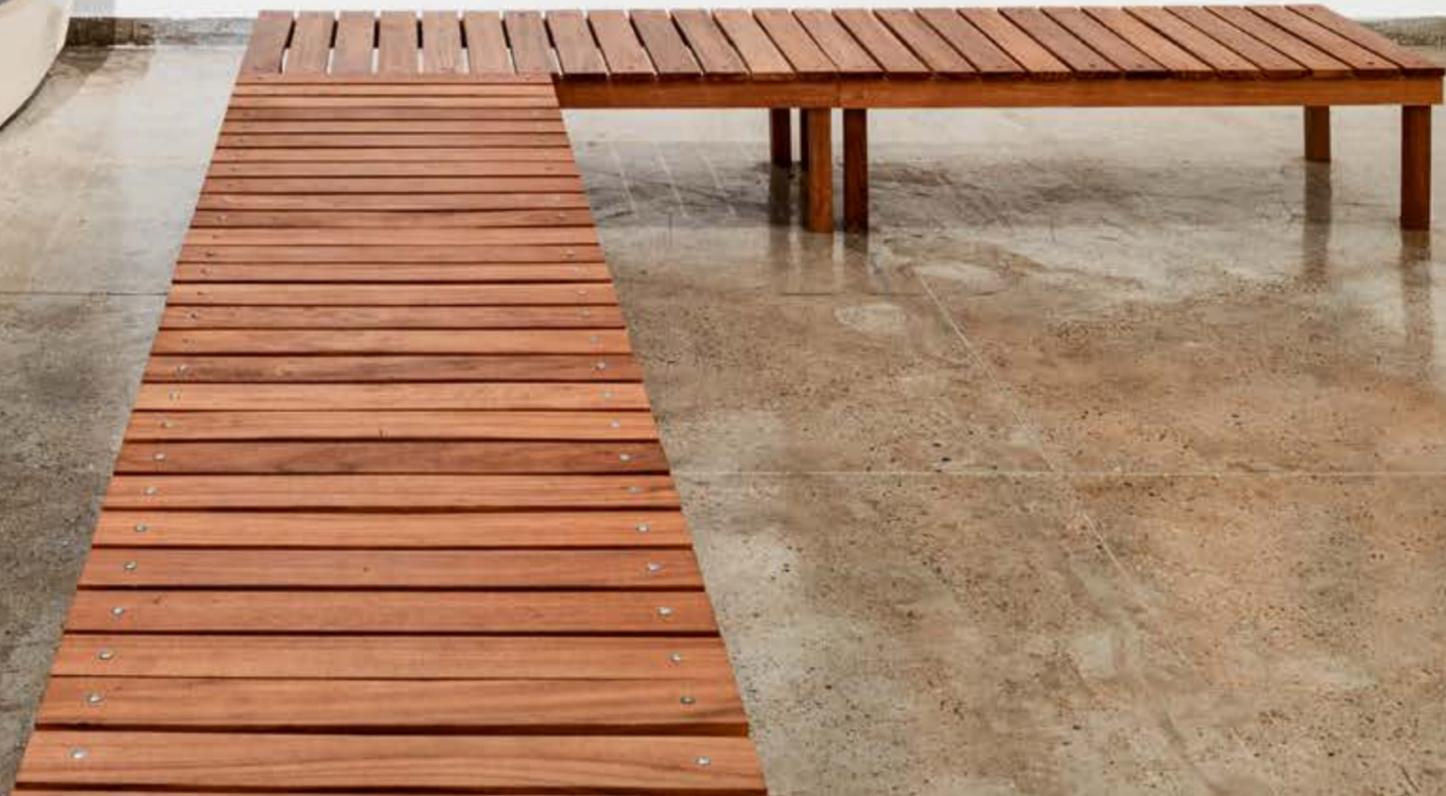
Barrica. Paisagem [Landscape], sem data [undated]



Marcelio Grud. *Roda Dhamma* [Dhamma Wheel], 2018

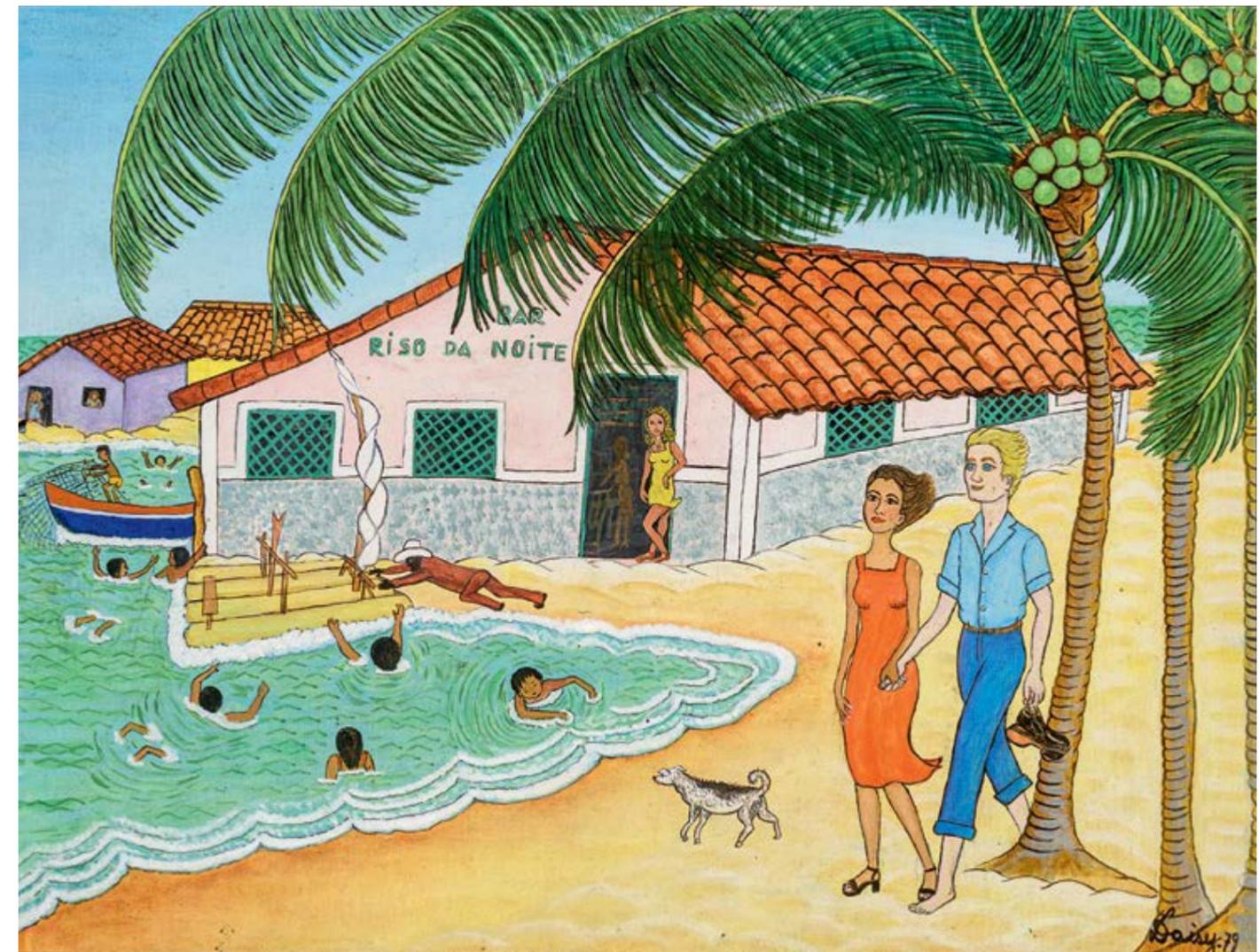


Bosco Lisboa. *A rede* [The Hammock], 2010





LUBEN. *Banho de lagoa* [Dip in the Lake], sem data [undated]



Daisy Grieser. *Guerreiro branco* [White Warrior], 1979



José de França Amora. Sem título [Untitled], 1976

Euzébio Zloccowick. *Armadilha para caçador de pássaros* [Trap for Bird Hunters], 2007



AR
PRENDE
AMANDO

ROSELY NAKAGAWA *curadora [curator]*
WALÉRIA AMÉRICO *curadora adjunta [assistant curator]*

NO LÁPIS

**DA
VIDA**

**ALDEMIR
MARTINS**

**NÃO
TEM**

[LIFE'S PENCIL DOESN'T
COME WITH AN ERASER]

BOARRACHA

Life’s Pencil Doesn’t Come with an Eraser*

* This is a known statement frequently found in the bumper of trucks (an example of the philosophy guiding those who make the road their home), Aldemir Martins' favorite. It was the title of a book about the artist written by Nilson Moulin and Rubens Matuck, one of his disciples. [TN]

1 *Pau de Arara* is the name commonly given to the precarious trucks that transported poor migrant workers from the Northeast to the Southeast. [TN]

2 *Cangaço* is the name given to groups of armed marauding outlaws that travelled through the Northeast wilderness invading and looting towns or holding them for ransom. [TN]

Aldemir Martins is the very origin of the word drawing. Drawing that comes from desire, from intent.

The desire for change caused Aldemir to broaden his horizons beyond his roots. Since his boyhood, he devoted himself to drawing. Sent off to Fortaleza’s Military School, soon he became his classes' artistic advisor. He served the Army in 1943, when he met Antonio Bandeira and won his first award in a contest for the best Army vehicle painting, then rose through the rank of Corporal Painter.

He drew the path to his education so he wouldn’t let his child prodigy pride lead him astray, seeking new peers and contemporary partners, both migrants and immigrants. In Fortaleza, still, he was part of the creation of the Centro Cultural de Belas Artes (CCBA), which would become the Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP). Alongside Mário Baratta, Barbosa Leite, Antonio Bandeira, and Chabloz, he created a movement for artistic renewal in Ceará. He became an illustrator featured in Ceará’s newspapers and magazine, and the virtue of his drawings, woodcarvings, and watercolors was acknowledge. In 1945, he moved to Rio de Janeiro, with Antonio Bandeira, Roberto Feitosa, and Inimá de Paula, to participate in a group exhibition after an invitation from Chabloz. He laid the path for his future when he moved to São Paulo, in 1946, with the goal of, among other things, escaping from a life as a civil servant in Rio de Janeiro.

Chosen to carry out his first solo of drawings and paintings, he settled in the city definitively resuming his activities as a printed media illustrator. Rubbing elbows with press members gave Aldemir access to a broad network of relationships with writers, thinkers, and influent individuals, such as Assis Chateaubriand, Alfredo Mesquita, Domingos Carvalho da Silva, José Escobar Faria, Mário da Silva Brito, Jorge Medauar, André Carneiro, Dulce Carneiro, César Mêmolo Júnior, among others. From then on, he eagerly joined the Brazilian art movement.

In 1949, he took a course in Art History at the Museu de Arte de São Paulo (Masp), still located at Rua Sete de Abril, studying under Pietro Maria Bardi. He also studied printmaking under Poty, then becoming a student monitor in the visual arts course alongside Flávio Motta and Thomas Farkas.

In 1950, his son Pedro Martins was born from his marriage to Amélia Bauerfeld.

In 1951. Already a celebrated artist, he was invited to go back to his home state and create two murals for Ceará’s Rádio Clube and present a solo show at the União Cultural Brasil-Estados Unidos, in Fortaleza.

During this trip, he decided to travel back to São Paulo in a *pau-de-arara*¹ truck, travelling through the backlands, leading to the beginning of a series of drawings with themes extracted from northeastern culture, which would characterize his work from then on.

After receiving the Acquisition Prize at the 1ª Bienal de Artes de São Paulo, he invested the prize money towards moving back to the Northeast

No lápis da vida não tem borracha*

Rosely Nakagawa

Curadora Curator

* Essa é uma conhecida frase escrita em traseira de caminhões (exemplo da filosofia dos irmãos da estrada), favorita de Aldemir Martins. Foi título de um livro sobre o artista escrito por Nilson Moulin e Rubens Matuck, um dos seus discípulos.

Aldemir Martins é a própria origem da palavra desenho. Desenho que vem de desejo, desígnio.

O desejo de mudança fez Aldemir ampliar seus horizontes para além de suas origens. Desde menino, dedicou-se ao desenho. Ao ser enviado para o Colégio Militar de Fortaleza, logo se tornou orientador artístico de classe. Serviu no Exército em 1943, quando conheceu Antonio Bandeira e conquistou seu primeiro prêmio, ao vencer o concurso de pintura de viaturas do Exército, recebendo a patente de cabo pintor.

Desenhou o caminho de sua formação para não se perder na vaidade do menino prodígio, buscando novos colegas e parceiros contemporâneos, migrantes e imigrantes. Ainda em Fortaleza, atuou na criação do Centro Cultural de Belas Artes (CCBA), que viria a se tornar a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP). Em companhia de Mário Baratta, Barbosa Leite, Antonio Bandeira e Chabloz, criou o movimento de renovação artística no Ceará. Tornou-se ilustrador de jornais e revistas da imprensa cearense, tendo reconhecida a qualidade de seus desenhos, xilogravuras e aquarelas. Em 1945, seguiu para o Rio de Janeiro, com Antonio Bandeira, Roberto Feitosa e Inimá de Paula, para participar de uma exposição coletiva a convite de Chabloz.

Estruturou seu futuro quando foi para São Paulo, em 1946, com o objetivo de, entre outras coisas, escapar de ser funcionário público no Rio de Janeiro.

Designado para realizar sua primeira exposição individual com desenhos e pinturas, instalou-se definitivamente na cidade, onde retomou sua atividade de ilustração para jornais e revistas. Esse meio jornalístico proporcionou a Aldemir uma grande rede de relacionamentos com escritores, intelectuais e personalidades influentes, como Assis Chateaubriand, Alfredo Mesquita, Domingos Carvalho da Silva, José Escobar Faria, Mário da Silva Brito, Jorge Medauar, André Carneiro, Dulce Carneiro, César Mêmolo Júnior, entre outros. Desde então, integrou entusiasticamente o movimento artístico brasileiro.

Em 1949, fez um curso de História da Arte no Museu de Arte de São Paulo (Masp), ainda na Rua Sete de Abril, com Pietro Maria Bardi. Também estudou gravura com Poty, tornando-se monitor no ensino de artes junto de Flávio Motta e Thomas Farkas.

Em 1950, nasceu seu filho Pedro Martins, do casamento com Amélia Bauerfeld.

Em 1951, já um artista reconhecido, foi convidado a voltar ao seu estado para fazer dois painéis para o Ceará Rádio Clube e realizar uma exposição individual na União Cultural Brasil-Estados Unidos, em Fortaleza.

Nessa viagem, decidiu retornar a São Paulo em um caminhão pau de arara, por dentro do Sertão, iniciando uma série de desenhos de temática nordestina, que caracterizaria sua obra a partir de então.

and exploring the routes of the *cangaço*². Accompanied by José Zanini Caldas and Mário Cravo Jr., he visited Pajeú das Flores, Caruaru, Jeremoabo, Paulo Afonso, Canudos, Riacho do Navio, Pedra do Buick and other regions of the Northeastern semiarid. During this time, he worked with various Brazilian and foreign artists such as Alfredo Volpi, Rebollo, Marcelo Grassman, Otávio Araújo Fernando Lemos.

In 1952 he was invited to join the 2º Salão Nacional de Arte Moderna, in Rio de Janeiro, and was part of a group show that toured a few South American capitals (Santiago, Buenos Ayres, and Caracas). In that same year, he was also the recipient of a prize, the Venice Biennale, he took part in the Roaming Group Show of Brazilian Artists, which visited countries such as Japan, the United States, Mexico, Chile, and Bolivia, and he married Cora Pabst.

Aldemir's drawing denotes his cultural and social entry into South America's artistic landscape. His power of expression, persistence, and emotional ties and loyalty established his presence in the artistic milieu and in Brazilian society.

Aldemir's powerful and riveting drawing stands as a symbol of defiance, the overcoming of boundaries, and resilience.

Several times he was awarded in national and international biennials. In 1956, he received the Presidente del Consigli dei Ministri prize at the 28ª Venice Biennale, given to the Best International Drawing Artist.

In 1958, he presented a series of exhibitions in the United States and was invited to remain in the country by the US's State Department, travelling to Philadelphia, Chicago, Detroit, Boston, and New York.

In that year, his daughter Mariana Pabst Martins was born.

During the 1970's, he received an invitation to tour Japan with the goal of taking a closer look at the culture he knew from the work of migrant Japanese artists who settled in Brazil – Manabu Mabe, Tikashi Fukushima, Kazuo Wakabayashi, Yiohiya Takaoka, among many others.

During the 1980's, thanks to an invitation from the Chinese government, he visited China accompanied by Sun Chia Chin, Che Kong Fang, among other Chinese artists, and Rubens Matuck, a Brazilian artist. He got an in-depth experience of the country he had grown to admire through the work of painters such as Chang Dai-Chien, who lived in Mogi das Cruzes (São Paulo state), between 1953 and 1970.

He toured many European countries and lived in Rome. But always stated, proudly, "I never forgot I came from Ceará."

Ao receber o Prêmio de Aquisição na 1ª Bienal de Artes de São Paulo, usou o dinheiro para voltar ao Nordeste e conhecer o roteiro do cangaço. Acompanhado por José Zanini Caldas e Mário Cravo Jr., conheceu Pajeú das Flores, Caruaru, Jeremoabo, Paulo Afonso, Canudos, Riacho do Navio, Pedra do Buíque e outras regiões da Caatinga nordestina. Nesse período, trabalhou com diversos artistas brasileiros e imigrantes, como Alfredo Volpi, Rebollo, Marcelo Grassman, Otávio Araújo e Fernando Lemos.

Em 1952, participou do 2º Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, e fez parte da mostra coletiva que percorreu algumas capitais da América do Sul (Santiago, Buenos Aires e Caracas). Ainda em 1952, foi premiado na Bienal de Veneza e integrou a Exposição Coletiva Itinerante de Artistas Brasileiros, que visitou países como Japão, Estados Unidos, México, Chile e Bolívia.

Nesse mesmo ano, casou-se com Cora Pabst.

O desenho de Aldemir designa sua inserção cultural e social no panorama da arte sul-americana. Sua força expressiva, sua persistência e seus laços afetivos e de lealdade firmaram presença nos meios artísticos e na sociedade brasileira.

O forte e instigante desenho de Aldemir é símbolo de enfrentamento, superação de fronteiras e resistência.

Por diversas vezes foi premiado em bienais nacionais e internacionais. Em 1956, ganhou o prêmio Presidente del Consigli dei Ministri, da 28ª Bienal de Veneza, atribuído ao Melhor Desenhista Internacional.

Em 1958, realizou uma série de exposições nos Estados Unidos, e foi convidado a permanecer no país a convite do Departamento de Estado Americano, quando visitou Filadélfia, Chicago, Detroit, Boston e Nova York.

Nesse ano, nasceu sua filha Mariana Pabst Martins.

Na década de 1970, recebeu um convite para visitar o Japão, com o objetivo de ver de perto a cultura que conheceu por meio das obras dos artistas japoneses imigrantes e radicados no Brasil – Manabu Mabe, Tikashi Fukushima, Kazuo Wakabayashi, Yiohiya Takaoka, entre muitos outros.

Na década de 1980, a convite do governo chinês, visitou a China na companhia de Sun Chia Chin, Che Kong Fang, entre outros artistas chineses, e de Rubens Matuck, artista brasileiro. Conheceu mais profundamente o país, que havia aprendido a admirar com pintores como Chang Dai-Chien, o qual residiu no Brasil, em Mogi das Cruzes (SP), entre 1953 e 1970.

Viajou por diversos países da Europa e morou em Roma. Mas sempre afirmou com orgulho: "Nunca deixei de ser cearense".

Aldemir Martins’ Selfexplanation

To a friend from Ceará

Rome, October of 1961

- This method uses an adhesive made (or bought) by the *passarinheiros* (people who specialize in capturing and selling birds) that is applied to a stick – and when a bird lands on the stick it becomes stuck to the glue.“ [TN]
- The semi-arid vegetation that characterizes the interior of northeastern Brazil. [TN]
- Type of cactus that, like the *mandacaru*, is commonly found in the *caatinga*. [TN]

To a friend from Ceará

My new drawing is old. When, in 1953, I did a series of lyrical and truculent *cangaceiros*, no one saw beyond the *cangaceiros*, that is: the theme. No one, no one paid any attention to the drawing, the lines, the shapes, the stains. A month before leaving Rome, around July of 1961 – eight years after the *cangaceiros*, I revisited that niche and completed five or six drawings, working as much as possible with stains and shapes. Yet again, no one noticed anything. What are you going to do?

In Italy, I attacked the subject violently and then you began to feel the results. Only like this, from afar, did you begin to realize something “new” involving the themes, exploring them In a “different” way. The same happened here. Since I was In Europe, they even called me *tachiste*, which, I think we can agree, is outrageous. The critics made a point of saying that I was an almost strange figure, revolutionizing drawing. Parochial criticism, don’t you think? For one thing, I never lost touch with my roots, I frequently boast about them. I always come back to Ceará, to the rag men, their charcoal figures on the wall, their brick animals on the sidewalk, on the Náutico wall In Formosa Beach, the concise and powerful ships in the *cachaça* joints of Pirambu.

I go back to the cow herders “branding” the cattle, the potters shaping pots, teapots, pitchers, and shards of roasted coffee. And my drawing is all those things I carry within me. Just as it ever was. I lay my lines upon all of those things, the different kinds of stiches, which I learned from the lace-makers, the lance itself, the lines from the straw hats made from *catolé* palm trees and banana tree baskets. Bananas are always packed with ripening drawings. And the banana and cashew stains on our clothes, making beautiful drawings, have you ever seen them? My drawing is all of those things, the gift I can’t and I won’t rid myself of. A boy telling stories and scratching lines on the ground, with the simultaneous naivety and malice of those who know how to catch a fish with bare hands, follow bull tracks, and hunt with traps and *visgo*. The trap that memory lends me to make the square of my drawing and in it imprison the “people characters” that I devise and create.

What I intend to create is a gigantic black and white symphony with a distant sound, coming from our Ceará, *pianissimo* at times, other times rolling like thunder, but music that can be seen, understood, represented, explained by this fellow from Guaiúba who loves the song, the fishing rafts, the lance-maker, the waves, the triggerfish, the rain, the red mombins, and the smell of moist earth. And streaked prochilod and the black *cará* fish, just like the smears in my drawings. Black smears,

dark spots, shadows that escape on the back of mackerels and blow through my drawing. These are my roots, what am I to do?

That is why I am as I am, and how miserable your friend would be if he did not seek to share the visions that linger in his eyes.

You talk about my structure, it’s Influence, but that’s not where it is at. My structure comes from being a drawing student, a paper tracer who, consciously, diligently (and passionately) taught his paper tracing lesson. I wanted to learn how to draw the stone, the sun, the *caatinga*², the *caatinga* and the *facheiro*³, the *facheiro* and the *mandacaru* – the *mandacaru* flower! (the *mandacaru* flower is a blueprint of the sun, have you ever noticed that?)

Not today. I’m not saying I’m some drawing PhD, but that which I want and that which I like, or that which I don’t like, are black and white. I afford myself the luxury of brutalizing color with black and with white. That’s just it: I can create color with black and white. Color, for me, is an accident, a consequence. With black and white, I create moonlit nights and beaches blazing under the yoke-yellow sun. Just with black and white. It’s enough for me. It’s also enough that today might say that another said, while gazing at an Etruscan painting, I saw how I’ve been walking surely beside myself, in the form, the line, the stroke, the weave, the stain. I saw guinea fowl just like mine, In the braids, the binding of fishes that are kin to mine, and cats and roosters and dogs.

Then I climbed the hill that was near and yelled out like a *Cariri*, sending everyone to hell. As you can see, my “new drawing” is much too old. Older than I thought.

Autoexplicação de Aldemir Martins

A um amigo do Ceará

Roma, outubro de 1961

-
-
-

To a friend from Ceará

Meu novo desenho é antigo. Quando, em 1953, fiz uma série de cangaceiros líricos e truculentos, ninguém viu senão os cangaceiros, quero dizer: o assunto. Ninguém, ninguém prestou atenção ao desenho, linhas, formas, manchas. Um mês antes de partir para Roma, aí por volta de julho de 1961 – oito anos depois dos cangaceiros –, retomei o filão e executei cinco ou seis desenhos, trabalhando o mais possível com manchas e formas. Outra vez ninguém reparou nada. Paciência.

Na Itália, ataquei violentamente o assunto e então você começou a sentir o resultado. Somente assim, de longe, começou a perceber alguma coisa “nova” envolvendo os temas, explorando de maneira “diferente”. Aqui também foi assim. Como eu estava na Europa, me chamaram até de “tachista”, o que, vamos e venhamos, é uma barbaridade. Os críticos faziam questão de dizer que eu era uma figura quase estranha, revolucionando o desenho. Crítica provinciana, não acha?

Começa pelo fato de que jamais perdi o contato com as minhas origens, me gabo disso. Retorno sempre ao Ceará, aos homens de pano, suas figuras de carvão na parede, seus bichos de tijolo na calçada, no muro do Náutico da praia Formosa, os navios sumários e poderosos nas fachadas das bodegas de cachaça de Pirambu. Volto aos vaqueiros “assinando” o gado, às louceiras fazendo formas de panela, bules, jarras e cacos

de torra café. E tudo isto que eu carrego comigo é o meu desenho. Sempre foi. Sobre tudo isto meto meu tracejado, que aprendi das rendeiras, ponto de mosca, cruz e bico, e rendas mesmo, trança de palhas de chapéu de catolé e de caçuá de banana. Bananas estão sempre cheias de desenhos amadurecendo. E as nódoas da banana e do caju na roupa da gente, fazendo desenhos belíssimos, você já viu? Tudo isto é meu desenho, um dom de que não quero e não posso me desvencilhar. Menino contando histórias e riscando o chão, ao mesmo tempo com ingenuidade e malícia, a malícia e a ingenuidade de quem sabe pescar de mão, seguir rastro de boi e caçar de visgo e arapuca. Arapuca que a memória me empresta para fazer o quadrado do meu desenho e nele aprisionar as “pessoas personagens” que invento e crio.

O que pretendo é uma imensa sinfonia de preto e branco som de longe, do nosso Ceará, música pianíssima às vezes, outra vezes como um trovão, mas música vista, entendida, representada, explicada por este cabra de Guaiuba que adora o sol, jangada, rendeira, onda de mar, cangulo, chuva, seriguela e cheiro de terra molhada. E mais curimatã e cará escuro, assim como as manchas do meu desenho. Manchas negras, pintas escuras, sombras que fogem no lombo das cavalas e arrancham no meu desenho. Estas são as minhas raízes, que vou fazer? É por isso que eu sou, e infeliz deste teu amigo se não vivesse procurando transmitir aos outros as visões que lhe ficaram nos olhos.

Você fala na minha estrutura, que influencia, que nada. Minha estrutura vem de um aluno de desenho, riscador de papel, que, conscientemente, aplicadamente (e apaixonadamente também), dava sua lição de riscar papel. E queria aprender a desenhar a pedra e o sol, o sol e a caatinga, a caatinga e o faxeiro, o faxeiro e o mandacaru – a flor do mandacaru! (a flor do mandacaru é uma planta baixa do sol, já reparaste?).

Hoje não. Não digo que sou doutor em desenho, mas aquilo que eu quero e aquilo de que eu gosto, ou de que não gosto com preto e branco. Me dou ao luxo de violentar a cor com o preto e o branco. É isso: posso fazer a cor com preto e branco. Cor, para mim, é acidente, consequência. Com preto e branco, faço noites de luar e praias queimadas de sol amarelo-ovo. Só com preto e branco. Isto para mim basta. Basta também que hoje diga que outro diz, olhando a pintura etrusca, vi quanto tenho andado certo comigo mesmo, na forma, na linha, no traço, na trama, na mancha. Vi galinhas-d’angola iguais aos meus capotes, na

trança, na armação peixes primos dos meus, e gatos e galos e cachorros.

Depois subi em cima de um morro que estava perto e gritei como um índio Cariri, mandando todo mundo para o inferno.

Como você vê, meu “novo desenho” é anti-go até por demais. Mais antigo do que eu mesmo pensava.













Sem título [Untitled], 1980



Sem titulo [Untitled], 1947



Sem titulo [Untitled], 1959
Rendeira [Lace Maker], 1956





Seca [Drought], 1945



Seca [Drought], 1945



Cangaceiro [Bandit], 1965



Sem título [Untitled], 1949



Mariana no dia 28-2-1960 [Mariana on 2/28/1960], 1960
 Mariana no dia 20 de março de 1959 [Mariana on March 20, 1959], 1959



Ilustração para o livro Vidas Secas, de Graciliano Ramos [Illustration for the Book Barren Lives, by Graciliano Ramos], 1965



Sem título [Untitled], 1966



Purificação pela falência [Purification Through Bankruptcy], 1967



Pelé [Pelé], 1966



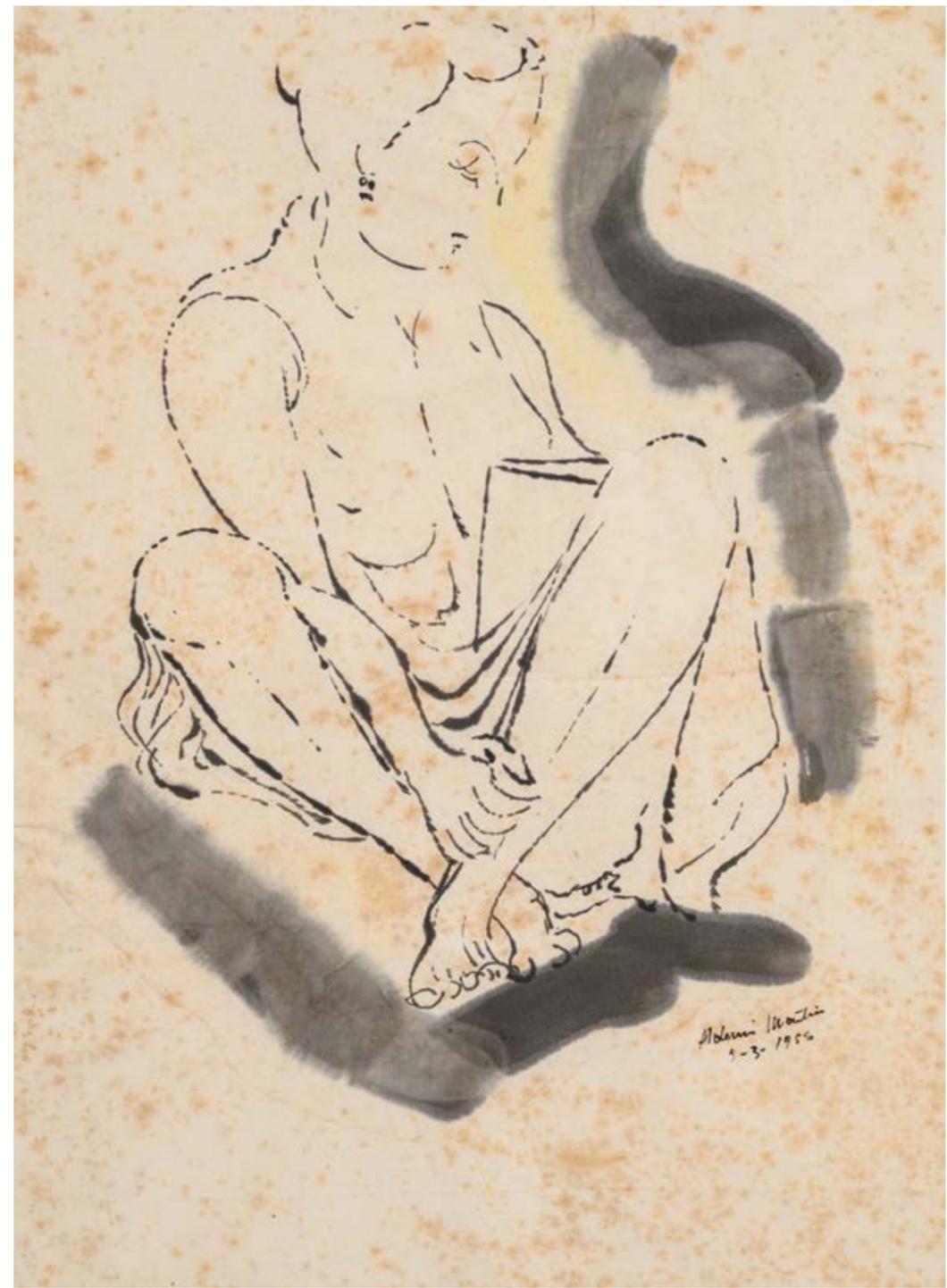
Futebol [Football], 1965



Pelé camisa 10 e autorretrato [Pelé Jersey Number 10 and Self-Portrait], sem data [undated]



Cora [Cora], 1955



Cora [Cora], 1955

Cronobiography

The Ingazeiras Railroad Station, in Ceará, opened its doors in 1922. This information appears when one Googles "Aldemir Martins, Ingazeiras, 1922."

The station arose as a continuation of the Baturité Railway Line, launched in 1872, with Fortaleza as its starting point. Known as *Sonho Azul* ["Blue Dream", as the engine car was blue], it shuttled those whose lived in Crato to Fortaleza until the late 1980’s. It stood as a beacon, signaling that modernity and progress had come to Ceará.

Miguel de Souza Martins and Raimunda Costa met in Baturité, Ceará. Raimunda Costa was born in São Miguel da Cachoeira, in the southwest of Pará state, a municipality that is now home to 23 different indigenous peoples belonging to five different language families – eastern Tukano, Yanomami, Japurá-Uaupés (Maku), and Tupi (Nheengatu, spoken by the Baré, the Werekena, and part of the Baniwa surrounding the Lower Içana river) – , bringing together 20 to 23 native languages. Miguel was charged with overseeing the work done at the weir and the construction of the Rede de Viação Cearense’s railroads. Thus, the couple moved several times, even after the birth of their children, Aldemir and Geraldo Martins (born in Aurora, Ingazeiras, CE).

At last, when Aldemir was 12 years old, they put down roots in Pacatuba, near Ceará’s state capital. Since he was a boy, Aldemir poured himself into drawing. In 1934, he went off to study at Fortaleza’s Military School, where he became an art teacher’s assistant. In 1939, he is transferred to the Ateneu São José School, where he finished high school. From 1941 to 1945, he served in the Army, where he met Antonio Bandeira. The Army was a common choice for those seeking basic training courses and a way to make a living in the capital. Luiz Gonzaga, the “king of *baião*” himself, followed the same path.

In the 1940’s, Fortaleza was an accomplished and cultured metropolis, the result of a long political journey and of intellectual movements that began in the XIX century. We could name the *Padaria Espiritual*, for instance, created in 1892 by Antônio Sales, a groundbreaking team of writers brought artists and intellectuals together at Ferreira Square’s coffee houses as the century came to an end. In a remarkable period for Ceará’s natives, the restlessness of some intellectuals associated to this movement drove the state to stand out in Brazil’s cultural landscape – as proven by the Ceará’s Academy of Letters, established in 1894, preceding the Brazilian Academy of Letters, founded in 1897, and São Paulo’s Modern Art Week, from 1922.

Aldemir Martins and Antonio Bandeira (Fortaleza, Ceará, 1922 – Paris, 1967), Mario Baratta (Switzerland, 1921 – Rio de Janeiro, 2007), Jean Chabloz (Switzerland, 1910 – Fortaleza, Ceará, 1984), and Carmélio Cruz (Canindé, Ceará, 1924), among others, founded the Artys Group and the Ceará’s Society of Visual Arts (SCAP). This group was responsible for reviving Ceará’s artistic scene and played a significant role in its native state.

In 1942, Aldemir’s work was first showcased in the Ceará’s 2nd Painting Salon. In 1945, he, along with other artists from Ceará, was invited to a group show held at Galeria Askanasy, in Rio de Janeiro. The exhibition showcased SCAP’s artists and, also, Francisco da Silva (Alto Tejo, Acre, 1910 – Fortaleza, Ceará, 1985), an artist Chabloz stumbled upon in the streets of Fortaleza.

In the late 1940’s, São Paulo welcomed many artists from Japan – Manabu Mabe, Tsukika Okayama, Massao Okinaka and Tikashi Fukushima, Kazuo Wakabayashi – and Europe. Aldemir began to develop relationships with this group. He fully identified with the way artists from the Far East expressed themselves – Índia ink drawings and paintings were the final work, without differences or hierarchies.

In 1947, a group of art patrons from São Paulo, led by Assis Chateaubriand, founded the São Paulo Art Museum (Masp), at Sete de Abril Street, in the old downtown area. Soon after, in 1948, Francisco Matarazzo established the Modern Art Museum (MAM). These events boosted the art scene and, in 1951, the 1st São Paulo Biennial took place, in which Aldemir was awarded. For the very first time, abstract works by avant-garde artists, Brazilians and foreigners, received wide exposure, which greatly impacted the future development of art in Brazil.

In 1948, Alfredo Mesquita, a stage diretor, founded the School of Drama (EAD). At the time, he owned Jaraguá Bookstore, a meeting point for actors, intellectuals, and visual artists such as Di Cavalcanti, Jorge Amado, Francisco Rebolo, and Alfredo Volpi. Mesquita was one of the first São Paulo natives to encourage Aldemir to settle in the city – they even became friends. As Mesquita and Aldemir shared the same initials, the friend gifted Aldemir with white shirts embroidered with the AM initials, granting the artist with a more elegant, “accomplished” pois.

Aldemir Martins presented his first solo exhibition in 1946, at the Brazilian Institute of Architects (IAB-SP), at which point he resumed his career as an illustrator. Years later, between 1949 and 1951, he attended courses at the Masp and became a guide for this institution, where he studied art history under Pietro Maria Bardi and printmaking under Poty Lazzarotto, known in the art world simply as Poty. During the course, he created a collection of prints titled *Cenas de Seca do Nordeste*, with a foreword written by Rachel de Queiroz.

In 1951, he received a commission for two panels for the Ceará Radio Club and held a solo exhibition at the Brazil-USA Cultural Partnership, in Fortaleza. He decided to return to São Paulo in a *pau-de-arara* truck¹, travelling through the backlands. Next, he produced a series of drawings with Northeastern themes, revisiting the human and natural elements of Ceará, which would characterize his later work. In 1952, with the money he earned from the Biennial in the previous year, he travelled back to the Northeast to follow the trails of the *cangaço*². Accompanied by José Zanini Caldas and Mário Cravo Jr., he visited Pajeú das Flores, Caruaru, Jeremoabo, Paulo Afonso, Canudos, Riacho do Navio, Pedra, Buíque, and other regions of the Northeastern semiarid backlands.

Two years prior, in 1950, Pedro Martins had been born, his child with Amélia Bauerfeld, his first wife.

In 1952, he took part in the National Modern Art Salon, in Rio de Janeiro, and in the group show Exposición de Pinturas y Dibujos Brasileños that toured a few South American capitals: Santiago, Buenos Aires, and Caracas. He also was featured in and awarded by the Venice Biennale, besides taking part in the Roaming Group Show of Brazilian Artists, which visited the following countries: Japan, U.S, Mexico, Chile, and Bolívia. Around this time, he married Cora Pabst.

In the following year, 1953, Aldemir was featured in the 3º National Modern Art Salon, in Rio de Janeiro, and in 2ª São Paulo Biennial, receiving the acquisition prize.

In 1954, he undertook his first work as a set designer in the play *Lampião*, by Rachel de Queiroz, staged at the Leopoldo Fróes Theater, in São Paulo’s capital. He launched a series of wood engraving titled *Cinco Carreiras de Caruru*, with text by Paulo Vanzolini, and participated in the 3º São Paulo Modern Art Salon, receiving, once more, the Acquisition Prize.

In 1955, Aldemir received a prize at the Lugano International Drawing and Printmaking Biennial, in Switzerland. He displayed his work in the Bahia’s

Cronobiografia

The Ingazeiras Railroad Station, in Ceará, opened its doors in 1922. This information appears when one Googles "Aldemir Martins, Ingazeiras, 1922."

A Estação Ferroviária de Ingazeiras, no Ceará, foi inaugurada em 1922. Essa informação aparece quando se digita no Google: “Aldemir Martins, Ingazeiras, 1922”.

A estação surgiu como continuidade da linha da Estrada de Ferro de Baturité, aberta em 1872, a partir de Fortaleza. Conhecida como Sonho Azul (cor da locomotiva), transportou os moradores do Crato para Fortaleza até o final dos anos 1980. Representou a chegada da modernidade e do progresso ao Ceará.

Miguel de Souza Martins e Raimunda Costa se encontraram em Baturité, Ceará. Raimunda Costa nasceu em São Miguel da Cachoeira, sudeste do Pará, município hoje constituído por 23 povos indígenas pertencentes a cinco famílias linguísticas– Tukano Oriental, Aruak, Yanomami, Japurá-Uaupés (Maku) e Tupi (Nheengatu, falado pelos povos Baré, Werekena e parte dos Baniwa do baixo rio Içana) –, reunindo entre 20 e 23 línguas indígenas.

Miguel era encarregado das obras do açude e da construção da estrada de ferro na Rede de Viação Cearense. Por esse motivo, o casal se mudou várias vezes, mesmo depois do nascimento dos filhos Aldemir e Geraldo Martins (nascidos em Aurora, Ingazeiras, CE).

Finalmente, quando Aldemir tinha 12 anos, estabeleceram-se em Pacatuba, próximo à capital cearense. Desde menino, Aldemir dedicou-se ao desenho. Em 1934, foi estudar no Colégio Militar de Fortaleza, onde se tornou orientador de classe nas aulas de artes. Em 1939, transferido para o Ateneu São José, concluiu o curso ginasial. Serviu no Exército entre 1941 e 1945, onde conheceu Antonio Bandeira. O Exército era uma opção comum para a formação básica e uma maneira de sobreviver na capital. Luiz Gonzaga, o “rei do baião”, fez o mesmo caminho.

Fortaleza nos anos 1940 era uma metrópole desenvolvida e culta, fruto de um longo percurso político e de movimentos intelectuais iniciados ainda no século XIX. Podemos citar como exemplo a Padaria Espiritual, fundada em 1892 por Antônio Sales, uma agremiação literária inovadora que reunia intelectuais e artistas na Praça do Ferreira, nos quiosques de café no final do século. Em um período marcante para os cearenses, a inquietação de alguns intelectuais desse movimento fez o estado ocupar um importante papel no panorama cultural brasileiro – tanto que a Academia Cearense de Letras, fundada em 1894, antecipou-se à Academia Brasileira de Letras, de 1897, e à Semana de Arte Moderna, de 1922.

Aldemir Martins e Antonio Bandeira (Fortaleza, Ceará, 1922 – Paris, 1967), Mário Baratta

(Suíça, 1921 – Rio de Janeiro, 2007), Jean Chabloz (Suíça, 1910 – Fortaleza, Ceará, 1984) e Carmélio Cruz (Canindé, Ceará, 1924), entre outros, fundaram o Grupo Artys e a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP). Esse grupo foi responsável pela renovação do ambiente artístico cearense e teve atuação marcante no estado.

Em 1942, Aldemir mostrou seu trabalho pela primeira vez, no 2º Salão de Pintura do Ceará. No ano de 1945, foi convidado a participar de uma coletiva de artistas cearenses organizada por Chabloz na Galeria Askanasy, no Rio de Janeiro. A exposição reuniu os artistas da SCAP e, ainda, Francisco da Silva (Alto Tejo, Acre, 1910 – Fortaleza, Ceará, 1985), artista que Chabloz descobriu nas ruas de Fortaleza.

Em 1946, Aldemir foi para São Paulo. Não queria ficar no Rio de Janeiro, onde havia, segundo ele, muitos funcionários públicos, função da qual queria escapar quando saiu de Fortaleza. Ele também participou, nesse ano, do 2º Salão Baiano de Artes Plásticas, em Salvador, onde recebeu medalha de bronze.

No final da década de 1940, São Paulo recebeu muitos artistas que vieram do Japão – como Manabu Mabe, Tsukika Okayama, Massao Okinaka e Tikashi Fukushima, Kazuo Wakabayashi – e da Europa. Aldemir passou a conviver com o grupo. Identificou-se plenamente com a forma de expressão do Extremo Oriente, que tem o desenho e a pintura a nanquim como obra final, sem estabelecer diferenças e hierarquias.

Em 1947, um grupo de mecenas paulistas, tendo à frente Assis Chateaubriand, fundou o Museu de Arte de São Paulo (Masp), ainda no centro velho da cidade, na Rua Sete de Abril. Em seguida, em 1948, Francisco Matarazzo criou o Museu de Arte Moderna (MAM). Tais fatos impulsionaram o cenário das artes e, em 1951, foi realizada a 1ª Bienal de São Paulo, na qual Aldemir foi premiado. Pela primeira vez, obras abstratas e artistas de vanguarda, brasileiros e estrangeiros, receberam ampla divulgação, gerando forte impacto sobre a futura evolução da arte no Brasil.

Em 1948, Alfredo Mesquita, diretor de teatro, fundou a Escola de Arte Dramática (EAD). Na época, era proprietário da Livraria Jaraguá, local em que se reuniam atores, intelectuais e artistas plásticos como Di Cavalcanti, Jorge Amado, Francisco Rebolo e Alfredo Volpi. Mesquita foi um dos primeiros paulistanos a incentivar Aldemir a ficar na cidade – inclusive tornaram-se amigos. Como as iniciais de Mesquita e Aldemir eram as mesmas, Aldemir ganhava do amigo algumas

camisas bordadas com AM, o que emprestava ao artista uma aparência muito elegante e de alguém “bem-posto”.

Aldemir Martins fez sua primeira exposição individual em 1946, no Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB-SP), momento em que retomou a carreira de ilustrador. Anos depois, entre 1949 e 1951, frequentou os cursos do Masp e se tornou monitor da instituição, onde estudou História da Arte com Pietro Maria Bardi e Gravura com Poty Lazzarotto, conhecido no meio artístico como Poty. Durante o curso, produziu o álbum de gravuras *Cenas da Seca do Nordeste*, com prefácio de Rachel de Queiroz.

Em 1951, foi convidado a fazer dois painéis para o Ceará Rádio Clube e realizou uma exposição individual na União Cultural Brasil-Estados Unidos, em Fortaleza. Resolveu retornar a São Paulo em um caminhão pau de arara, percorrendo o Sertão por dentro. Na sequência, produziu uma série de desenhos de temática nordestina, retornando aos elementos humanos e da natureza cearense, o que caracterizaria sua obra posterior. Com o dinheiro recebido na Bienal do ano anterior, voltou ao Nordeste em 1952 para conhecer o roteiro do cangaço. Acompanhado por José Zanini Caldas e Mário Cravo Jr., conheceu Pajeú das Flores, Caruaru, Jeremoabo, Paulo Afonso, Canudos, Riacho do Navio, Pedra, Buíque e outras regiões da Caatinga e do Sertão nordestinos.

Dois anos antes, em 1950, havia nascido Pedro Martins, seu filho com Amélia Bauerfeld, sua primeira esposa.

Em 1952, participou do 2º Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, e da mostra coletiva *Exposición de Pinturas y Dibujos Brasileños*, que percorreu algumas capitais da América do Sul: Santiago, Buenos Aires e Caracas. Também participou da Bienal de Veneza, na qual foi premiado, além de fazer parte da Exposição Coletiva Itinerante de Artistas Brasileiros, que visitou os seguintes países: Japão, Estados Unidos da América, México, Chile e Bolívia. Na mesma época, casou-se com Cora Pabst.

No ano seguinte,1953, Aldemir participou do 3º Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, e da 2ª Bienal de São Paulo, onde recebeu o Prêmio Aquisição.

Em 1954, realizou seu primeiro trabalho cenográfico para a peça *Lampião*, de Rachel de Queiroz, encenada no Teatro Leopoldo Fróes, na capital paulista. Lançou o álbum de xilogravuras *Cinco Carreiras de Cururu*, com texto de Paulo Vanzolini, e participou do 3º Salão Paulista de Arte Moderna, recebendo, mais uma vez, o Prêmio Aquisição.

Aldemir Martins in 1967

Aldemir Martins in 1967

Aldemir Martins in 1967

5º Visual Arts Salon, where he was awarded with the gold medal. He was also the recipient of two new prizes: The Drawing Prize for his participation in the 3ª São Paulo Biennial and the Minor Gold Medal of Rio de Janeiro's 4º Modern Art Salon. Around this time, he began a new series of panels. He painted a pannel at the *O Cangaceiro* bar, in Rio de Janeiro, which would go on to become a meeting place of Rio's nightlife, where painters, journalists and writers rubbed elbows, Dorival Caymmi and Ary Barroso among them. In São Paulo, he created several panels in places such as the home of Rudi Bonfiglioli, Casa Beethoven, the Companhia União de Refinadores, and Loja Adams, not to mention a mosaic panel for a company called Vidrotil.

In 1956, in Venice, he received the Prezidente del Consigli dei Ministri Award, during the 28th Venice Biennale, awarded to the Best International Drawing Artist. He also received a gold medal at Rio de Janeiro's 5th National Modern Art Salon. Moreover, he participated in the 1st Annual Visual Arts Fair, in São Paulo, held by a club of which he was a founding member: the Clube dos Artistas Plásticos e Amigos da Arte.

Around the same time, alongside Lívio Abramo, he displayed prints at the Circolo dei Principi, in Rome. He drew the rooster which would become a symbol for the Galo Vermelho Ball, promoted by Hotel da Bahia, in Salvador. As an illustrator, he produced the cover art for the book *História do Modernismo Brasileiro – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, by Mário da Silva Brito, published by Saraiva Publishing House, and illustrated *Sonetos de Bocage*, released by the same publisher. He created a print specially for the Clube Amigos da Gravura, from Rio de Janeiro. He was included in *Manchete* magazine's list of The Year's Best from São Paulo, and was invited to join the Consulting Council of Masp.

In 1957, the *Última Hora* newspaper from São Paulo carried out an open poll for "Man of the Year" of 1956, in which he placed 7th. For his participation in Rio de Janeiro's 6th Modern Art Salon, he received the Viagem ao País award. He was also awarded with the Best Brazilian Drawing Artist at the 4th São Paulo Biennial, offered by Rio de Janeiro's Modern Art Museum.

His drawing *Pássaro* was chosen as *Quadrum's*, a Belgian magazine, Christmas card.

In 1958, Mariana, his daughter with Cora Pabst, was born. In the United States, he was featured in a series of exhibitions, and the American State Department invited him to stay in the country for three months, during which he visited Philadelphia, Chicago, Detroit, Boston, and New York. He also

Aldemir Martins in 1967

created a collection of screen prints with a foreword by Pietro Maria Bardi, with a print run of 100 copies, the bilingual edition was sponsored by Galeria Bonina, from Buenos Aires, Argentina. Still around this time, São Paulo's Congonhas Airport commissioned two panels, which were painted on the walls of the airport's international wing. Years later, the panels were damaged, and the Civil Aviation Department ordered the walls to be repainted, although Aldemir offered to restore them, free of charge.

In 1959, with expenses funded by the Viagem ao País award, Aldemir travelled to Rome with his wife and daughter, and remained there until 1960, drawing, painting, and creating illustrations.

As he returned to Brazil in the 1960's, he created the set for Record TV's 1st Brazilian Popular Music Festival, which became famous a few years later, awarding newcomers Chico Buarque, Elis Regina, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, and Caetano Veloso, who performed protest songs.

At this time, in a project sponsored by Rhodia that brought together several Brazilian artists, he developed prints for fabrics based on his own drawings. He created a line of *melcrome* dishes for the Goyana brand, customized typewriters for Ollivetti, and a line of signature matchboxes for Fiat Lux. As his art reached broader audiences, he also worked with limited edition objects and drafted design products such as jewelry, multiple sculptures, and ceramics. In 1963, Aldemir illustrated the 9th edition of Graciliano Ramos' classic novel, *Vidas Secas*, with his characteristic lines consolidated throughout his career like a brand: overlaid hatchings that formed layers of gray and black. In 1968, he received yet another award from the Venice Biennale. His career was now solidified; his name known in the artistic and intellectual realms. Aldemir Martins was enshrined as one of the great names of Brazilian painting.

A passionate supporter of Corinthians, he loved football. In 1966, he travelled to England to watch the World Cup. In 1969, he illustrated lottery tickets. During the 1970 World Cup, he was frequently seen excited, listening to the games on the radio while, at the same time, watching them on TV, while drawing out the development of plays or elements of the team. Pelé, the "king of football" – to whom Aldemir was quite close –, was often the protagonist of his drawings.

In 1975, he created images for the opening credits of the famous *Gabriela* soap opera, based on Jorge Amado's *Gabriela Cravo e Canela* novel.

In 1981, he revisited this experience with the opening credits of *Terras do Sem-Fim*, another soap opera that was also inspired by a Jorge Amado

Aldemir Martins in 1967

novel. Also in the 1980's, he illustrated tableware, t-shirts, and Kibon ice-cream containers. For Aldemir, there were no boundaries between art and life. Everything was life, labor, works of art, and everything was always greatly appreciated. In 1982, the Federal University of Ceará granted him an honorary degree. In 1985, the German company MWM (Motoren-Werke Mannheim) sponsored the publishing of *Aldemir Martins – Linha, Cor e Forma* and, in 1990, Best Seller publisher launched an edition of *Desenhos de Roma*, a collection of the drawings the artist created during his stay in Italy's capital.

In 1987, he travelled to Japan at the invitation of the Mokiti Okada Foundation.

Aldemir always returned to Ceará; never forsaking his roots. Since the beginning of his career, his work portrayed his land. He identified with his regional culture, promoting it wherever he went.

When he visited China for the first time, in 1987, at the invitation of the Chinese government, he took cashew seeds with him and officially planted China's first cashew tree at the University of Beijing. That is just who Aldemir was: a generous, genuine man; forthright in his dealings and complex in his knowledge. He knew the art world and moved through it, proud to be a Brazilian artist.

In February 5th of 2006, the artist passed away in São Paulo at 83 years old. He left a legacy that is, 'til this day, revered by the public and by critics. Aldemir Martins would be 100 years old in 2022, just like the Ingazeiras Railroad Station that expanded and connected Ceará's towns and moved them towards the future – just as he did.

Aldemir Martins in 1967

Aldemir Martins in 1967

Em 1955, Aldemir foi premiado na Bienal Internacional de Desenho e Gravura de Lugano, Suíça. Realizou exposição no 5º Salão Baiano de Artes Plásticas, em Salvador, onde recebeu a medalha de ouro. Também ganhou dois novos prêmios: o Prêmio de Desenho por sua participação na 3ª Bienal de São Paulo e a Pequena Medalha de Ouro, no 4º Salão de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Nessa época, iniciou uma série de painéis. Pintou o painel do bar O Cangaceiro, no Rio de Janeiro, que se tornaria reduto da boemia carioca, frequentado por pintores, jornalistas e escritores da época, entre eles Dorival Caymmi e Ary Barroso. Em São Paulo, fez diversos painéis em lugares como a residência de Rudi Bonfiglioli, a Casa Beethoven, a Companhia União de Refinadores e a Loja Adams, além de um painel de pastilhas para a empresa Vidrotil.

No ano de 1956, em Veneza, recebeu o prêmio Prezidente del Consigli dei Ministri, da 28ª Bienal de Veneza, atribuído ao Melhor Desenhista Internacional. Conquistou também uma nova medalha de ouro no 5º Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Participou, ainda, da 1ª Feira Anual de Artistas Plásticos de São Paulo, realizada pelo clube do qual foi um dos fundadores, Clube dos Artistas Plásticos e Amigos da Arte.

No mesmo período, ao lado de Lívio Abramo, expôs gravuras no Circolo dei Principi, em Roma. Desenhou o galo símbolo do Baile do Galo Vermelho, promovido pelo Hotel da Bahia, em Salvador. Como ilustrador, produziu a capa do livro *História do Modernismo Brasileiro – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, de Mário da Silva Brito, lançado pela Editora Saraiva, e ilustrou *Sonetos de Bocage*, publicado pela mesma editora. Fez uma gravura especialmente para o Clube Amigos da Gravura do Rio de Janeiro. Foi incluído entre Os Melhores Paulistas do Ano pela revista *Manchete*, e foi escolhido para fazer parte do Conselho Consultivo da diretoria do Masp.

Em 1957, ficou em 7º lugar na enquete popular feita pelo jornal *Última Hora*, de São Paulo, para eleger o Homem do Ano, de 1956. Por sua participação no 6º Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, recebeu o prêmio Viagem ao País. Recebeu, também, o prêmio Melhor Desenhista Brasileiro na 4ª Bienal de São Paulo, oferecido pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Seu desenho *Pássaro* é escolhido para o cartão de Natal da revista belga *Quadrum*.

Em 1958, nasceu Mariana, filha de seu casamento com Cora Pabst. Nos Estados Unidos, realizou uma série de exposições, e foi convidado pelo Departamento de Estado Americano a per-

Aldemir Martins in 1967

manecer no país por três meses, quando visitou Filadélfia, Chicago, Detroit, Boston e Nova York. Fez também um álbum de serigrafias com apresentação de Pietro Maria Bardi, com tiragem de 100 exemplares, em edição bilingue, pela Galeria Bonina, em Buenos Aires, Argentina. Ainda nessa época, foi convidado a executar dois painéis para o Aeroporto de Congonhas, em São Paulo, que foram pintados sobre as paredes da ala internacional. Anos depois, esses painéis se deterioraram e o Departamento de Aviação Civil ordenou que as paredes fossem repintadas, embora Aldemir tivesse proposto restaurá-los sem custos. Em 1959, com o prêmio Viagem ao País, Aldemir foi para Roma ao lado da mulher e da filha, onde permaneceu até 1960, desenhando, pintando e fazendo ilustrações.

Na década de 1960, ao retornar ao Brasil, criou o cenário para 1º Festival da MPB da TV Record, que ficou famoso poucos anos depois, por premiar os novatos Chico Buarque, Elis Regina, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Gilberto Gil e Caetano Veloso, os quais apresentaram músicas de protesto.

Nesse período, em um projeto da Rhodia que reunia diversos artistas brasileiros, elaborou estampas para tecidos com desenhos de sua autoria. Criou uma linha de pratos de melcrome, da marca Goyana, customizou máquinas de escrever para a Olivetti e linhas especiais de caixas de fósforo para a Fiat Lux. Com sua arte aplicada, trabalhou também em outros objetos de tiragem limitada e projetou objetos de design de sua autoria, como joias, múltiplos de escultura e cerâmicas. Em 1963, Aldemir ilustrou a 9ª edição do clássico *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, com seus traços característicos que haviam se fortalecido ao longo da carreira como uma marca: hachuras sobrepostas conformando camadas de cinza e preto. Em 1968, ganhou outro prêmio na Bienal Internacional de Veneza. Sua carreira estava solidificada; seu nome era reconhecido no meio artístico e intelectual. Aldemir Martins era consagrado como um dos grandes representantes da pintura brasileira.

Corintiano fervoroso, adorava futebol. Em 1966, viajou para a Inglaterra a fim de acompanhar a Copa do Mundo. Em 1969, ilustrou bilhetes de loteria. Durante a Copa do Mundo de 1970, era frequente vê-lo agitado, escutando rádio e, ao mesmo tempo, assistindo ao jogo na TV, enquanto desenhava sequências de jogadas ou detalhes do time. Pelé, o "rei do futebol" – de quem Aldemir foi bastante próximo –, foi muitas vezes o protagonista de seus desenhos.

Aldemir Martins em 1967

Em 1975, criou as imagens de abertura da famosa telenovela *Gabriela*, baseada no romance *Gabriela Cravo e Canela*, de Jorge Amado. Em 1981, repetiu a experiência na abertura da telenovela *Terras do Sem-Fim*, também inspirada em livro de Jorge Amado. Ainda nos anos 1980, ilustrou jogos de mesa, camisetas e latas de sorvete da Kibon.

Aldemir Martins in 1967

Em 1975, criou as imagens de abertura da famosa telenovela *Gabriela*, baseada no roman-ce *Gabriela Cravo e Canela*, de Jorge Amado.

Em 1981, repetiu a experiência na abertura da telenovela *Terras do Sem-Fim*, também inspirada em livro de Jorge Amado. Ainda nos anos 1980, ilustrou jogos de mesa, camisetas e latas de sorvete da Kibon.

Para Aldemir, nunca houve fronteira entre arte e vida. Tudo era vida, obra, trabalho, e tudo era sempre muito bem-vindo.

Em 1982, foi contemplado com o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal do Ceará.

Em 1985, a empresa alemã MWM (Motoren-Werke Mannheim) patrocinou o livro *Aldemir Martins: linha, cor e forma*, e em 1990, a editora BestSeller lançou o volume *Desenhos de Roma*, que reunia trabalhos realizados pelo artista durante sua estada na capital italiana.

Em 1987, viajou ao Japão pela Fundação Mokiti Okada.

Aldemir nunca deixou de voltar ao Ceará; nunca deixou de ser cearense. Desde o início da carreira, mostrou sua terra em todas as suas obras. Identificava-se com a cultura regional, divulgando-a aonde quer que fosse. Quando visitou a China pela primeira vez, em 1987, a convite do governo chinês, levou uma semente de caju e, oficialmente, plantou o primeiro cajueiro na Universidade de Pequim. Aldemir era assim: um homem generoso, autêntico; simples no trato e complexo na formação. Conhecia o mundo da arte e circulava por ele com o orgulho de ser um artista brasileiro.

Em 5 de fevereiro de 2006, o artista faleceu em São Paulo, aos 83 anos. Deixou um legado que até hoje é reverenciado tanto pelo público como pela crítica especializada. Em 2022, Aldemir Martins completaria 100 anos, como a Estação Ferroviária de Ingazeiras, que, assim como ele, expandiu-se conectando as cidades do Ceará em direção ao futuro.

Rosely Nakagawa em 2018

BITU CASSUNDÉ curador [curator]

CHICO CAVALCANTE PORTO curador adjunto [assistant curator]

AMAR

ANTONIO
BANDEIRA

SE
APRENDE

[YOU LEARN HOW TO LOVE BY LOVING]

AMANDO

You Learn How To Love by Loving

Amar se aprende amando

Bitu Cassundé

Curador Curator

Chico Cavalcante Porto

Assistente curatorial Curatorial assistance

With a winding nature, whose initial strategy lies in a pathway through self-image and different biographical possibilities, the exhibition *Amar se aprende amando* sets out to celebrate the centennial of Ceará - born artist Antonio Bandeira (1922-1967). In it, we seek to subvert some of the usual processes of interpreting, reflecting, and perceiving that, in a way, are rooted in an white and Eurocentric perspective, which is handed down to us, leading to a blinding process and the establishment of mythologies that greatly endorse "the other." Reflecting on this context within which the artist forms himself and perceives the world – through his relations with his place, surrounding, people, institutions, and daily life – contextualizes an important field for this project.

The exhibition begins with a dive into the Pinacoteca do Ceará's collection of works by the artist Antonio Bandeira, acquired in the beginning of the 2000's. The grouping here shown is comprised of over 600 items, including, besides the substantial set of works, a vigorous journey through the artist's experimental pathways. It is a road built on intimacy and attachments that cut through the different phases of his body of work; it is not a retrospective – actually, it highlights the gesture of his poetic composition, featuring a set of notebooks, automatic drawings, collages, studies, and canvases that allow for a broad overlook of his works and outline the anatomy of some of the processes until their final form. The exhibition is also intertwined with the artist's interest in poetry, registered in a few poems that outline the show.

Antonio Bandeira was born in the central region of Fortaleza, in 1922. The son of blacksmith Sabino and Dona Maria do Carmo, he established, by means of his visual production, a powerful modernity in Fortaleza. Bandeira loved this city, and the exhibition is dedicated to the emotional territory he built through his relationship with streets, friends, flamboyant trees, markets, and bars; through their light and, primarily, through the sentimental cartography the artist crafted in his work, with a focus on his interest in folk culture, Afro-Brazilian culture, and the creation of his exús, figurative works, portraits, landscapes, and cities.

To evoke a Black ancestry, affirmative and center-staged, which is devised through the exploration of the world, of a Black northeastern body, coming from a low-income family which dares to move to another place, is one of the goals of this exhibition. The meetings and partnerships are a fundamental place for collective constructions, which shelter and strengthen his trajectory. In the exhibition, we highlight a small part of these countless relationships that are directly linked to the curatorial project: for journalist Eneida, architect Lina Bo Bardi, and dean Martins Filho.

The show begins with a biographical journey that signals the artist's interests, stances, and affirmation. The imposing "Autorretratos no Espelho" [Self-portraits in the Mirror] (1945) and "Autorretrato na Garrafa" [Self-portrait in the Bottle] (1946) welcome the audience, a metaphor for the reflected image that reveals the diversity of his figurative work.

Com uma natureza sinuosa, que tem como estratégia inicial um percurso pela autoimagem e por diferentes possibilidades biográficas, a mostra *Amar se aprende amando* comemora o centenário do artista cearense Antonio Bandeira (1922-1967). Nela, busca-se subverter alguns processos habituais de leitura, reflexão e percepção que, de certo modo, são calcados numa perspectiva eurocêntrica e branca, que nos chega de cima para baixo, provocando apagamentos e criando mitologias que referendam, em muito, "o outro". Refletir sobre o contexto no qual o artista se forma e percebe o mundo – por meio das suas relações com o lugar, os entornos, as pessoas, as instituições e o cotidiano – contextualiza um importante território para este projeto.

A exposição parte de um mergulho na coleção do artista Antonio Bandeira da Pinacoteca do Ceará, adquirida, em sua maioria, no início dos anos 2000. O recorte apresentado é composto por mais de 600 itens, que incluem, além de um conjunto significativo de obras, um vigoroso percurso pela instância experimental do artista. É um caminho de intimidades e afetos que atravessa as diferentes fases de sua produção; não possui um caráter retrospectivo – na verdade, evidencia o gesto da sua composição poética, apresentando um conjunto de cadernetas, desenhos automáticos, colagens, estudos e telas que possibilitam uma leitura genética de seus trabalhos e delinham a anatomia de alguns processos até a sua finalização. A exposição também é atravessada pelo interesse do artista na poesia, registrado em alguns poemas que contornam a mostra.

Antonio Bandeira nasceu na região central de Fortaleza, em 1922. Filho do ferreiro Sabino e de Dona Maria do Carmo, instaurou, por meio da sua produção plástica, uma potente modernidade em Fortaleza. Bandeira amava essa cidade, e a exposição é dedicada ao território afetivo que ele construiu a partir da sua relação com ruas, amigos, flamboyants, mercados e bares; a partir da sua luz e, principalmente, da cartografia sentimental que o artista elaborou em sua obra, com destaque para o seu interesse pela cultura popular, afro-brasileira, e para a produção de seus exus, figurações, retratos, paisagens e cidades.

Evocar uma ancestralidade negra, afirmativa e protagonista, que se elabora pelo desbravamento do mundo, de um corpo preto e nordestino, vindo de família simples, que ousa mover-se para outro lugar, é uma das propostas da exposição. Os encontros e as parcerias configuram um lugar elementar de construções coletivas, que abrigam e fortalecem a sua trajetória. Na exposição, evidenciamos uma pequena parte dessas incontáveis convivências que se relacionam diretamente ao projeto curatorial: a jornalista Eneida, a arquiteta Lina Bo Bardi e o reitor Martins Filho.

A mostra se inicia com um percurso biográfico que indica interesses, posicionamentos e afirmação do artista. Os imponentes "Autorretratos no espelho" (1945) e "Autorretrato na garrafa" (1946)

Another fundamental part of the exhibition is comprised of studies and processes that pertain to the works “Composição (Bicho)” [Composition [Anima]] from 1947, and Favela, from 1949, which introduce primary concerns of his production, such as cities and architecture – within its organic and bohemian contexts – and studies on bodies, faces, anatomy, and anthropomorphism. This wide ranging branch also encompasses a few experimentations in collage, graphic design, and illustration. The final part is devoted to the artist’s abstract phase, his Paris based production, and his closer relationship with Bryen and Wols, with whom he formed the BANBRYOLS group, and the context of abstractionism in Brazil.

Dogging linear and chronological stiffness, as we understand the weaving of historical tapestry is created through a sinuous and irregular pattern, the exhibition offers an insular experience, in dialogs of chronologies, medias, partnerships, and ways of doing and operating within different systems, as polarities are trespassed, and political and social contaminations are evoked. Autonomous archipelagoes that constitute a great body amidst fragments that demand new archaeologies and readings. From Carlos Drummond de Andrade’s 1954 poem we take a sentence that greatly summarizes Antonio Bandeira’s practices – the affectionate gesture, the precise seduction, the learning while doing, and the hopeful moving forward, here announced: You learn how to love by loving.

recebem o público, e a metáfora da imagem refletida revela a diversidade de sua figuração. Outra parte fundamental da exposição é formada pelos estudos e processos que se relacionam com as obras “Composição” (Bicho), de 1947, e “Favela”, de 1949, as quais trazem questões centrais da sua produção, como as cidades e arquiteturas – com seus contextos orgânicos e boêmios – e os estudos de corpos, rostos, anatomias e antropomorfias. Esse vasto núcleo também abarca algumas experimentações em colagens, design gráfico e ilustrações. A parte final dedica-se à fase abstrata do artista, a sua produção a partir de Paris, a sua aproximação com Bryen e Wols, com quem formou o grupo BANBRYOLS e o contexto de seu abstracionismo no Brasil. Todas essas referências compõem uma grande cronobiografia, constituída por imagens e textos.

Escapando de um engessamento linear e cronológico, e por entender que a trama do bordado histórico se faz de forma sinuosa e irregular, a exposição propõe uma experiência insular, na qual conversam cronologias, linguagens, parcerias, modos de fazer e operar em distintos sistemas, ao transgredir polaridades e evocar contaminações políticas e sociais. Arquipélagos que são autônomos, mas formam um grande corpo entre fragmentos que demandam novas arqueologias e leituras. Do poema de Carlos Drummond de Andrade de 1954 retiramos uma frase que sintetiza, em muito, as práticas de Antonio Bandeira, o gesto afetivo, a sedução certa, o aprender fazendo e a esperança no caminhar que se anuncia na frase: Amar se aprende amando.



Small white label with text, likely identifying the artwork.



ANTONIO BANDEIRA

uma alma brasileira,
que se fez poeta
nao se contentou
com o papel
de observador e poeta,
mas quis e conseguiu
ser poeta e prosaista
em que se uniu o mais
e o melhor de ambos,
nao se que o pensamento
e a poesia, de um poeta
e de um prosaista,
em uma obra
que nos dá a
noção de que
a poesia e a prosa
são coisas
que se unem
e se completam.

Antônio Bandeira
1899-1968
Poeta e prosaista
Cidade de São Paulo





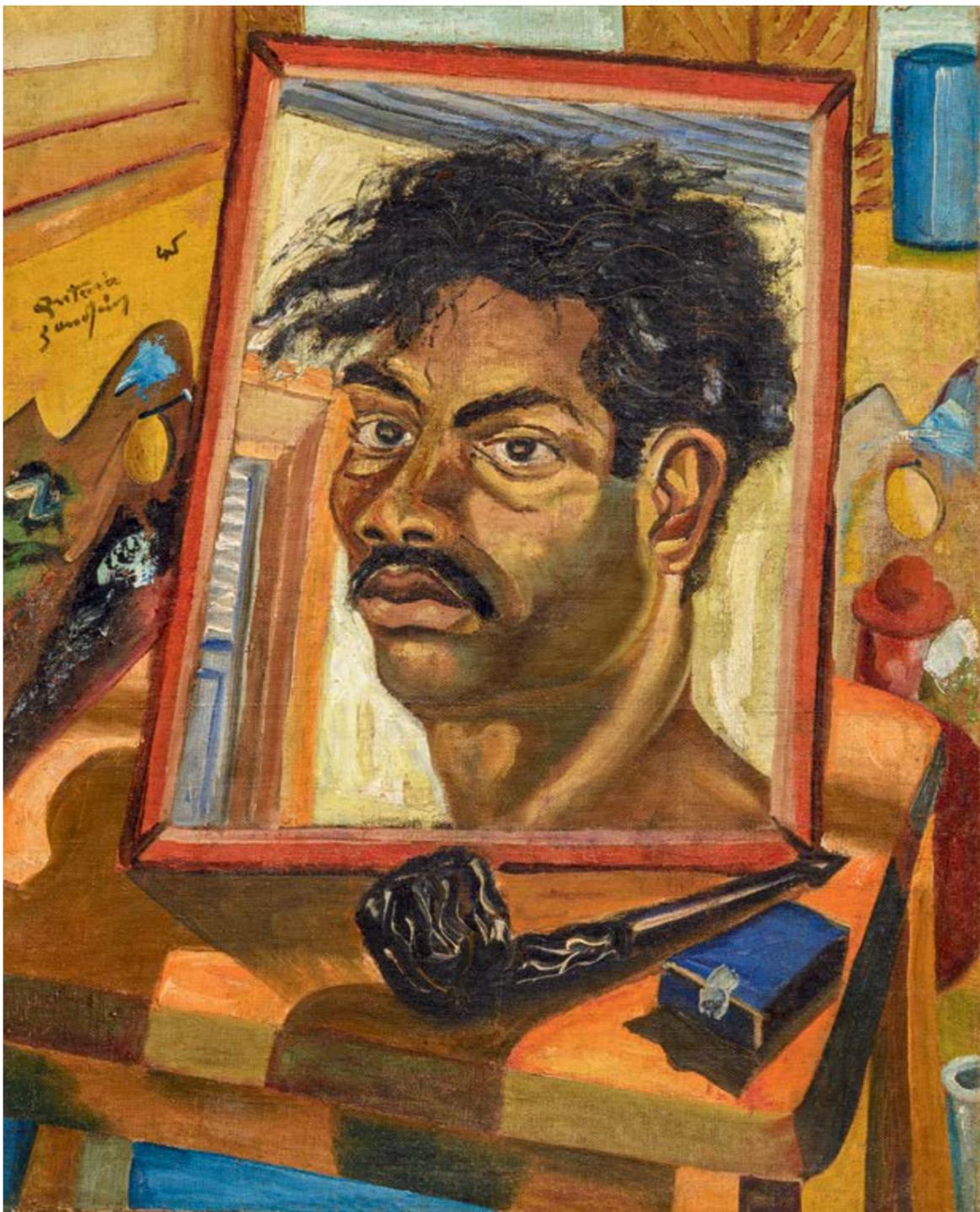


KETÉO
SUJINHO DE
TERRA

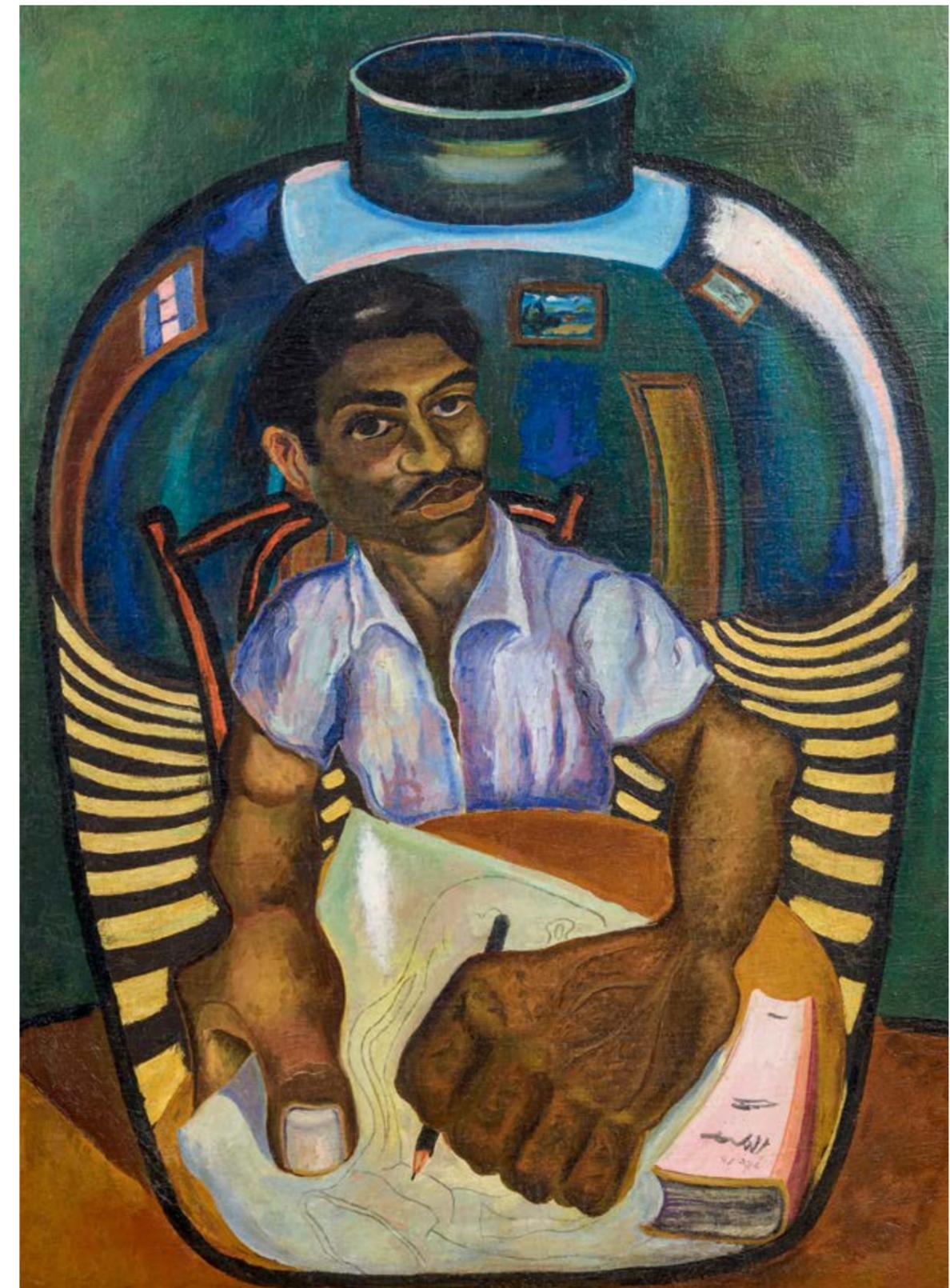
Papel contado de
ANTONIO BANDEIRA



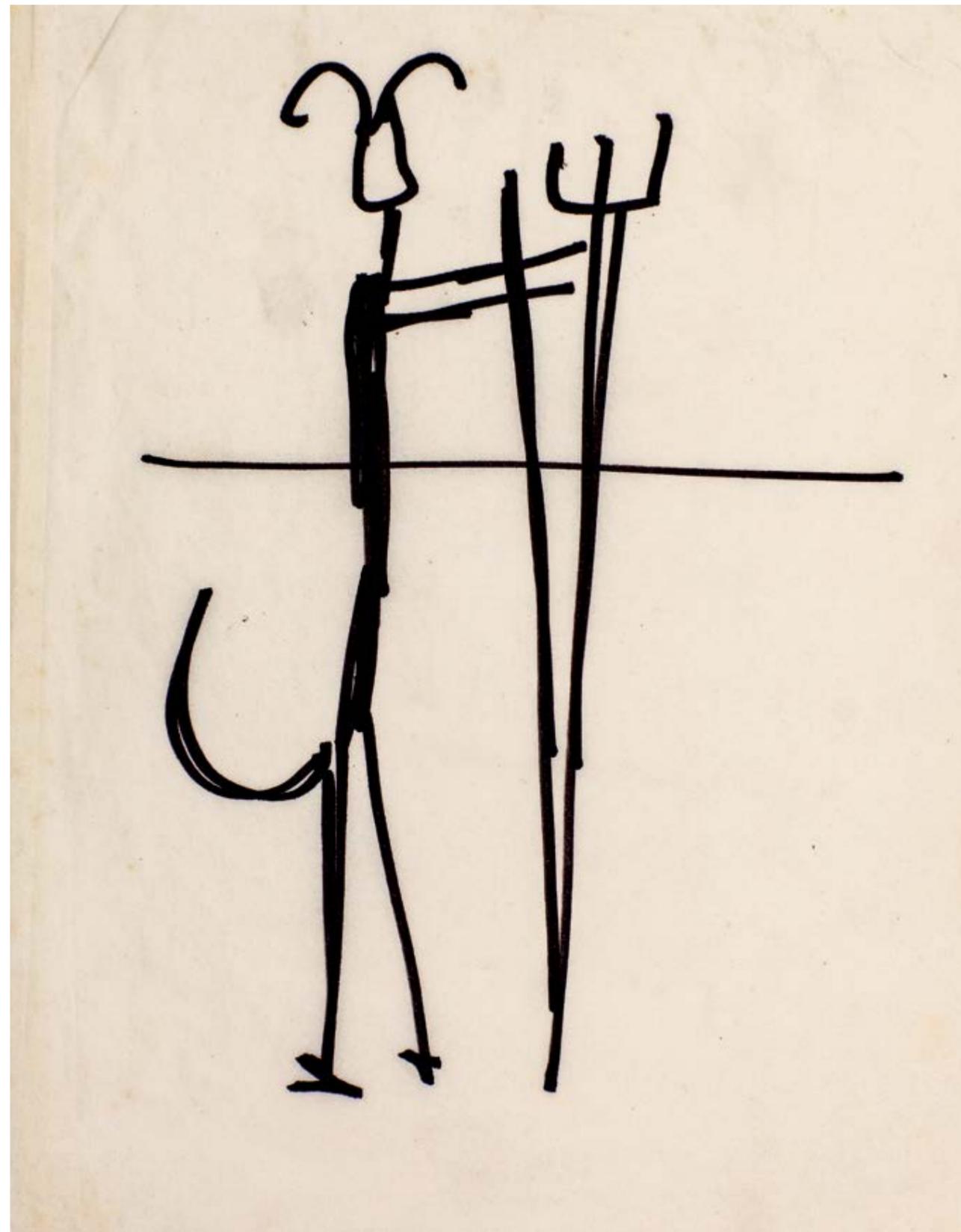




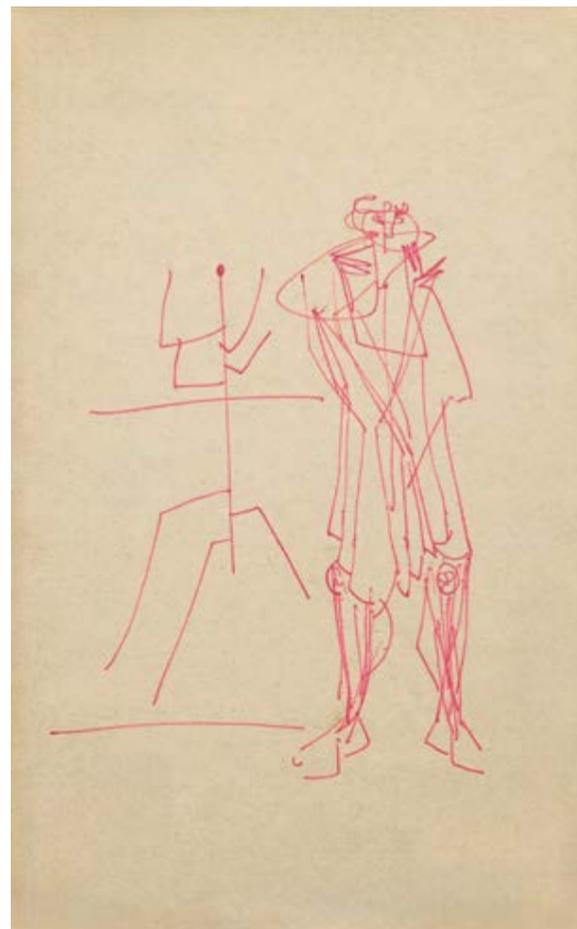
Autorretrato no espelho [Self-Portrait in the Mirror], 1945



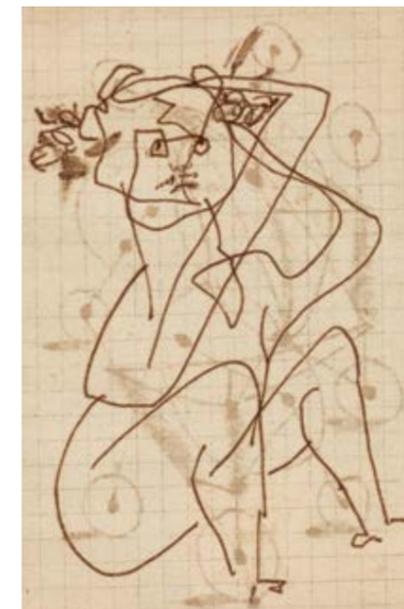
Autorretrato na garrafa [Self-Portrait on Bottle], 1946



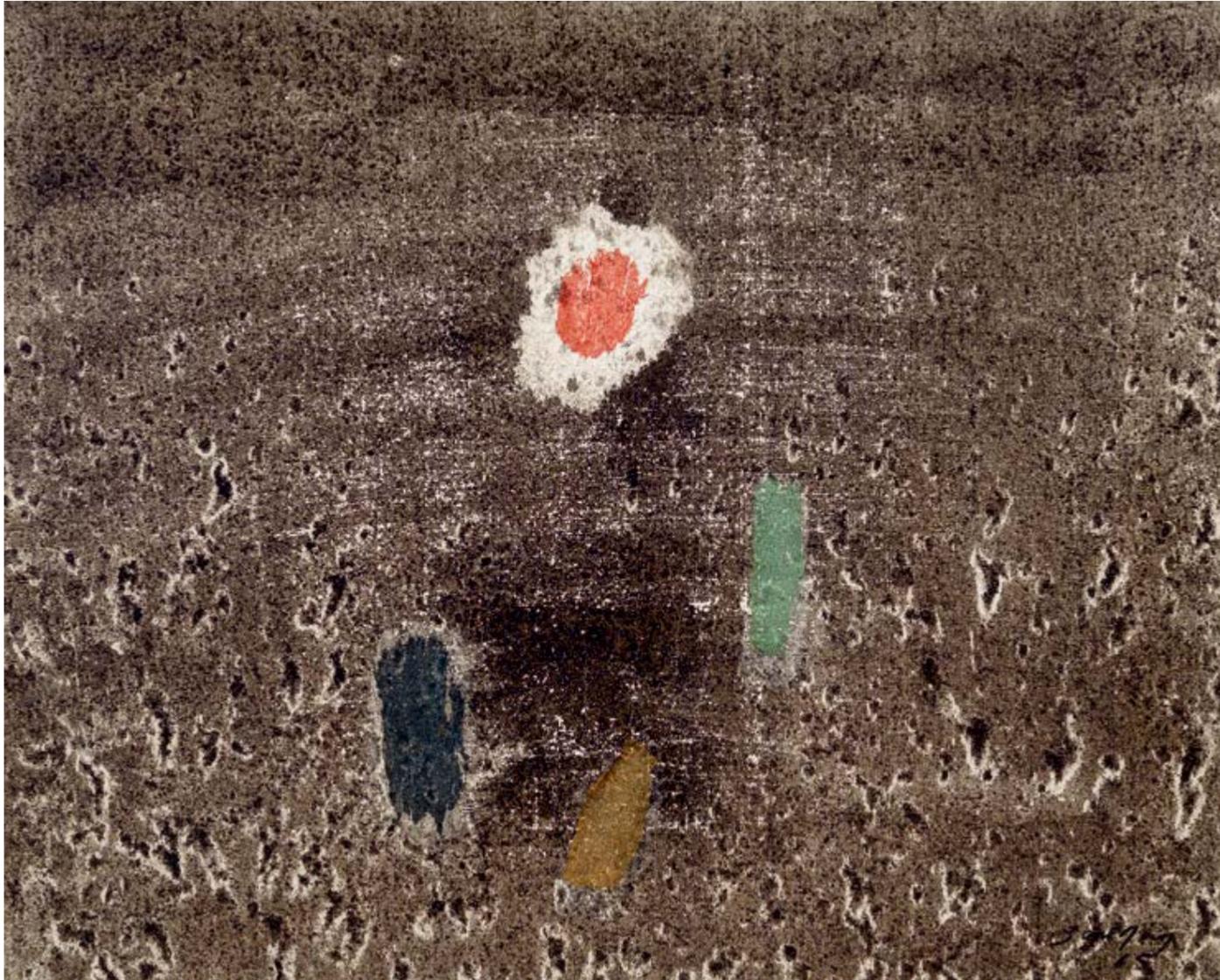
Exus [Exus], sem data [undated]



Exus [Exus], sem data [undated]



Exus [Exus], sem data [undated]



Nocturne [Noturno], 1965



Composição em negro [Composition in Black], 1962



Paisagem com trecho de praia [Landscape with Stretch of Beach], 1943



Abstração sobre fundo branco [Abstraction on White Background], 1964



Sonho [Dream], sem data [undated]



Composição [Composition],
sem data [undated]

Composição [Composition],
sem data [undated]

Cidade (álbum) [City (Album)],
sem data [undated]



Favela [Shantytown], 1949



Retrato [Portrait], sem data [undated]



Estudo de corpo [Body Study], sem data [undated]



Composição [Composition], sem data [undated]

Composição [Composition], sem data [undated]

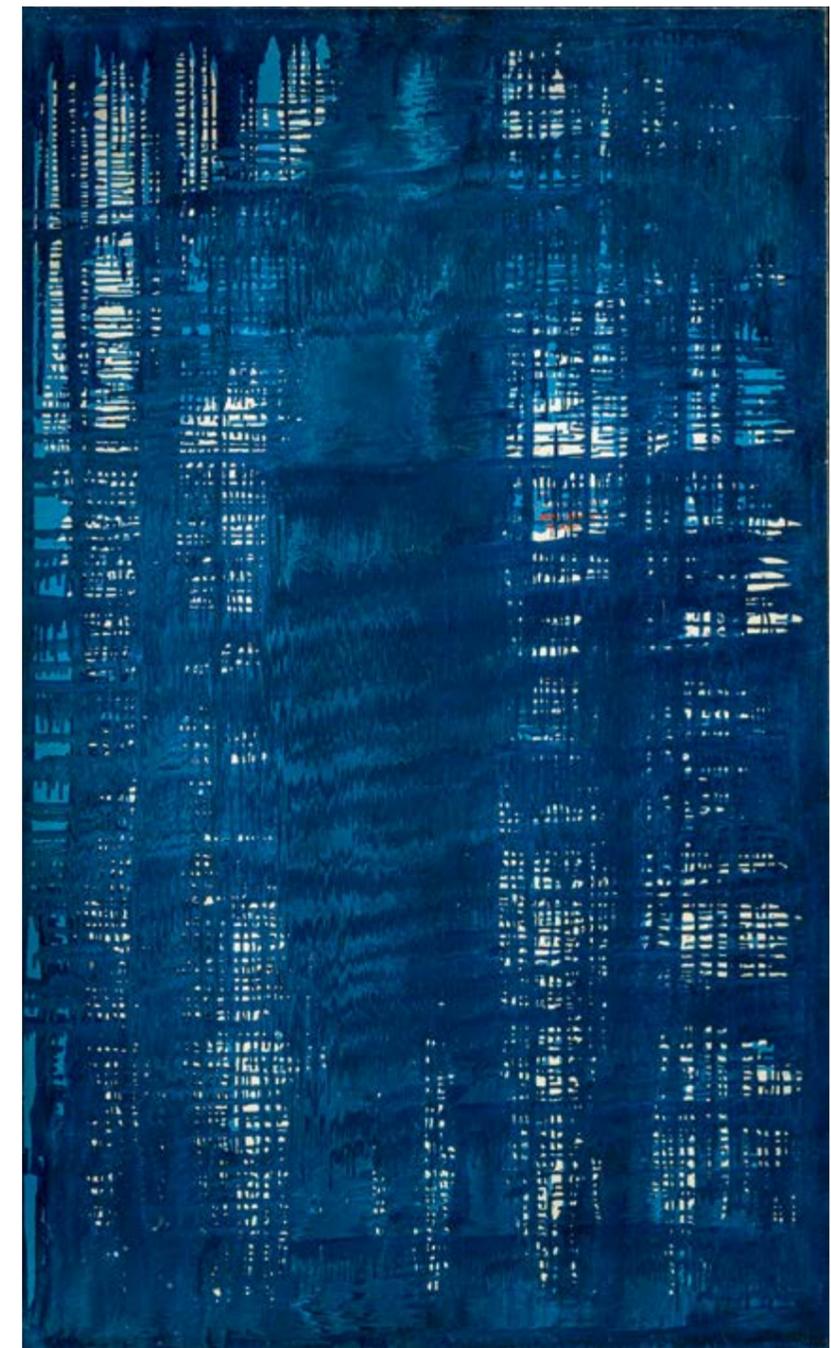
Composição abstrata [Abstract Composition], 1955



Sem título [Untitled], sem data [undated]



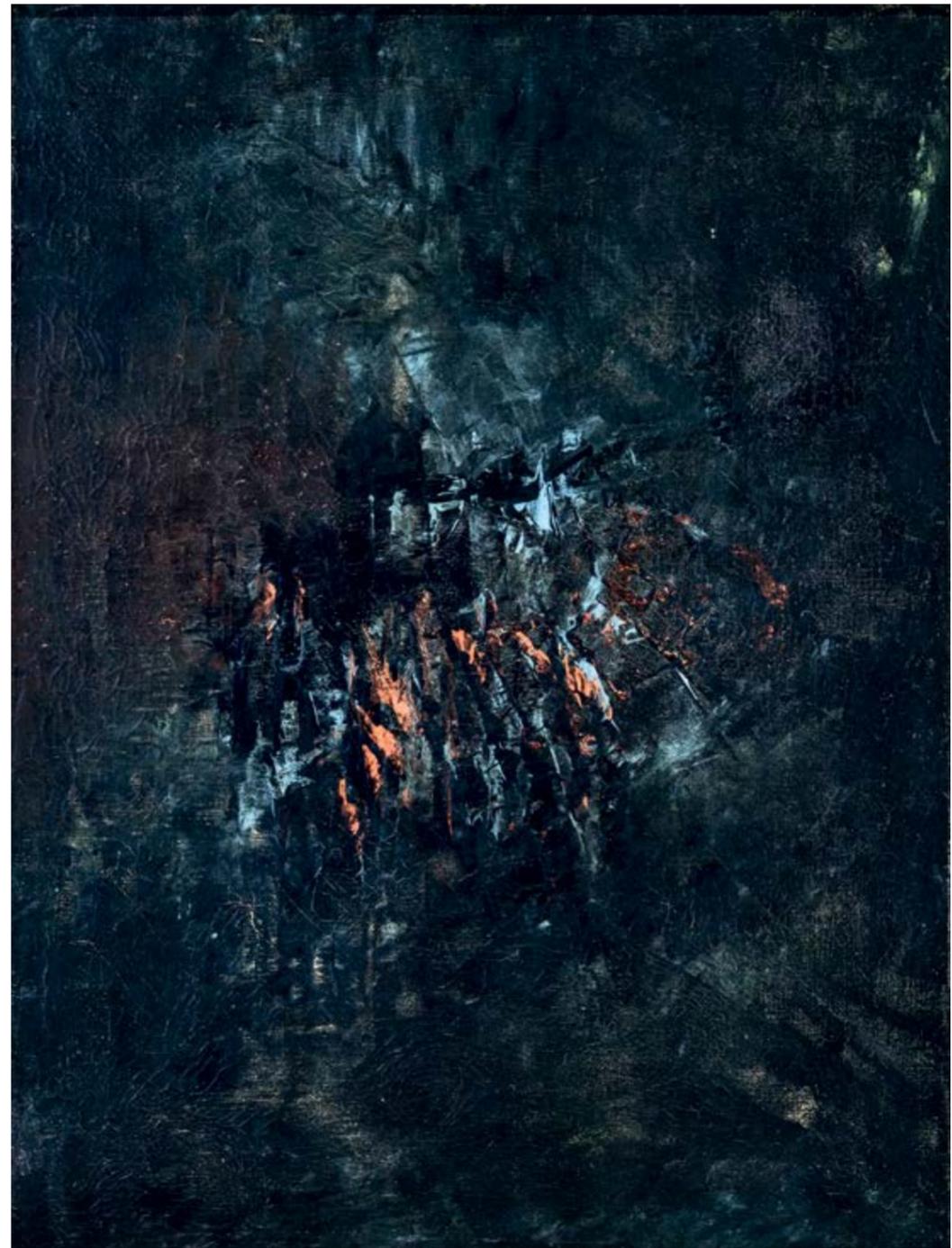
Sem título [Untitled], 1961



Explosão em azul, lilás e branco [Explosion in Blue, Lilac and White], 1967



Composição abstrata [Abstract Composition], sem data [undated]



Nocturno [Nocturna], sem data [undated]



Composição abstrata [Abstract Composition], sem data [undated]



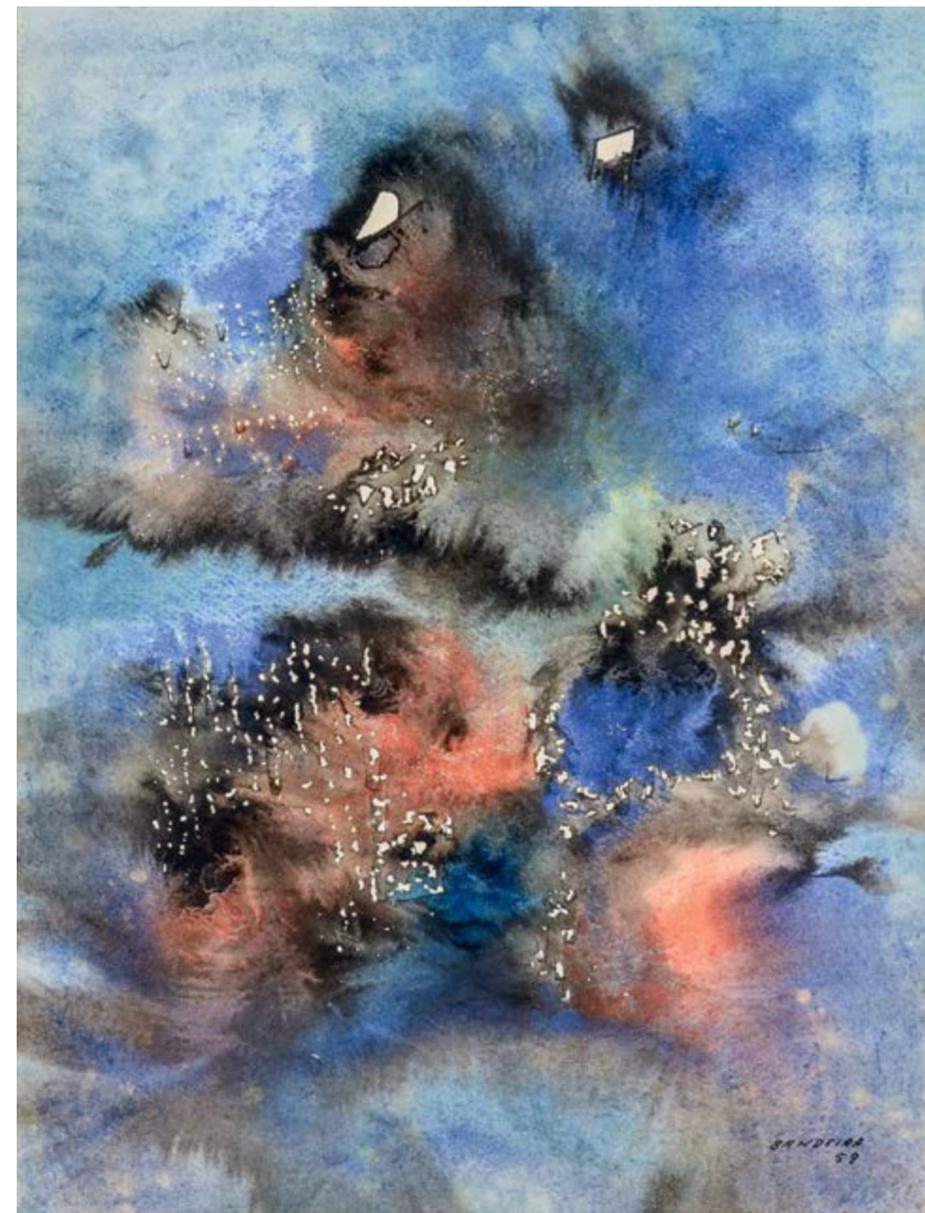
Nocturno [Nocturnal], sem data [undated]



Composição abstrata [Abstract Composition], sem data [undated]



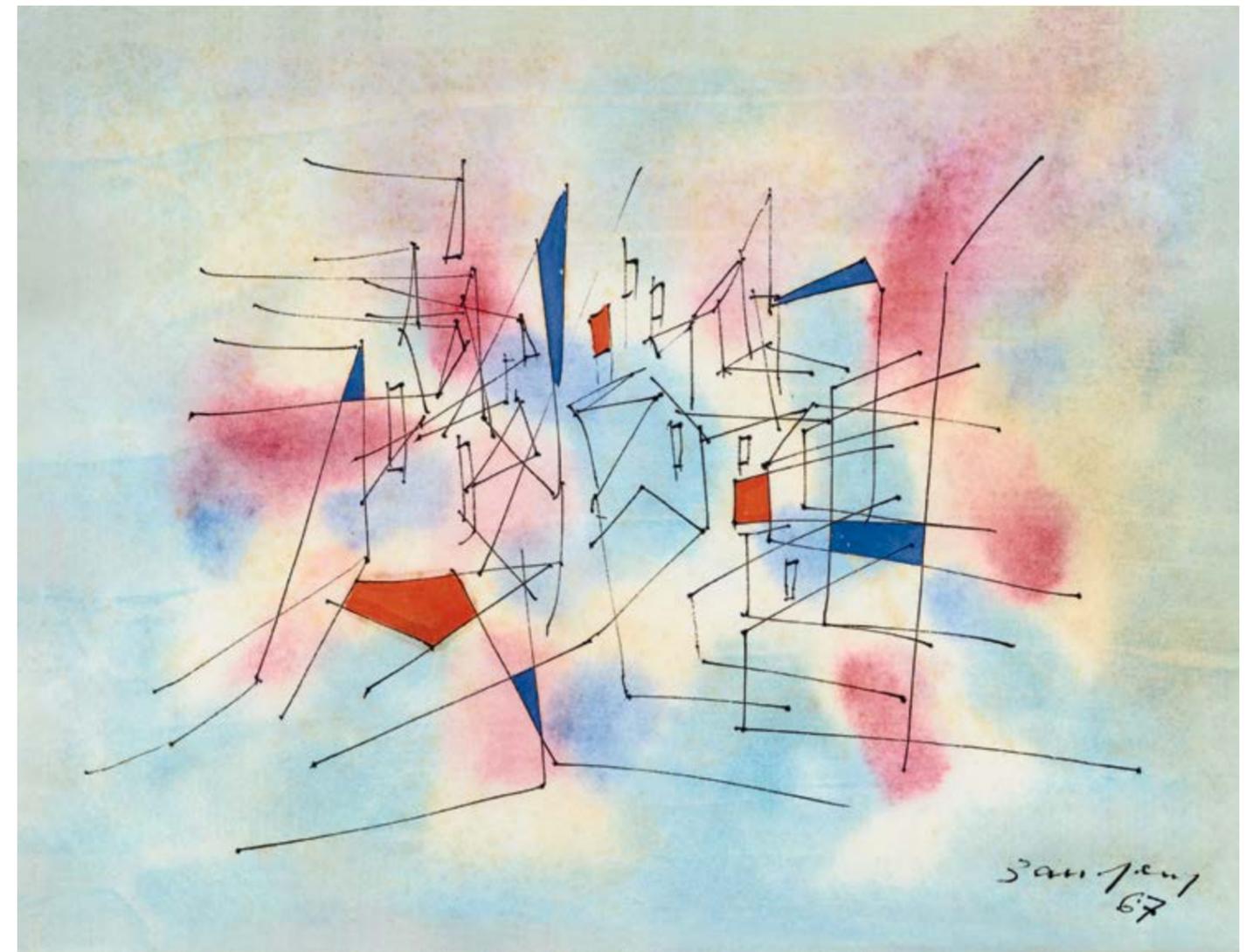
Paris [Paris], 1967



Composição abstrata [Abstract Composition], 1959



Interior do ateliê na Rua Paissandú [Inside the Studio on Paissandú Street], sem data [undated]



Urbanismo [Urbanism], 1967

Cronobiography

Antonio Bandeira, 1944

1922

Antonio Bandeira was born in Fortaleza, Ceará, on the 26th of May, 1922. He was one of Maria de Carmo Bandeira and Sabino Bandeira’s children.

1941

Between the end of the 1930’s and the begining of the 1940’s, several artists began to devise strategies for strengthening Fortaleza’s art scene. Young and experienced artists sought to promote meetings, exhibitions, gatherings, and painting sessions in town. In 1941, Centro Cultural de Belas Artes (CCBA) emerged from these efforts, with the involvement of Mário Baratta, Raimundo Cela, Antonio Bandeira, and Jean Pierre Chabloz, among others. In September of that same year, Bandeira took part in 1st Ceará Painting Salon, organized by the above-mentioned CCBA, which ended in 1944.

1943

The Grupo Clã, a literature and arts club, emerged in the beginning of the 1940’s, following along the reverberations generated by the gatherings at the Centro Cultural de Belas Artes (CCBA) and the Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP). The group’s activities involved, first and foremost, the organization of publications, debates, and art and literature reviews. Among the members of Grupo Clã were Aluizio Medeiros, Artur Eduardo Benevides, Eduardo Campos, Otacílio Colares, Fran Martins, Moreira Campos, Antônio Girão Barroso, Braga Montenegro, and Mozart Soriano Aderaldo. Although Antonio Bandeira was not a permanent member of the group, he participated spontaneously in some activities due to his work as a poet. A few editions of the *Revista O Clã* magazine – such as the 20th issue, for instance – were even dedicated to Bandeira’s life and work. In 1943, he stood out during the IX São Paulo Visual Arts Salon, where he received a bronze medal for his *Nordeste* oil on canvas. In that same year, he took part in the 1st Salão de Abril salon, promoted by União Estadual de Estudantes (UEE), with support from Raimundo Ivan de Oliveira, Aluizio Medeiros, and Antônio Girão Barroso.

Antonio Bandeira, 1944

1944

In 1944, Bandeira received the gold medal at the 3rd Ceará Painting Salon for his *Cena de Botequim*. The Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) was founded in August of 1944, stemming from a reorganizing of the Centro Cultural de Belas Artes (CCBA), and continued until 1958. SCAP incorporated a few activities already undertaken by the CCBA, broadening them. Thus, it performed an important role in the training of new artists as it offered open art courses, organized several art salons, created a library and a studio – which artists shared – and fostered critic debates about art, the local art production, and productions beyond Ceará’s borders. Besides those who were also part of CCBA, SCAP was formed by Barrica, Nice, Estrigas, Sérvulo Esmeraldo, Aldemir Martins, Barboza Leite, Raimundo Kampos, among many others.

1945

The Swiss musician and artist Jean Pierre Chabloz was an important character in Bandeira’s venture into the world. He arrived in Brazil in 1943 and worked as an artist, critic, and thinker at CCBA and SCAP. In Fortaleza, the Swiss painter had a significant performance at the Associação de Cultura Franco-Brasileira (*French-Brazilian Association of Culture*), where he welcomed Raymond Warnier, a French embassy employee who invited him to Rio de Janeiro. During this 1944 trip, Warnier met Antonio Bandeira and other artists from Ceará who participated in the *Pintura de Guerra* group show. Chabloz accepted the invitation and travelled to Rio de Janeiro on the *Itaquicé* ship, alongside Bandeira, Inimá de Paula, and Raimundo Feitosa. Bandeira’s trip to Rio de Janeiro was not only the artist’s first attempt to seek out new scenes and opportunities but was decisive for his visit to France – Warnier had granted him a scholarship –, of which Chabloz was, undoubtedly, a crucial link. In Rio de Janeiro, besides two group shows at Galeria Askanasy, Bandeira also took part in the 51st National Fine Arts Salon. His last exhibition before leaving for France, and also his first solo, organized by the Instituto de Arquitetos do Brasil and sponsored by the Instituto Brasil-Estados Unidos, gathered approximately 40 works. On April 6, 1946, Bandeira boarded the *Kemp T. Battle* cargo vessel bound for France, taking up residence in Paris.

1946

Antonio Bandeira arrived in France right after the end of World War II, in 1945, when Hitler’s nazi regime crumbled in Germany and the Japanese surrendered after the atomic bomb horrors of Hiroshima and Nagasaki. The traumas experienced during the post-war are a blank chapter in Antonio Bandeira’s life story. Despite the prevailing success story, his stay in France was not a romantic one. Particularly in the first five years. In his first season, Bandeira lived a simple life, working to cater for his basic needs and pleasures.

1947

Besides devoting himself to his studies, in as early as 1947, Bandeira began to insert himself into important exhibitions in Paris, when he was part of the *Exposition des Artistes Brésiliens*, at the Salon d’Automne. Despite the French capital’s cultural standing, the artist’s interests always leaned towards other issues: the people and their way of life, the urban dynamics of big cities, the bohemian and night lives, always putting aside some time to devote himself, rigorously, to painting and studying.

1948

Alongside Vicente de Rego Monteiro, Maria Martins, Cícero Dias, and Athos Bulcão, Bandeira took part in the *Primeira Exposição de Pintura de Artistas da América Latina*, at Maison de l’Amérique Latine, in Paris, organized by Jayme de Barros, Brazilian consul. He also participated in the *La Rose des Vents* exhibition, at Galérie des Deux Îles, in Paris, and in the *Salon d’Art Libre*. Between 1947 and 1948, Antonio grew close to Camille Bryen and Wols (Alfred Otto Wolfgang), both artists and friends important in his artistic formation and his life in France. Still in 1948, Bandeira left his studio at *rue* Xavier Privas and moves to a studio on *rue* Amiral Mouchez nº 23.

Antonio Bandeira, 1944

Antonio Bandeira, 1944

Cronobiografia

Antonio Bandeira, 1944

1922

Antonio Bandeira nasceu em Fortaleza, Ceará, no dia 26 de maio de 1922. Foi um dos filhos de Maria do Carmo Bandeira e Sabino Bandeira.

1941

Entre o final da década de 1930 e o início da década de 1940, diversos artistas começaram a traçar estratégias para fortalecer a cena artística fortalezense. Artistas jovens e veteranos buscavam promover encontros, exposições, reuniões e sessões de pintura na cidade. A partir desse movimento, em 1941 surgiu o Centro Cultural de Belas Artes (CCBA), do qual faziam parte Mário Baratta, Raimundo Cela, Antonio Bandeira, Ger-son Farias e Jean-Pierre Chabloz, entre outros. Em setembro do mesmo ano, Bandeira participou do 1º Salão Cearense de Pintura, organizado pelo referido CCBA, o qual encerrou suas atividades em 1944.

1943

O Grupo Clã, clube de literatura e arte, surgiu no início da década de 1940, dando continuidade às reverberações dos encontros no Centro Cultural de Belas Artes (CCBA) e da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP). As atividades do grupo envolviam, sobretudo, organização de publicações, debates e críticas literárias e de arte. O Grupo Clã teve como membros Aluizio Medeiros, Artur Eduardo Benevides, Eduardo Campos, Otacílio Colares, Fran Martins, Moreira Campos, Antônio Girão Barroso, Braga Montenegro e Mozart Soriano Aderaldo, entre outros. Antonio Bandeira, apesar de não ser um membro efetivo do grupo, participava de modo espontâneo de algumas atividades, em razão de sua atuação como poeta. Algumas edições da *Revista O Clã* – a número 20, por exemplo – foram, inclusive, dedicadas à obra e à vida de Bandeira. Neste mesmo ano, Bandeira destacou-se no IX Salão Paulista de Artes Plásticas, no qual recebeu medalha de bronze com o óleo “Nordeste”. Além disso, participou do 1º Salão de Abril, realizado pela União Estadual de Estudantes (UEE), com apoio direto de Raimundo Ivan de Oliveira, Aluizio Medeiros e Antônio Girão Barroso.

Antonio Bandeira, 1944

1944

Em 1944, Bandeira recebeu medalha de ouro no 3º Salão Cearense de Pintura, com a obra “Cena de Botequim”. Em agosto deste mesmo ano, é fundada a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), a partir de uma reorganização do Centro Cultural de Belas Artes (CCBA), e manteve-se em funcionamento até 1958. A entidade desempenhou um importante papel na formação de novos artistas, por meio do oferecimento de cursos livres de arte, da organização de diversos salões de artes, da criação de uma biblioteca e um ateliê – os quais eram compartilhados entre artistas – e do fomento ao debate crítico sobre arte, aos trabalhos realizados e às produções externas ao Ceará. Além de diversos nomes oriundos do CCBA, participaram da SCAP Barrica, Nice, Estrigas, Sérvulo Esmeraldo, Aldemir Martins, Barboza Leite, Raimundo Kampos e muitos outros.

1945

O artista e músico suíço Jean Pierre Chabloz foi uma figura importante no salto de Bandeira para o mundo. Ele chegou ao Brasil em 1943 e atuou como artista, crítico e pensador no CCBA e na SCAP. Em Fortaleza, o pintor suíço atuava com relevância na Associação de Cultura Franco-Brasileira, onde recebeu Raymond Warnier, funcionário da embaixada da França que o convidou para ir ao Rio de Janeiro. Foi na visita realizada em 1944 que Warnier conheceu Antonio Bandeira e outros artistas cearenses que participavam da exposição *Pintura de Guerra*. Chabloz aceitou o convite e viajou para o Rio de Janeiro no navio nessa articulação. No Rio de Janeiro, além de duas exposições coletivas na Galeria Askanasy, Bandeira participou do 51º Salão Nacional de Belas Artes. Sua última exposição antes da partida para a França é também a primeira individual, organizada no Instituto dos Arquitetos do Brasil, com apoio do Instituto Brasil-Estados Unidos, e que reuniu cerca de 40 obras. Em 6 de abril de 1946, Bandeira viajou no navio cargueiro *Kemp T. Battle* com destino à França, estabelecendo residência em Paris.

1946

Antonio Bandeira chegou à França após o fim da Segunda Guerra Mundial, a partir dos marcos da queda do regime nazista da Alemanha de Hitler e da rendição do Japão depois do horror das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki. Os traumas vividos no pós-guerra são um capítulo apagado na história de vida de Antonio Bandeira. Apesar da predominância de suas narrativas de sucesso, sua estada na França não foi apenas uma história romântica. Sobre tudo nos primeiros dos cinco anos em que viveu ali, na sua primeira temporada, Bandeira viveu uma vida simples, trabalhando para suprir suas necessidades e prazeres.

1947

Além de se dedicar aos estudos, já em 1947, Bandeira começou a se inserir em importantes exposições em Paris, período em que participou da *Exposition des Artistes Brésiliens*, no Salon d’Automne. Apesar da importância cultural da capital francesa, o artista sempre demonstrou interesse por outras questões: as pessoas e seus modos de vida, as dinâmicas urbanas das grandes cidades, a boemia e a vida noturna, sempre reservando tempo para se dedicar, com disciplina, à pintura e aos estudos.

1948

Ao lado de Vicente do Rego Monteiro, Maria Martins, Cícero Dias e Athos Bulcão, Bandeira participou da *Primeira Exposição de Pintura de Artistas da América Latina*, na Maison de l’Amérique Latine, em Paris, promovida por Jayme de Barros, cônsul brasileiro. Além disso, participou da exposição *La Rose des Vents*, na Galérie des Deux Îles, em Paris, e do *Salon d’Art Libre*. Entre 1947 e 1948, Antonio se aproximou de Camille Bryen e Wols (Alfred Otto Wolfgang), dois artistas e amigos importantes na sua formação artística e de vida na França. Ainda em 1948, Bandeira deixou o ateliê da *rue* Xavier Privas e foi para um ateliê na *rue* Amiral Mouchez nº 23.

O artista brasileiro em uma exposição em Paris.

Em 1949, Bandeira was part of the *Black and White* show at the Galerie des Deux Îles, in Paris, of the *Salon de Mai*. In this period, he moved to a new address at the second floor of Hôtel du Bonséjour, nº 6. Furthermore, he sent a piece to be part of Fortaleza’s Salão de Abril.

1950

Bandeira held his first solo show in France, at Galerie du Siècle, and achieved considerable success with his show of landscapes, cities, and trees. During his five years in France, he carried out other activities: made the most of his studies and exchanges that he established with a large network of friends. Such events were fundamental to his return to Brazil, in 1951, marked by many work, shows, and travels.

1951

In 1951, Bandeira returned to Brazil on board of the *Claude Bernard*, and remained in the country until 1954. The artist always lived between Brazil and France, demonstrating that, despite his love for Fortaleza, Paris also became his home. Upon his return, he set up at José Pedrosa’s studio, where Milton Dacosta also worked. In April of 1951, he held a solo exhibition at the São Paulo Museum of Modern Art (MAM-SP). After five years, he came back to his home town and showed 34 pieces at the Brazil-United State Institute (IBEU). In that same year, he received a bronze medal at the Modern Department of the *Salão Nacional de Belas Artes* in Rio de Janeiro, and a silver medal for painting at the III *Salão Baiano de Belas Artes*, in Salvador, besides taking part in the I São Paulo Biennial.

1952

Em 1952, he participated in the XXVI Venice Biennale and completed a panel for the Artist’s Club at the Brazilian Institute of Architects, in São Paulo.

O artista brasileiro em uma exposição em Paris.

1953

In 1953, Bandeira received the *Viagem ao Brasil* award at the II Salão Nacional de Arte Moderna but waived the award in favor of a trip to Italy sponsored by the Fiat di Torino award he received for winning a contest for best poster at the II São Paulo Biennial. Furthermore, he took part in the *Salon des Réalités Nouvelle*, in Paris.

1954

He undertook a solo show at the São Paulo Museum of Art (MASP). In his trip to Italy, he visited cities like Milan, Florence, and Rome, then continuing on to Venice, where he participated, with three paintings, in the 27th Venice Biennale. At last, he spent some time at the island of Capri, then returning to Paris, where he remained until 1959

1955

He showed three pieces at the 3rd São Paulo Bienale. He also presented 23 pieces at the Obelisk Gallery, in London.

1956

He took part in the 11th *Salon des Réalités Nouvelles*, at Paris’ Musée de Beaux-Arts de la Ville, and held a solo exhibition at the Société d’Art Saint-Germains-des-Prés, of Edouard Loeb, in Paris, with 20 works.

1957

Bandeira’s field of activities expanded to include North America with a exhibition show held at Gallery 75, in New York. In that same year, he was part of the *50 Ans de Peinture Abstraite* show, at Galerie Creuze, in Paris, and was included in the group show *Artistas Brasileiros* – that visited Buenos Ayres, Santiago, Lima, and Caracas – organized by the Rio de Janeiro Museum of Modern Art.

O artista brasileiro em uma exposição em Paris.

1958

He took part in the *International Contemporary Art Exhibition*, at the *Musée d’Art Moderne de Paris*, and in the show *Apel and Bandeira*, at Gallery 75, in New York. He was awarded the silver medal at the *5º Salão de Belas Artes de Santos* and was charged with the Brazilian pavilion at the *Brussel’s International Fair’s Modern Art Show*, following a commission from the Brazilian Coffee Institute.

1959

He took part in the 5th São Paulo Biennial and in a Brazilian modern art show in Munich, organized by the Rio de Janeiro Museum of Modern Art (MAM-RJ). Then, he returned to Brazil, where he set up a studio and home at Rio de Janeiro, where he remained for five years, returning to Paris in 1964.

1960

He took part in the Bahia Museum of Modern Art’s inaugural show (foyer of the Castro Alves Theatre), organized by Lina Bo Bardi, in Salvador. He also participated in the 30th Venice Biennale, in a show at Galeria Bonino, in Buenos Aires, and Galeria Bonino’s inaugural show in Rio de Janeiro, besides a show at the Rio de Janeiro Museum of Modern Art (MAM-RJ).

1961

He carried out a solo show at the Federal University of Ceará’s Art Museum (MAUC-UFC), creating a triptych for the Federal University of Ceará’s Law School, and took part in the 6th São Paulo Biennial.

1962

Bandeira took part in the group show *Art Latin-americanain à Paris*, at Musée d’Art Modern de la Ville de Paris, and held a solo show at Galeria Bonino, in Rio de Janeiro.

O artista brasileiro em uma exposição em Paris.

1949

Em 1949, Bandeira participou da exposição *Black and White*, na Galerie des Deux Îles, em Paris, do Salon de Mai. Nesse período, estabeleceu-se em novo endereço, agora no Hôtel du Bonséjour, nº 6, 2º andar. Além disso, enviou uma obra ao Brasil para participação no Salão de Abril, em Fortaleza.

1950

Bandeira realizou sua primeira exposição individual na França na Galerie du Siècle, e obteve bastante sucesso com a apresentação de paisagens, cidades e árvores. Nos cinco anos que esteve na França, realizou muitas atividades; aproveitou os estudos e as trocas que estabeleceu a partir de uma grande rede de amigos. Tais fatos foram fundamentais para que o seu retorno ao Brasil, em 1951, fosse marcado por muitos trabalhos, exposições e viagens.

1951

Em 1951, Bandeira retornou ao Brasil a bordo do navio *Claude Bernard*, e permaneceu no país até 1954. O artista viveu sempre em trânsito entre o Brasil e a França, o que demonstra que, apesar de todo seu amor por Fortaleza, Paris também se tornou o seu lar. Ao retornar, instalou-se no ateliê de José Pedrosa, onde também trabalhava Milton Dacosta. Em abril de 1951, participou de uma exposição individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Após cinco anos, voltou para a sua cidade natal e realizou uma exposição com 34 obras no Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU). No mesmo ano, recebeu medalha de bronze na Seção Moderna do Salão Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro e medalha de prata em pintura no III Salão Baiano de Belas Artes, em Salvador, além de ter participado da I Bienal de São Paulo.

1952

Em 1952, participou da XXVI Bienal de Veneza e realizou o painel para o Clube dos Artistas no prédio do Instituto dos Arquitetos do Brasil, em São Paulo.

O artista brasileiro em uma exposição em Paris.

1953

Em 1953, Bandeira recebeu o prêmio Viagem ao Brasil, pelo II Salão Nacional de Arte Moderna, mas abriu mão dele em detrimento de uma viagem à Itália, recebida no Prêmio Fiat di Torino, ao vencer o concurso para o cartaz da II Bienal de São Paulo. Participou, ainda, do *Salon des Réalités Nouvelle*, em Paris.

1954

Realizou uma exposição individual no Museu de Arte de São Paulo (Masp). Viajou para a Itália, passando por cidades como Milão, Florença e Roma, seguindo posteriormente para Veneza, onde participou, com três telas, da 27ª Bienal de Veneza. Por fim, esteve em uma temporada final na ilha de Capri, retornando a Paris em seguida, onde permaneceu até 1959.

1955

Participou da 3ª Bienal de São Paulo com três obras. Além disso, apresentou 23 obras na Obelisk Gallery, em Londres.

1956

Participou do 11º *Salon des Réalités Nouvelles*, no Musée de Beaux-Arts de la Ville de Paris, e realizou uma exposição individual na Société d’Art Saint-Germains-des-Prés, de Edouard Loeb, em Paris, com 20 obras.

1957

A atuação de Bandeira se expandiu para a América do Norte com a exposição individual que realizou na Gallery 75, em Nova York. No mesmo ano, participou da exposição *50 Ans de Peinture Abstraite*, na Galerie Creuze, em Paris, e integrou a exposição *Artistas Brasileiros* – que circulou por Buenos Aires, Santiago, Lima e Caracas –, organizada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

O artista brasileiro em uma exposição em Paris.

1958

Participou da *Exposição de Arte Contemporânea Internacional*, no Museu de Arte Moderna de Paris, e da exposição *Apel e Bandeira*, na Gallery 75, em Nova York. Recebeu medalha de prata no *5º Salão de Belas Artes de Santos* e realizou um painel para o pavilhão do Brasil na *Exposição de Arte Moderna da Feira Internacional de Bruxelas*, sob encomenda do Instituto Brasileiro do Café.

1959

Participou da 5ª Bienal de São Paulo e de uma exposição de arte moderna brasileira em Munique, organizada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Voltou, então, ao Brasil, onde montou ateliê e residência no Rio de Janeiro, onde permaneceu por cinco anos, retornando a Paris em 1964.

1960

Participou da exposição inaugural do Museu de Arte Moderna da Bahia (foyer do Teatro Castro Alves), organizada por Lina Bo Bardi, em Salvador. Participou, ainda, da 30ª Bienal de Veneza, de uma exposição na Galeria Bonino, em Buenos Aires, e da exposição inaugural da Galeria Bonino no Rio de Janeiro, além de exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

1961

Realizou exposição individual no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC-UFC), produziu um tríptico para a Faculdade de Direito da Universidade Federal do Ceará e participou da 6ª Bienal de São Paulo.

1962

Participou da exposição coletiva *Art Latin-americanain à Paris*, no Musée d’Art Modern de la Ville de Paris, e realizou uma exposição individual na Galeria Bonino, Rio de Janeiro.

O artista brasileiro em uma exposição em Paris.

1963

In 1963, Antonio Bandeira participated in the group exhibition *Oito artistas do MAUC*, at the Bahia Modern Art Museum.

1964

Returned to Paris, held a solo show at Galeria Atrium, in São Paulo, and took part in the 33rd Venice Biennale. Over the Years, Bandeira divided his focus between painting, writing, and illustration commissions, working in several projects such as the illustration of poems, fables, stories, short stories, and book covers. The lines of his paintings are present in his graphical design: the experimentation, the lyrical discipline, and the mastery over color, lights, and shapes.

1965-1966

He took part in the group exhibition *Brazilian Art Today*, at the Royal College of Arts, in London, and in other European cities; the group exhibition *Artistes Latin-american*, in Paris, at Musée d'Art Modern de la Ville de Paris; and the group show *Artistas do Brasil*, in New Orleans, in the United States.

1967

He was featured in the group exhibition *Láge du Jazz*, at Musée Galinerri, and also in the *Salon Comparaisons*, at the Musée d'Art Modern de la Ville de Paris, while also being part of the 23^o *Salon de Mai*. At 45 years old, on the 6th of October, Bandeira passed away after a surgery in Paris, where he was buried in an unremarkable grave. Nearly 20 years later, his mortal remains were brought back to Fortaleza and buried in a grave besides Chico da Silva's.

1963

Em 1963, Antonio Bandeira participou da organização da exposição *Oito artistas do MAUC*, no Museu de Arte Moderna da Bahia.

1964

Retornou a Paris, realizou a exposição individual na Galeria Atrium, em São Paulo, e participou da 33^a Bienal de Veneza. Ao longo dos anos, Bandeira dividiu sua atuação como pintor com a escrita e a realização de trabalhos de ilustração, trabalhando em diversos projetos de ilustração de poemas, histórias, crônicas, contos e capas de livros. Na sua produção gráfica, permaneceram os mesmos traços de sua pintura: o experimentalismo, o rigor lírico e a maestria com as cores, luzes e formas.

1965 – 1966

Participou da exposição coletiva *Brazilian Art Today*, no Royal College of Arts, em Londres e em outras cidades da Europa; da exposição coletiva *Artistes Latin-american*, em Paris, no Musée d'Art Modern de la Ville de Paris; e da exposição *Artistas do Brasil*, em Nova Orleans, nos Estados Unidos.

1967

Participou da exposição coletiva *Láge du Jazz*, no Musée Galinerri, integrou o *Salon Comparaisons*, no Musée d'Art Modern de la Ville de Paris, e participou do 23^o *Salon de Mai*. Bandeira faleceu aos 45 anos, no dia 6 de outubro, após uma cirurgia em Paris, onde foi enterrado, em uma vala sem grandes distinções. Cerca de vinte anos depois, graças a uma ação articulada pelo artista Zé Tarcísio, seus restos mortais foram repatriados e enterrados em Fortaleza (CE), junto ao túmulo de Chico da Silva.

Bitu Cassundé
Curador Curator

Chico Cavalcante Porto
Curador adjunto Assistant curator

A PINACOTECA QUE QUEREMOS

[THE PINACOTECA
WE WANT]

Shared memory

1

A regional idiom that means, literally, 'looks beautiful to rain' but actually means something like 'the sky is cloudy/it'll rain'. [TN]

From its very beginning, the Pinacoteca has an essential dream: to make the rich collection and artistic heritage of the people of Ceará available to the public.

To make it possible, some steps were taken, like the readjustment of the building that now houses the Pinacoteca, with the implementation of a Storage Room, a safe place with limited access and specific furniture to store works of art, following international standards of storage, air-conditioning and lighting.

Then a research was conducted in order to find the exact places where the works were in Fortaleza. After their collection, the works went through two important initial processes:

Comprehensive revision and expansion of the records of the Pinacoteca's collection were executed for the documental safeguard of the collection, including the updating of registration numbers to control location and inventory, professional photographic recording for identification of the work, collection of basic technical data – such as: authorship, title of the work, date of creation, technique and category, measurements – for the elaboration of labels, in addition to a new insurance clause for the general protection of the collection, written by the Collection Management together with the Documentation and Research Center.

Due to the perception that quality is essential when it comes to art exhibits, an important conservation project was started, and the nearly one thousand works collected went through careful and specialized inspection by the Center for Conservation and Restoration of the Pinacoteca do Ceará. The works underwent mechanical cleaning, treatment against fungus, as well as specific restorations and improvement treatments. Reports on the condition of all the works were thoroughly prepared, pointing out the conservation problems intrinsic to the materiality and the life span of each work. After these conservation procedures, the works aimed for the exhibition *Bonito pra chover*¹ received new frames, produced according to each type of collection (painting, engraving, drawing, and photography) and the assembly of each of them followed museological parameters, with neutral and more durable materials, aiming to protect the works from dust and other pollutants, besides physical protection. The works that were not part of this exhibition were stored in the storage room, protected from light and air-conditioned.

After these steps, teams specialized in handling works of art carried out the safe assembly of works in the exhibition *Bonito pra chover* that occupies the pavilions 2 and 3, under the supervision of the team

Memória compartilhada

Claudia Falcon
Erick Santos
Iara Andrade

Gerência de Acervo e Pesquisa
Collection and Research Management

A Pinacoteca nasce com um sonho essencial: tornar acessível ao público o rico acervo e patrimônio artístico do povo cearense.

Para que isso acontecesse, algumas etapas foram percorridas, como a readequação do prédio que hoje abriga a Pinacoteca, com a implantação de uma reserva técnica — um local seguro, de acesso restrito, com mobiliário específico para guarda de obras de arte, seguindo padrões internacionais de acondicionamento, com controle climático e de iluminação.

Em seguida, foi feita uma pesquisa dos locais exatos onde as obras estavam localizadas em Fortaleza. Após sua coleta, as obras passaram por dois processos iniciais importantes.

Um abrangente processo de revisão e ampliação dos registros do acervo da Pinacoteca foi elaborado para a salvaguarda documental do acervo, como a atualização de números de tomo para controle de localização e inventário, registro fotográfico profissional para identificação da obra, recolhimento de dados técnicos básicos — como autoria, título da obra, data de confecção, técnica e categoria, medidas — para a elaboração de legendas, além de nova cláusula de seguro para a proteção geral da coleção, feito pela Gerência de Acervo conjuntamente com o seu Núcleo de Documentação e Pesquisa.

Entendendo ainda que é fundamental expor sua coleção com qualidade, um importante projeto de conservação foi iniciado, e as cerca de mil obras coletadas passaram pelo olhar atento e especializado do Núcleo de Conservação e Restauro da Pinacoteca do Ceará. As obras receberam higienização mecânica, tratamento contra fungos, além de restauros pontuais e curativos. Laudos de estado de conservação de todas as obras foram elaborados minuciosamente, apontando o tempo de vida de cada obra e os problemas de conservação intrínsecos às materialidades. Depois de estabilizadas, as obras previstas para a exposição *Bonito pra chover* receberam novas molduras, produzidas de acordo com cada tipologia do acervo (pintura, gravura, desenho e fotografia), e a montagem de cada uma delas seguiu parâmetros museológicos, com materiais neutros e de maior durabilidade, com o objetivo de proteger os trabalhos de poeira e outros poluentes, além da proteção física. As obras que porventura não participaram da exposição foram acondicionadas na reserva técnica, protegidas da luz e com controle climático.

Com essas etapas concluídas, equipes especializadas em manuseio de obras de arte efetuaram a montagem segura das obras na

of Collection, Infrastructure and Production. The works were fixed with steel cables, ensuring greater safety, and the exhibition spaces have appropriate museum lighting and air-conditioning.

Even after the exhibition is open to the public, the collection team often inspects, conserves, and sanitizes the works to protect them and keep them preserved and safe for a long period of time.

The outcome of the competent work by a multidisciplinary team composed of Claudia Falcon, Erick Santos, Maithê Gurgel, Jupyra Carvalho and Lia de Paula, and specialists involved in the first stage of organization of the collection of the Pinacoteca do Ceará, this book should be understood as the first result of a great effort of registration, selection, and research to facilitate the work of other scholars and interact even more with the artistic world. Even more relevant, however, is the certainty that it constitutes the starting point for a broad institutional and cultural exchange, since it is essential for such an important collection to be appreciated by all Brazilians.

exposição *Bonito pra chover*, que ocupa os pavilhões dois e três, com o acompanhamento da equipe de Acervo, Infraestrutura e Produção. As obras foram fixadas com cabos de aço, garantindo maior segurança, e os espaços expositivos possuem controle de iluminação e climatização.

Mesmo depois de a exposição ser aberta ao público, a equipe do acervo continuou fazendo vistorias, manutenções e higienizações frequentes nas obras, para a sua salvaguarda, de forma a mantê-las preservadas e seguras por um longo período.

Produto do competente trabalho de uma equipe multidisciplinar composta por Claudia Falcon, Erick Santos, Maithê Gurgel, Jupyra Carvalho e Lia de Paula, bem como dos especialistas envolvidos na primeira etapa de organização do Acervo da Pinacoteca do Ceará, este catálogo deve ser entendido como um primeiro resultado de um grande esforço de cadastramento, seleção e pesquisa, para facilitar o trabalho de outros estudiosos e interagir ainda mais com o mundo artístico. Ainda mais relevante, porém, é a certeza de que ele constitui o ponto de partida para um amplo intercâmbio institucional e cultural, sendo primordial que um acervo tão importante seja apreciado por todos os brasileiros.



MARCELO GOMES
Escultura em aço inoxidável
Rio de Janeiro, 2010

Among sharing, Meetings and Democracy

1 The Pinacoteca do Ceará counted on the consulting from Centro de Arte e Tecnologia [Art and Technology Center] (JACA), which proposed an expanded look at educational actions, resulting from a diagnosis carried out with educational sectors from different museum spaces in the city of Fortaleza.

2 The diminutive of *Bonito pra chover* [TN]

The Pinacoteca do Ceará is an institution committed to getting closer to the public and dedicating itself to the transformation of culture, following the evolution of social dynamics. Therefore, the educational actions are considered as an experimental and constructive practice – a constant exercise of internal and external exchanges, considering education inside and outside the same process.

The program of educational actions is developed in accordance with the concept that guides the Pinacoteca as a space for research, experimentation, training and fruition of visual arts. The actions are aimed at different audiences with the intention of communicating the collection and the narrative discourse of the exhibitions, as well as approaching visual arts, culture and heritage as issues to be articulated in an interdisciplinary way.

The Educational Action experiences¹ of the Pinacoteca take place by means of an experimental proposal, built through mediated visits (scheduled, programmed and spontaneous); an internal educational program aimed at employees; an educational program for education professionals; and education for the external public through courses, workshops, immersion actions, open classes, research and critique workshop, etc.

The Art Education staff at the Pinacoteca is multidisciplinary, formed by art educators and mediators, experienced and qualified professionals in various areas of knowledge. They plan and develop mediation actions for the exhibitions aimed at scheduled groups and spontaneous visitors. In addition, they carry out training activities and produce educational support materials.

The Intertwined Pathways program consists of a series of training activities that seek to explore the works of art exhibited from thematic prisms, guiding participants through paths in the exhibition spaces. By using cultural mediation methodologies focused on fruition and experimentation of the spaces, the program aims to promote dialogues based on the crossing of the exhibited works. Each Pathway allows the sharing of experiences and the collective construction of knowledge, activating the memory and imagination of the participants.

Besides, there are programs aimed at the visual arts fruition for babies, children and their families. Based on experimentation, fruition, and esthetic activities, the educational activities *Bonitinho pra chover*² and *Uma História no Museu* [A History at the Museum] propose playful and multisensorial ways to think about and discuss art.

The work carried out by the educational team is marked by the power of the encounter with the life stories of the various people who meet through the educational actions. These encounters allow knowledge, arts and cultures to intertwine, providing a unique experience at the *Museu Ateliê* [Studio Museum] – a living space that goes through constant transformation, influenced by the city as well as by the people involved in

Entre partilhas, encontros e democracia

**Carolina Vieira
Cris Soares
Luciana Rodrigues**

Gerência Artística
Artistic Management

A Pinacoteca do Ceará é uma instituição comprometida em se aproximar do público e em se dedicar à transformação da cultura, acompanhando a evolução das dinâmicas sociais. Nesse sentido, as ações formativas são consideradas práxis experimental e construtiva – um exercício constante de trocas internas e externas, pensando a educação dentro e fora de um mesmo processo.

O programa de ações formativas é elaborado em consonância com a concepção que orienta a Pinacoteca do Ceará como espaço de pesquisa, experimentação, formação e fruição em artes visuais. As ações são destinadas a públicos diversos com a intenção de comunicar o acervo e o discurso narrativo das exposições, assim como têm como objetivo abordar as artes visuais, a cultura e o patrimônio como questões a serem articuladas de forma interdisciplinar.

As experiências de Ação Formativa¹ da Pinacoteca do Ceará acontecem por meio de proposta experimental, construída por visitas mediadas (agendadas, programadas e espontâneas); programa de formação interna voltada para funcionários; programa de formação com profissionais da educação; e formações com público externo através de cursos, oficinas, ações de imersão, aulas abertas, ateliê de pesquisa e crítica etc.

A equipe de Arte Educação da Pinacoteca do Ceará é multidisciplinar, formada por arte-educadores e mediadores, profissionais experientes e qualificados nas diversas áreas do conhecimento. A equipe planeja e desenvolve ações de mediação nas exposições com grupos agendados e com visitantes espontâneos. Além disso, realiza atividades formativas e elabora materiais educativos de apoio. Ressalte-se, aqui, o programa "Percurso Entrelaçados", que consiste em uma série de ações formativas que buscam explorar as obras de arte expostas a partir de prismas temáticos, guiando os participantes por percursos pelos espaços expositivos. Utilizando metodologias de mediação cultural com foco em fruição e experimentação dos espaços, o programa tem como objetivo promover diálogos a partir do cruzamento das obras expostas. Cada Percurso permite a partilha de experiências e a construção coletiva de conhecimento, ativando a memória e a imaginação dos participantes.

Além disso, há programas que visam à fruição das artes visuais voltados para bebês, crianças e seus familiares. A partir de atividades de experimentação, fruição e estesia, as ações formativas "Bonitinho pra chover" e "Uma História no museu" propõem caminhos lúdicos e multissensoriais para pensar e discutir arte. O trabalho realizado pela equipe educativa é marcado pela força do encontro com as histórias de vida das diversas pessoas que se encontram nas ações formativas. Esses encontros permitem que saberes, artes e culturas se entrelacem, proporcionando uma experiência única no Museu Ateliê – um espaço

1 A Pinacoteca do Ceará contou com a consultoria do Centro de Arte e Tecnologia (JACA), que propôs um olhar ampliado sobre as ações formativas, decorrente de um diagnóstico realizado com setores educativos de diferentes espaços museológicos da cidade de Fortaleza.

research, experimentation, training and fruition processes. This environment promotes a sense of belonging for every person involved.

Due to the fact that the museum is seen as a relational space, a consequence of the actions of many social subjects inside and outside of it, territorial articulation actions are developed in partnership with social institutions and organizations in the communities surrounding the institution. The outer programs aim to deepen the bonds with the public in situation of social vulnerability. Through activities in which the visual arts are the driving force, the team develops actions that try to connect directly with the daily lives of these people, outside the formal space of the Pinacoteca. The goal is to provide an inclusive and transforming experience through art.

In this sense, a fundamental institutional goal is to promote similar actions in the inland. As a public facility of the State of Ceará, the Pinacoteca considers this process as fundamental to expand the access and participation of communities from several cities that are part of the state. Therefore, the institution seeks to take its educational actions in visual arts beyond its physical facilities by means of both online and face-to-face activities. This process makes the Pinacoteca's educational program more democratic, allowing the population to actively participate in the construction of its cultural identity.

vivo que está em constante transformação, influenciado tanto pela cidade quanto pelas pessoas envolvidas em processos de pesquisa, experimentação, formação e fruição. Esse ambiente promove um senso de pertencimento para todas as pessoas envolvidas.

Concebendo o museu como um espaço relacional, resultado de ações de muitos sujeitos sociais dentro e fora dele, são desenvolvidas ações de articulação territorial com instituições e organizações sociais das comunidades vizinhas à instituição. As programações extramuros têm como objetivo aprofundar os vínculos com o público em situação de vulnerabilidade social. Por meio de atividades em que as artes visuais são o eixo condutor, a equipe desenvolve ações que se conectam diretamente com o cotidiano desses moradores, fora do espaço formal do museu. O objetivo é proporcionar uma experiência inclusiva e transformadora por meio da arte.

Nesse sentido, uma questão basilar para a instituição é a interiorização de suas ações. Como um equipamento público do estado do Ceará, a Pinacoteca entende esse processo como fundamental para ampliar o acesso e a participação de comunidades dos diversos municípios que o compõem. Com isso em mente, a instituição busca levar suas ações educativas em artes visuais para além de suas instalações físicas, por meio de iniciativas presenciais e virtuais. Esse processo de interiorização torna o programa de formação da Pinacoteca mais democrático, permitindo que a população participe ativamente na construção de sua identidade cultural.



Political Gesture and Aesthetic Accessibility

1

An idiom that literally translates as 'looks beautiful to rain', but actually means 'the sky is cloudy and it might rain'. [TN]

The Pinacoteca do Ceará is inaugurated with the commitment to welcome diverse audiences. As a result, the facility counts on the knowledge and experience of professionals from the Accessibility Supervision, a department responsible for carefully inspecting the experience in the new space and eliminating obstacles. Careful work is done since the entrance ramp. The tactile floor at the reception leads to a totem, where blind people can access the building's facade and obtain other important information, such as the logo and the pinacoteca's sign in Língua Brasileira de Sinais [Brazilian Sign Language] (Libras), created in partnership with a member of Ceará's deaf community.

Since the institution's first day of operation, a video in Libras welcoming the public is also available at the reception. In the exhibition spaces, the public has access to several tools that allow them to experience the show *Bonito pra chover*¹, such as: tactile works, audio description of some works and videos in Libras presenting the exhibitions. The production of the accessible resources was carefully thought out and involved technicians and people with disabilities specialized in each area. In addition, the Pinacoteca invited artists to contribute to the creation of each device, qualifying the pieces beyond technical resolutions.

The translations of the curatorial texts into Libras – available in videos in the exhibitions – were carried out by deaf people and interpreter-artists who relate to the themes of the exhibitions. The production of tactile pieces was also carried out in a creative way, in order to provide the sensorial experience through touching. The Pinacoteca also has creative audio description, produced by audio-artists who present nine works, so as to bring a sound and aesthetic experience, especially in the work "Pelé, 1966", by Aldemir Martins, which is part of the exhibition *No lápis da vida não tem borracha* [Life's Pencil Doesn't Come with an Eraser].

This work presents a tactile piece and audio description that insert the audience in a football narration from the 1960's, with all the sounds of a referee's whistle, the voice of a radio broadcast and the long-awaited goal of the Brazilian national team. These accessibility resources are part of the collection of the Pinacoteca and will be in the institution's database, providing the opportunity to hold future exhibitions with such works and allowing interested disabled researchers to get to know them.

The accessibility actions at the Pinacoteca also take place during the educational and mediation processes, ensuring the training of the multi-disciplinary team of art educators and mediators and enabling reflection on accessible visits, creative use of resources and guidelines for bilingual (Libras-Portuguese) visits and educational actions.

Gesto político e acessibilidade estética

Carolina Vieira
Vinicius Scheffer

Gerência Artística
Artistic Management

A Pinacoteca do Ceará é inaugurada com o compromisso de acolher públicos diversos. Resultado disso, o equipamento conta com o conhecimento e a experiência de profissionais da Supervisão de Acessibilidade, responsáveis por revisar cuidadosamente a experiência no novo espaço e eliminar barreiras. É realizado um trabalho atento desde a rampa de entrada. O piso tátil da recepção leva a um totem, onde pessoas cegas podem acessar a fachada do prédio e obter outras informações importantes, como a logomarca e o sinal do museu em Língua Brasileira de Sinais (Libras), criado em parceria com uma pessoa da comunidade surda do Ceará.

Desde o primeiro dia de funcionamento da instituição está disposto, também na recepção, um vídeo, em Libras, de boas-vindas ao público. Nos espaços expositivos o público tem acesso a diversos instrumentos que possibilitam experienciar a mostra *Bonito pra chover*, tais como: obras táteis, audiodescrição de algumas obras e vídeos em libras apresentando as exposições. A produção dos recursos acessíveis foi pensada de forma atenta e envolveu técnicos e pessoas com deficiência especializadas em cada área. Além disso, a Pinacoteca convidou artistas para contribuir na criação de cada dispositivo, qualificando as peças para além das resoluções técnicas.

As traduções dos textos curatoriais para Libras – disponibilizados em vídeos nas exposições – foram realizadas com surdos e intérpretes-artistas que se relacionam com os temas das exposições. A produção de peças táteis também foram realizadas de forma criativa, a fim de proporcionar a experiência sensorial com o toque. A Pinacoteca também conta com audiodescrição criativa, produzida por artistas-audiodescritores que apresentam nove obras, de forma a trazer uma experiência sonora e estética, com destaque para a obra "Pelé, 1966", de Aldemir Martins, na exposição *No lápis da vida não tem borracha*.

A referida obra apresenta peça tátil e audiodescrição que inserem o público em uma narração de futebol dos anos 1960, com todos os sons de apito de um árbitro, a locução de uma transmissão de rádio e o tão esperado gol da seleção canarinho. Esses recursos de acessibilidade fazem parte do acervo da Pinacoteca do Ceará e estarão no banco de dados da instituição, oportunizando a realização de futuras exposições com tais obras e permitindo que pesquisadores com deficiência interessados as conheçam.

As ações de acessibilidade na Pinacoteca do Ceará também acontecem nos processos formativos e de mediação, garantindo a formação da equipe multidisciplinar de arte-educadoras e mediadoras e possibilitando a reflexão sobre visitas acessíveis, utilização criativa dos recursos e orientações para visitas e ações formativas bilíngues (Libras-Português).



Projeto Inicial do quário previa emoções no topo da Draga.

PI
NA
CO
TE
CA

SO... KEE BAY SUMMER

ATA MATEO

EXIBIÇÃO TEMÁTICA
De vida em água doce
2023

**NOTAS
DE
ARQUI-
TE-
TURA**

[ARCHITECTURAL NOTES]

José Carvalho interview

Entrevista com José Carvalho

The design of the Pinacoteca do Ceará, as well as the whole complex of the Estação das Artes [Arts Station], was developed by the Carvalho Araújo office. Taking on the task of requalifying and creating new cultural uses to the old Railway Station of Fortaleza, without detaching it from its historical quality and resuming its articulating function in the urban plot downtown. Here, a conversation, built through reflection upon notes, sketches and interviews based on crossings between the city, architecture, its conception, experimentations, references and its forms of use, between the architect José Carvalho, author of the plan, and Rian Fontenele, general director of the facility and architect. A dialogue full of unfoldings and bifurcations in philosophical considerations and critical aspects as an articulating path and instrument for understanding the conception of a pinacotheca that is inaugurated and presents itself to the city's daily life.

RIAN FONTENELE I understand that architecture can be a modal tool to execute or fulfill means of connecting people and redefining territories, amplifying connections, and experimenting with new effective fields of affection and the construction of distinct urban uses, thus designing scripts for the city of the future. How does the dialogue, reflection, and prerequisites for the project of the new public museum and the architectural ensemble that borders the Pinacoteca do Ceará begin?

JOSÉ CARVALHO It all starts with a relationship of enchantment with the historic center of Fortaleza and the fertile imagination that this relationship provoked. Enchantment, nostalgia, and potentialities. All mixed between reality and idea!

Then comes the challenge of conceiving a Pinacoteca / Contemporary Art Center, taking advantage of some industrial warehouses that existed, in a degraded state, next to the old João Filipe Railroad Station.

We took advantage of the former warehouses of the Federal Railway Network R.E.F.E.S.A., seven contiguous warehouses, each with a gable roof and heights ranging from 6 to 9 meters, making them a perfect structure for the incorporation of the program, which included exhibition areas, auditoriums, spaces for small performances, collection and documentary work areas, among others.

The Pinacoteca study was an initial experiment. The space provides a perfect dose of freedom and commitment. Perhaps it laid the foundation for the acceptance of some ideas later on, even in more complex and sensitive locations of the Estação das Artes [Arts Station] set.

O desenho da Pinacoteca do Ceará, assim como todo o Complexo Cultural Estação das Artes, ficou a cargo do escritório Carvalho Araújo. A tarefa exigia requalificar e destinar novos usos culturais à antiga estação ferroviária de Fortaleza, sem desvinculá-la de sua qualidade histórica – ao contrário, a intenção foi a de devolver a esse conjunto tombado o lugar de articulador na trama urbana no centro da capital cearense. Aqui, é construída, a partir de reflexões, apontamentos, esquemas e trocas, uma conversa entre o arquiteto José Carvalho, autor do projeto, e Rian Fontenele, diretor-geral do equipamento, pintor e arquiteto. Um diálogo com desdobramentos e bifurcações em considerações filosóficas e aspectos críticos como caminho articulador e instrumento para o entendimento da concepção de um museu que se inaugura e apresenta-se para a vida cotidiana do Estado.

RIAN FONTENELE Compreendo que a arquitetura possa ser ferramenta modal para executar ou cumprir meios para conectar as pessoas e ressignificar territórios, amplificando articulações e experimentando novos campos efetivos de afetos e a construção de usos urbanos distintos, desenhando roteiros da cidade do futuro. Como se iniciam o diálogo, a reflexão e as prerrogativas para o projeto do novo museu público e do conjunto arquitetônico o qual margeia a Pinacoteca do Ceará?

JOSÉ CARVALHO Tudo começa por uma relação de encanto com o Centro Histórico de Fortaleza e pela imaginação fértil que essa relação provocava. Encanto, nostalgia e potencialidades. Tudo misturado entre realidade e ideia.

Depois surge o desafio para pensar uma Pinacoteca/Centro de Arte Contemporânea, aproveitando alguns galpões industriais que existiam, em estado degradado, ao lado da antiga Estação Ferroviária João Filipe.

Tirando partido dos antigos galpões da Rede Ferroviária Federal R.E.F.E.S.A., sete galpões adjacentes, cada um com uma cobertura de duas águas, tinham uma altura que variava entre 6 e 9 metros, tornando-os numa estrutura perfeita para a incorporação do programa, que incluía zonas de exposição, auditórios, espaços para pequenas performances, zonas de acervo e de trabalho documental, entre outros.

O estudo da Pinacoteca foi o tubo de ensaio. O espaço proporciona uma dose perfeita de liberdade e compromisso. Talvez tenha lançado as bases para a aceitação de algumas ideias mais tarde, mesmo em locais mais complexos e sensíveis do conjunto da Estação das Artes.

After a first idea of the Pinacoteca, with a more literal response, we made a proposal to revitalize the whole area surrounding the old railroad station, including the square in front of that set.

The square ended up having a fundamental prevalence in the whole. Its design is intrinsically linked to the memory of the place, inspired by the geometry of a garden that once existed.

It is perhaps the largest new construction in the complex, and its design expands throughout all the spaces between buildings, corners, patios, and streets. It arises from the reformulation of the existing station square, which was a bus station, to become an exclusive pedestrian space and a green lung in the set, a green area where the lines of the sidewalk emphasize the structure of the sheds and the railway lines. It is over this area that the buildings are arranged, and despite being autonomous structures, they can be seen as components of an urban whole. We thought, in a very humble way, that by means of punctual actions we could aspire to a real requalification of the historic center. Without the intention of solving everything all at once. For us, this attitude would be more effective than making a broad and global plan, which in our view would be much more likely to fail.

The Estação das Artes could thus stand out as a new centrality for the city, investing in the regeneration of this area through the requalification of its urban space and its buildings, with the incorporation of new uses and dynamics of uses of the exterior common spaces, incorporating a varied cultural program composed of exhibition and performance areas, auditoriums, workshops and spaces for creative internships, collection and documentary work areas, a library, a gastronomic market, among many others. At the same time, the proposed location of entities such as SECULT¹ and Iphan² were also the guarantee of permanent life, people and flows, beyond temporary events.

Its location allows it to be set as a privileged space to establish the relationship between the city at a lower level, on the coast, in connection with its recreational and cultural events, and the city at a higher level, towards the historical core, integrated in an urban continuum, connecting key points of interest in the city, in a global reading of the different parts, environments, and stories that make up the city of Fortaleza.

1 Secretaria de Cultura [Secretariat of Culture]. [TN]
2 Iphan [National Historical and Artistic Heritage Institute]. [TN]

Após uma primeira ideia da Pinacoteca, com uma resposta mais literal, fizemos uma proposta de revitalizar toda a área da antiga estação de caminho de ferro, juntando também a praça em frente a esse conjunto.

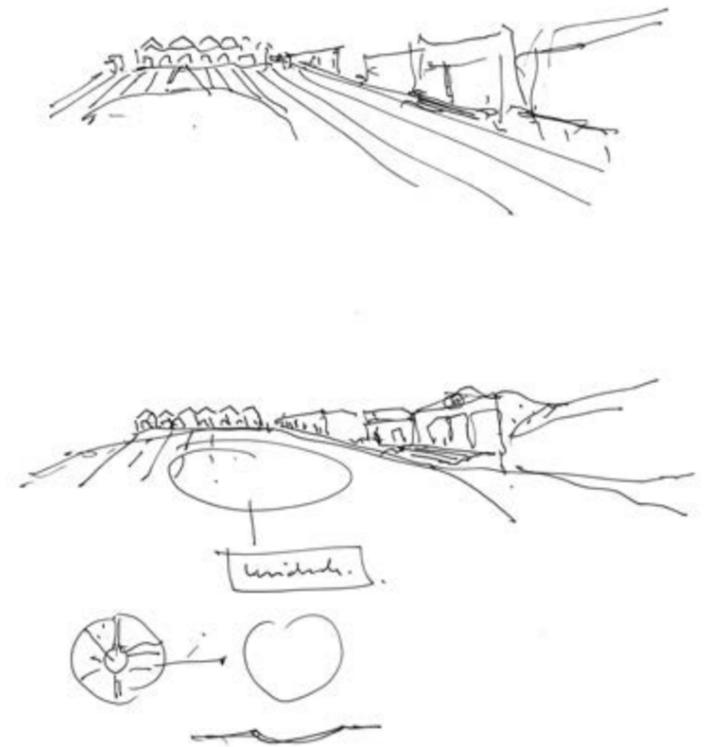
A praça acabou por ter uma preponderância fundamental no conjunto. O seu desenho está intrinsecamente ligado à memória do lugar, inspirado na geometria de um jardim que outrora chegou a existir.

Talvez seja a maior construção nova do conjunto, cujo desenho se expande por todos os espaços, entre edifícios, recantos, pátios e ruas. Ela surge da reformulação da praça da estação existente, que funcionava como estação de autocarros, para agora ter um uso exclusivo pedonal e assume-se no conjunto como um pulmão verde, um espaço arborizado onde as linhas do pavimento dão ênfase à estrutura dos galpões e das linhas férreas. É sobre ela que se dispõem os edifícios que, apesar de se assumirem como estruturas autónomas, assumem-se como conjunto urbano.

Pensávamos, de forma muito humilde, que com ações pontuais se poderia ambicionar uma real requalificação do Centro Histórico. Não ter a pretensão de resolver tudo de uma só vez. Uma atitude que para nós seria mais eficaz do que fazer um plano amplo e global, que na nossa perspectiva seria muito mais susceptível de fracassar.

A Estação da Artes poderia assim destacar-se como uma nova centralidade para a cidade, apostando na regeneração daquela área, através da requalificação do seu espaço urbano e dos seus edifícios, com a incorporação de novos usos e dinâmicas de usos dos espaços comuns exteriores, incorporando um programa cultural diversificado, composto por zonas de exposição e de performance, auditórios, oficinas e espaços para residências criativas, zonas de acervo e de trabalho documental, biblioteca, mercado gastronómico, entre muitos outros. Ao mesmo tempo, a proposta de localização de entidades como a SECULT e o Iphan era também a garantia de vida, pessoas e fluxos permanentes, para além dos eventos temporários.

A sua localização permite que se possa estabelecer como um espaço privilegiado para firmar a relação entre a cidade e a cota baixa, na orla litoral, na relação com os seus programas lúdico-



RF How do memory and old references converse with the need of spaces to house a modern design with a flexible and fluid need program, as seems to be the case of this contemporary museum that promotes the spatial requalification that occurred in the old square sheds of the old Central Railway Station of Fortaleza?

JC History should never limit us. It should help us use or reject the examples given, without prejudice.

We want to design cities and buildings for future uses, and not in terms of retrospective planning, of simply restoring what it was once. Knowledge should not be a corset. On the contrary, knowledge of historical processes has taught us that cities and buildings have adapted to survive.

A good foundation is always an excellent starting point, and the Estação das Artes Complex had that balance. It had the space needed for a good reception square. It had the old station building that really marked the historical memory of the place and gave it an institutional character, and the sheds of the current Pinacoteca that guaranteed a greater broadness of space and flexibility of interior organization, while at the same time the facade created, together with the facade of the station, the delimitation and framing of the square.

Then it is a matter of choice. It is never an innocent choice, it is never totally factual, historical, scientific, aspects that in many cases contradict each other. It is guided by a very emotional sense and feeling. It is the glue of the process, which mixes not only places, but also buildings and people.

Nothing is left out, but nothing is taken for granted either. There must be a greater purpose to which everything else submits, and so what exists, what once existed, what is in ruin, the beautiful and the horrible, everything is important. A partial ruin in one of the warehouses of the Pinacoteca, for example, allowed us to imagine it as a long courtyard. It might never have been imagined, or even accepted, if it were not for this weakness of the previous work.

It is a process that we call appropriation, modification, and identity. It is the creation of a new identity, a transformation that assimilates a history and a context.

We recall an interview with the architect duo Herzog & De Meuron, in which Philip Ursprung asked them what the concept of appropriation means in the studio's work. For them it is a concept fundamentally different from *tabula rasa*, and different from the modernist approach, but not in the anti or postmodern sense. It is an appropriation in the sense of adopting styles, forms of conduct and ways of functioning by making use of the existing world.

Regarding the decision of what is kept or what is eliminated from the pre-existence, Herzog & De Meuron's approach is closer to Viолette Leduc, mixed with a martial arts process like Aikido, using the opponent's energy to gain an advantage.

Preserving as much of a building as possible only makes sense to them if it has exceptional qualities or if demolition, for technical, financial or political reasons, is not possible. If there is resistance of any kind, there is no point in offering any heroic opposition. It makes more sense to integrate the given elements into our own ideas.

The design process forces us to work with a certain degree of simplification of reality at an early stage, a kind of imagined pre-existence. It is this mental scheme that allows us to propose more convincing intervention options, closer to our natural expression and current needs. The options are then refined. As we feel we have more control over the project, we allow other variables and actors to enter.

Not everything we proposed for the Estação das Artes was accepted or built. There are several entities whose opinions must be considered. If these opinions are reasonable, only time can respond.

-culturais, e a cidade e a cota alta, em direção ao núcleo histórico, integrada num continuum urbano, relacionando pontos-chave e de interesse na cidade, numa leitura global das diferentes partes, ambientes e histórias que compõem a cidade de Fortaleza.

RF Como se estabelece o diálogo entre a memória e a referência do antigo à necessidade de espaços para albergar um desenho moderno com um programa de necessidade flexível e fluido, como é o caso desse museu contemporâneo que promove a requalificação espacial ocorrida nos velhos galpões na praça da antiga Estação Ferroviária Central de Fortaleza?

JC A história nunca deve servir para limitar. Deve servir para usar ou repudiar os exemplos dados, sem preconceitos.

Queremos desenhar as cidades e os edifícios para o que pretendemos que sejam, e não em função de um planejamento retrospectivo, de restaurar simplesmente o que outrora foi. O conhecimento não deve ser um espartilho. Pelo contrário, o conhecimento dos processos históricos ensinou-nos que as cidades e os edifícios se adaptaram para sobreviver.

Uma boa base é sempre um excelente ponto de partida, e o complexo da Estação das Artes tinha esse equilíbrio. Tinha o espaço necessário para uma boa praça de recepção. Tinha o edifício da antiga estação que marcava muito a memória histórica do lugar e conferia um caráter institucional, e os galpões da atual Pinacoteca que garantiam uma maior amplitude de espaço e flexibilidade de organização interior, ao mesmo tempo que a fachada criava, em conjunto com a fachada da estação, a delimitação e o enquadramento da praça.

Depois é um processo de escolha. Nunca é uma escolha inocente, nunca é totalmente factual, histórica ou científica, aspectos que em muitos casos se contrariam. Ela é guiada por um sentido e sentimento muito emocional. É a cola do processo, que mistura não só os lugares, mas também as construções e as pessoas.

Nada fica de fora, mas também nada é dado como garantido. Tem de haver um propósito maior ao qual o resto se submete e por isso assumem importância o que existe, o que existiu, o que está em ruína, o belo e o horrível. Uma ruína parcial num dos galpões da Pinacoteca permitiu, por exemplo, que o imaginássemos como um pátio longo. Poderia nunca ter sido imaginado, ou sequer aceite se não fosse essa debilidade da obra.

É um processo que designamos por apropriação, modificação e identidade. É a criação de uma nova identidade, uma transformação que assimila uma história e um contexto.

Relembramos uma entrevista à dupla de arquitetos Herzog & de Meuron, em que Philip Ursprung os questionava sobre qual era o significado do conceito de apropriação no trabalho do ateliê. Para eles é um conceito fundamentalmente diferente da "tábula rasa", e diferente da abordagem modernista, mas não no sentido anti ou pós-moderno. É uma apropriação no sentido de adaptar estilos, formas de conduta e modos de funcionamento fazendo uso do mundo existente.

Acerca da decisão do que é mantido da preexistência ou do que é eliminado, a abordagem de Herzog & de Meuron é mais próxima de Viолette Leduc, misturado com um processo de artes marciais como o Aikido, usando a energia do oponente para ganhar vantagem.

Preservar o máximo possível de um edifício só faz sentido para eles se tiver qualidades excepcionais ou se a demolição, por razões técnicas, financeiras ou políticas, não for possível. Se houver uma resistência de qualquer tipo, não vale a pena oferecer qualquer oposição heroica. Faz mais sentido integrar os elementos dados nas nossas próprias ideias.

However, in the work of the Estação das Artes it was possible to find a balance between the demolition of parts of the building, demolition of smaller structures to gain broadness, adjustment of floor levels and the construction of new volumes interacting with the existing facades.

The problem with some cities is a dichotomy that they can't solve. On one hand they have the historical city, with some stability and design principles, and on the other hand the new / young city, separated from the old, in most cases without elements or spaces of reference.

This is the big issue: unity. And only by means of a clear message and strategy a balanced and competitive whole can be achieved.

We don't need to be megalomaniac and make big changes, but we can be humble and start with minor amendments. Specific interventions, like staples that stitch the city together, preventing it from disintegrating.

In this sense, the Estação das Artes is a contribution to the city. That it is possible to work in the pre-existence. That it is possible to reconcile a living city.

RF No cultural project is born ready-made, no matter how forceful its intention and references may be. With purpose, they should be built as a base, or support, for every possibility to be explored by the city and its users, considering potential, unpredictable dynamics between its spaces and activations of a museum under construction. In this regard, how was the conception of architecture for a museum that was built without a definite place in the national art scene guided?

JC Culture is a continuous process, without beginning or end. What is extraordinary about architecture is that it is not restricted to the limitations of the author. The project starts with a sum of those individual geographies of each person working on a given project, but during the process or after it is completed, it expands into the interpretations of other people with other mental geographies.

If we are too focused on the current problem, too worried about new lifestyles, the new needs, and how we have to design new spaces with strict function, it means that somehow we are already away behind in relation to a certain contemporaneity that the architect is obliged to.

In a way we are always designing in the past, and so we have to free ourselves from that anguish of the moment.

O processo de projeto obriga-se a que numa fase inicial se trabalhe com um determinado grau de simplificação da realidade, uma espécie de preexistência imaginada. É esse esquema mental que nos permite propor opções de intervenção mais contundentes, mais próximas da nossa expressão natural e das necessidades correntes. As opções vão sendo depois amaciadas. À medida que sentimos que conseguimos ter mais controle no projeto, vamos permitindo que entrem outras variáveis, outros atores.

Nem tudo o que propusemos para a Estação das Artes foi aceito ou construído. Existe um conjunto de entidades que têm uma palavra a dizer. Com ou sem razão? É sempre o tempo que o julga. Contudo, na obra da Estação das Artes, foi possível o equilíbrio entre a demolição de partes do edifício, a demolição de estruturas menores para ganhar amplitude, o ajuste de níveis de pavimentos e a construção de novas volumetrias interagindo com as fachadas existentes.

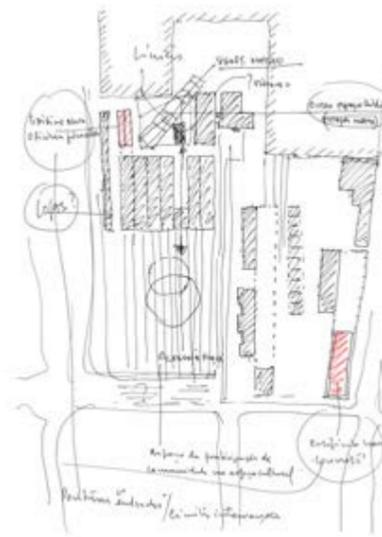
O problema de algumas cidades é que vivem numa dicotomia que não conseguem resolver. Por um lado, há a cidade histórica, com alguma estabilidade e princípios de traçado; por outro, a cidade nova/jovem, separada da antiga, na maior parte dos casos sem elementos ou espaços de referência.

Esta é a grande questão, a unidade. E só com uma mensagem e estratégia clara se consegue um todo equilibrado e competitivo.

Não precisamos ser megalómanos e entrar em grandes processos, mas podemos ser humildes e começar por colocar remendos na cidade. Intervenções específicas, como agrafos que cosem a cidade, impedindo que se desintegre.

Nesse sentido, a Estação das Artes é um contributo para a cidade. De que é possível trabalhar na preexistência. De que é possível essa conciliação de uma cidade viva.

RF Nenhum projeto cultural nasce pronto, por mais contundente que sejam sua intenção e suas referências. Com propósito, deveriam se construir como base, ou suporte, para toda possibilidade de ser desbravada pela cidade e por seus usuários, a partir de dinâmicas muitas vezes ainda imprevisíveis, entre seus espaços e ativações de um museu em construção. Neste conceito, como se norteou a concepção de uma arquitetura para um museu que nasce ainda buscando seu lugar de atuação no cenário artístico nacional?



It doesn't mean that this is not an important issue, but it is part of a natural process of understanding what surrounds us. The way people live, the place they are in, their community and their "sins". We don't design without knowing, and this is a process reinvented in each case.

There is indeed also today and in our nature of projecting some need to program flexibility. But there is something that history teaches us: it always works better when it comes from the spatial quality, the proportion between the parts, the fluidity, the possibility to choose relationship. That's why we see such good examples of buildings that were once hospitals, asylums, schools, residences, museums.

Often when I come home, I like to go different ways. I could always choose the most suitable route, but I don't. Life is like that. Choosing is innate.

There is a certain degree of abstraction in this approach of creation of space for its own sake and the way it makes us feel. To separate use from feeling is to counteract the possibility of the beauty of architectural space. Let's look at nature: it is as if it were a preconceived space for men and yet they find the appropriate nook for every need or mood. Architecture is just a way to facilitate this process.

However, planning flexibility is, in terms of design, an attempt to go against our temporal condition. But it implies accepting other visions of a theme, other approaches, and other uses for what we even consciously advocate.

Names that move away from stereotypes of one function are used; structure, space, architectural ensemble, culminating in the multifunction pavilion. Open spaces are conceived, open structures, emphasis is placed on the idea of repetition, of standardization, or resources that transform a type or typology into a multifunctional building are used as well; interconnecting rooms, intercommunicating spaces, mobile systems, mobile walls, and hidden doors.

The appropriation of space is done very quickly, the apparent absence of rules or stereotyped architectural codes allows the intervention of all in the adoption of variants, or proposals for change to meet immediate needs ...

But the ambiguity in the attribution of a specific function does not imply that there is not a way of working. In the design process an order, hierarchical spatial relationships, routes and visual fields are assigned, which demonstrates the rational and poetic vision of the building.

The variability of the interlocutors who manage or use the buildings, in their cultural and social differences, sometimes provoke a Kafkaesque communication. The logic of the building can be completely subverted even in the design phase, when communication has particular relevance.

If a building can withstand all this without losing its integrity, then at least part of our job was well done. The work should not lose

JC A cultura é um processo contínuo, sem início nem fim.

O que a arquitetura tem de extraordinário é que ela não se restringe às limitações do autor. O projeto arranca com uma soma dessas geografias individuais de cada pessoa que trabalha num dado projeto, mas, durante o processo ou depois de concluído, expande-se para as interpretações de outras pessoas, com outras geografias mentais.

No momento em que estivermos excessivamente focados no problema atual, muito preocupados com novos estilos de vida e as novas necessidades, de como teremos que conceber novos espaços em função estrita, significa que de alguma forma já estamos demasiado desfasados de uma certa contemporaneidade a que o arquiteto está obrigado.

De certa forma, estamos sempre a projetar no passado e por isso devemos libertarmo-nos dessa angústia do momento.

Não significa que isso não seja uma questão importante, mas faz parte de um processo de entendimento natural do que nos rodeia. O modo como as pessoas vivem, o lugar onde se inserem, a sua comunidade e os seus "pecados". Não projetamos sem conhecer, e isso é um processo reinventado a cada caso.

Há de fato também hoje e na nossa natureza de projetar alguma necessidade de programar a flexibilidade. Mas, se há algo que a história nos ensina, é que ela resulta sempre melhor quando advém da qualidade espacial, da proporção entre as partes, da fluidez, da possibilidade de escolher relação. Por isso vemos tão bons exemplos de edifícios que já foram hospitais, asilos, escolas, residências, museus.

Muitas vezes, quando regresso a casa, gosto de ir por caminhos diferentes. Podia escolher sempre o que seria o mais racionalmente aconselhável, mas não o faço. A vida é assim. É inato do desejo de poder optar.

Há nesta abordagem um certo grau de abstração, da criação do espaço pelo espaço e da forma como este nos faz sentir. Separar o uso do sentimento é contrariar a possibilidade da beleza do espaço arquitetônico. Vejamos a natureza, é como se fosse para o homem um espaço preconcebido e contudo ele encontra o recanto adequado a cada necessidade ou estado de espírito. A arquitetura é apenas uma forma de facilitar esse processo.

Programar a flexibilidade é, contudo, em termos de projeto, uma tentativa de contrariar a nossa condição temporal. Mas implica aceitar outras visões de um tema, outras abordagens e outras utilizações para aquilo que até de forma consciente preconizamos.

Utilizam-se nomes que se afastem de estereótipos de uma função; estrutura, espaço, conjunto arquitetônico, culminando no pavilhão multifunção. Concebem-se "open spaces", estruturas abertas, dá-se ênfase à ideia da repetição, da estandardização, ou utilizam-se recursos que transformam um tipo ou tipologia num edifício multifuncional; salas que se interligam, espaços intercomunicantes, sistemas móveis, paredes móveis e portas escondidas.

A apropriação do espaço é feita de forma muito rápida, a aparente ausência de regras ou códigos arquitetônicos estereotipados permite a intervenção de todos na adoção de variantes, ou propostas de alteração para responder a necessidades imediatas...

Mas a ambiguidade na atribuição de uma função específica não implica que não exista um modo de funcionamento. No processo de concepção, é atribuída uma ordem, relações espaciais hierárquicas, percursos e campos visuais, que demonstram a visão racional e poética do edifício.

A variabilidade dos interlocutores que gerem ou usam os edifícios, nas suas diferenças culturais e sociais, provoca por vezes uma comunicação kafkiana. A lógica do edifício pode ser completamente subvertida mesmo ainda na fase de projeto, em que a comunicação assume particular relevância.

Se um edifício conseguir resistir a todo este processo sem perder a integridade, então pelo menos parte do nosso trabalho foi bem-feita. A obra não deve perder a identidade, um corpo que persiste ao tempo, às alterações e aos adornos. Podemos chamar-lhe a redução ao seu estado natural, como um corpo sem piercings, tatuagens ou roupa. Nestes casos as grandes mutações saltam gerações, tendem a aumentar o edifício com outros braços fun-

its identity, a body that endures time, alterations, and adornments. We can call it the reduction to its natural state, like a body without piercings, tattoos, or clothes. In these cases, the great mutations skip generations, tend to increase the building with other functional arms, unless the client imposes a "diet", even though not very strict.

Flexibility is thus programmed. We assign small solutions a specific function. Versatility resides in the body, not in its constituents. The pillars, connections and fixings are like the bones, tendons, and muscles.

Subjecting all building components to random, moment-response options does not mean guaranteeing versatility, it is rather opening the door to haphazard options that can degenerate into chaotic progression. It is true that "what doesn't kill you makes you fat", but it matters that at least the building manages to persist in its essence.

The action of time is, according to this idea, fundamental for the establishment of a clear criticism that separates the "body" from the accessory elements, freeing it from its static temporal position, to give it some character of timelessness.

This experience places us before phenomena that surpass us. As Álvaro Siza says about his intervention in Chiado " ... time is the greatest architect, our work always results only in a schematic situation...". Siza sees time from a slightly different point of view, as something that will add layers and coherence to the project.

By cleaning or adding, the action of time allows us to have the perception that the work at a certain point frees itself from the exclusive domain of the Architect, freeing itself for the client and for society. We hope that in the process it reaches its state of adulthood and gains personality, status and a voice of its own that will allow it to have relevance in the options of alterations / renovations...

RF In the Pinacoteca do Ceará plan, for the exhibition halls you designed large pivoting openings that integrate their areas, breaking the conception of isolated galleries and freeing the possible paths and flows in each new assembly of the collection and enlarged shows in the museographic field. What is your approach and reference for this design?

JC The first diagram we presented for the design of the Pinacoteca was a brief manifesto of the intervention we intended, which was at the same a continuity and disruption of the existing structures.

There was a graphic intention of lines and connections, associated to the railway imaginary and the idea that these lines take us through different paths, that can change to establish different connections and routes. A principle of dynamic flows.

These large doors are derivations of the wall lines, rotating on their axis, allowing connections between the sheds to be connected or closed. The very possibility of adjusting the opening angle determines the intensity of the intended flow and its scenic framing. This principle of lines and derivations expanded to the proposal of the exterior spaces, and they were used as elements to organize the space, the placement of the trees, the definition of ramps, the urban furniture, among others.

The subtlety of the intervention is suggested when these movable walls are enclosed, and the space appears untouched, an apparent literal preservation of the shed space, when in reality it will have been, within the context of the Estação das Artes plan, the least conventional scheme.

This approach determined our form of engagement relationship with the memory of the space. Realizing the advantages of the space and how we can use it to communicate what we wanted.

So these new connections could never be small conventional passages or doors. They had to be walls with the same materiality as the rest, same thickness, and volume. Their derivation from the existing walls had to be credible and therefore they had to be able to have exactly the same function as the other walls, namely their load-bearing capacity to expose the same type of works.

Of course, these claims always reveal technical challenges, but not only, or rather these were not the challenges that initially created some caution regarding the use of this system. The concern with the impact on the organization of exhibitions or even the fact that they

cionais, a menos que o cliente imponha uma "dieta", mesmo que pouco rígida.

A flexibilidade é assim programada. Atribuímos a pequenas soluções uma função específica. A versatilidade reside no corpo, no seu conjunto, e não nos seus constituintes. Os pilares, ligações e fixações são como os ossos, tendões e músculos.

Sujeitar todos os componentes do edifício a opções aleatórias e de resposta de momento não é garantir a versatilidade, é abrir a porta a opções casuísticas que podem degenerar numa progressão caótica. É verdade que "o que não mata engorda", mas interessa que pelo menos o edifício consiga persistir na sua essência.

A ação do tempo é, nesse conceito, fundamental em estabelecer uma crítica clara que separa o "corpo" dos elementos acessórios, liberta-o da sua posição temporal estática, para lhe conferir algum caráter de temporalidade.

Essa experiência coloca-nos perante fenômenos que nos superam. Como diz Álvaro Siza a propósito da sua intervenção no Chiado, "o tempo é o maior arquiteto, o nosso trabalho resulta sempre apenas numa situação esquemática". Siza vê o tempo de um ponto de vista ligeiramente diferente, como algo que vai adicionando camadas e coerência ao projeto.

Limpando ou adicionando, esta ação do tempo permite-nos ter a percepção de que a obra a dado ponto se liberta do domínio exclusivo do arquiteto, libertando-se para o cliente e para a sociedade. Esperamos que no processo atinja o seu estado de maioria e ganhe personalidade, estatuto e voz própria que lhe permita ter relevância nas opções de alterações/renovações...

RF No projeto da Pinacoteca do Ceará, você desenha para os pavilhões expositivos grandes aberturas pivotantes integrando suas áreas, quebrando a concepção de galerias isoladas e libertando os percursos e fluxos possíveis em cada nova montagem do acervo e mostras ampliadas no campo museográfico. Quais são sua abordagem e sua referência para este desenho?

JC O primeiro esquema que apresentamos para o desenho da Pinacoteca era um breve manifesto da intervenção que pretendíamos, simultaneamente de continuidade e ruptura com as estruturas existentes.

Havia uma intenção gráfica das linhas e ligações, associada ao imaginário ferroviário e à ideia de que essas linhas nos levam por diferentes caminhos, que podem mudar para estabelecer diferentes ligações e percursos. Um princípio de fluxos dinâmicos.

Essas grandes portas são derivações das linhas das paredes, rolando no seu eixo, permitindo ligar ou encerrar as conexões entre os galpões. A própria possibilidade de ajustar o ângulo de abertura determina a intensidade do fluxo pretendido e o seu enquadramento cênico. Esse princípio de linhas e derivações expandiu-se para a proposta dos espaços exteriores, usando-se como elementos para organizar o espaço, a colocação de árvores, definição de rampas, mobiliário urbano, entre outros.

A sutileza da intervenção é que, quando essas paredes móveis estão encerradas, o espaço parece intocado, uma aparente preservação literal do espaço do galpão, quando na realidade terá sido, dentro do contexto do projeto da Estação das Artes, o esquema menos convencional.

Essa abordagem determinou a nossa forma de relação de compromisso com a memória do espaço. Perceber as vantagens do espaço e como o podemos usar para comunicar o que pretendemos.

Por isso, essas novas ligações não poderiam nunca ser pequenas passagens ou portas convencionais. Tinham de ser paredes, com a mesma materialidade das restantes, mesma espessura e volume. Tinha de ser verossímil a sua derivação das paredes existentes e por isso tinham de permitir ter exatamente a mesma função que as demais paredes, nomeadamente a sua capacidade de aguentar carga para expor o mesmo tipo de obras.

É claro que estas pretensões revelam sempre desafios técnicos, mas não só, ou melhor, não foram esses os desafios que numa primeira fase criaram alguma reserva no uso deste sistema.

were less neutral elements and considered to be too intrusive created, in a first phase, a certain difficulty in accepting this solution.

Gradually the concept seemed more and more natural to everyone. Of course, during the construction process the concept was adapted to some programmatic and pragmatic needs, which made the scheme less incisive, but still present.

This approach was fundamental to the idea of what we wanted to implement, and an idea we never wanted to give up on. It was also important to reinforce that the building should have its uniqueness and identity, regardless of the type of exhibition it could hold. It is like a "house" that has a "guest". There should be a mutual respect, in which both give in, or rather, share something of their innermost selves.

First of all, the Pinacoteca must communicate and thrill in its naked state, under the light of Fortaleza. The first exhibition is the space and what it transmits to us.

RF How can we understand that a gesture of architecture and urbanism may imply a political action in relation to the city? How do you perceive this when thinking about the plan of the Pinacoteca do Ceará and the Estação das Artes Complex in the center of the city of Fortaleza, in the context of the Northeast of Brazil? Does the building mirror and contain the city that surrounds it?

JC One day, during one of the visits to the Estação das Artes construction site, we also visited the surrounding neighborhood. We left through the gate in the courtyard of the current Design Center and entered through Senador Jaguaribe Street, which connects to the Moura Brasil neighborhood.

We have always made sure that an opening and a strong connection with this street and the surrounding facilities should be maintained! It was the synergy between the access to the school and the access to the Estação das Artes that allowed us to create a dynamic, even though embryonic, in the beginning of the street of the Moura Brasil neighborhood, which mattered to be requalified.

Later, this idea of giving cohesion to places also led us to propose an intervention for the entire street, expanding to the neighborhood and strengthening its relationship with the Estação das Artes.

The Estação das Artes was born this way, and this is what we seek in all projects, the umbilical relationship with the surroundings. Is the context of the Brazilian Northeast important? Perhaps! The Brazilian one, too! But why stop there? The ambition is always the World, but to reach it, we first need to embrace what is near us.

In reality, it is about finding the place this new building belongs to. Of finding its uniqueness and its place of inclusion. Of showing what it needs and what it can offer. The reach of a larger scale, of a city or region is directly proportional to its way of relating in an immediate way

A preocupação com o impacto na organização das exposições ou mesmo pelo fato de serem elementos menos neutros e considerados demasiado intrusivos criou, numa primeira fase, uma certa dificuldade na aceitação desta solução.

Aos poucos o conceito foi se tornando cada vez mais natural para todos. É claro que, durante o processo de obra, o conceito foi-se adaptando a algumas necessidades programáticas e pragmáticas, que tornaram o esquema menos incisivo, mas contudo presente.

Esta abordagem era fundamental para a ideia do que pretendíamos implementar e uma ideia da qual nunca quisemos abdicar. Era importante também reforçar que o edifício deveria ter a sua singularidade e identidade, independentemente do tipo de exposição que poderia receber. É como uma "casa" que recebe o seu "convidado". Deve haver um respeito mútuo, em que ambos cedem, ou melhor, partilham algo do seu íntimo.

A Pinacoteca deve comunicar e emocionar, antes de mais, no seu estado nu, sob a luz de Fortaleza. A primeira exposição é o espaço e o que este nos transmite.

RF Como compreender que um gesto da arquitetura e do urbanismo possa implicar uma ação política em relação à cidade? Como você percebe isso ao pensar o projeto da Pinacoteca do Ceará e do Complexo Estação das Artes no centro da cidade de Fortaleza, em seu contexto no Nordeste do Brasil? O edifício espelha e contém a cidade que o rodeia?

JC Certo dia, numa das visitas à obra da Estação das Artes, visitamos também o bairro envolvente. Saímos pelo portão do pátio do atual Centro de Design, entramos pela rua Senador Jaguaribe, que liga ao bairro Moura Brasil.

Sempre fizemos questão de que fossem mantidas uma entrada e uma forte ligação com essa rua e com os equipamentos envolventes! A sinergia entre o acesso à escola e o acesso à Estação das Artes permitiram criar uma dinâmica, mesmo que embrionária, no arranque da rua do bairro Moura Brasil, que importava requalificar.

Mais tarde, essa ideia de dar coesão aos lugares levou-nos também a propor uma intervenção para toda essa rua, expandindo-se ao bairro, e fortalecer a sua relação com a Estação das Artes.

A Estação das Artes nasce assim, e é isso que procuramos em todos os projetos, da relação umbilical com o que está próximo. O contexto do Nordeste brasileiro é importante? Talvez! O brasileiro também! Mas por que parar por aí? A ambição sempre é o mundo, mas, para alcançá-lo, primeiro necessitamos abraçar o que nos está próximo.

Na realidade trata-se de encontrar o lugar de pertença deste novo edifício. De encontrar a sua singularidade e o seu lugar de inclusão.

to what is nearby, in a physical relationship of cohesion, of proximity, of continuity, and of a network operation.

It is not a matter of thinking the scale of the city or region. The action is political in the sense that it has relevance in the management of the polis. However, in our projects it results more from a network mental map, which is naturally dependent on the individual geographies of those who design.

The Estação das Artes / Pinacoteca also exists in a context of many other facilities, the Geração Criativa³, the Acuario, Caixa Cultural⁴, Dragão do Mar⁵, Porto de Iracema⁶, SESC⁷, the Public Library, São José Theater, Central Market, Passeio Público⁸, Encentur⁹, Carlos Camara Theater or the Gastronomy and Hotel School. The Estação das Artes does not exist in spite of these buildings; on the contrary, it finds its place of belonging, and reinforces its importance through the existence of these facilities and places.

The contribution of the way of intervention is very important as a catalyst for urban renewal. There are two principles that we consider fundamental in our plans: reciprocity and contagion.

By reciprocity we mean that the building is a component of the city, with intrinsic value and a certain degree of autonomy, but it should not be detached from its contribution to the challenge of making the urban space.

The city is a network of interconnections and dependencies. The principle of reciprocity must be taken into account. From the urban space to the building and from the building to the urban space, on the edge of the city.

By contagion we mean the approach to the building plan that is thought in a network functioning and in an attitude of active valorization of the nearby urban space, which can create a contagion principle that will work in the context of the realization of a "type" intervention approach for the buildings with enough importance to be the ignition of these processes.

From program to formal resolution, the buildings should generate dependencies and opportunities in the nearby urban space. The new program should not empty the programs of the surroundings, but complement them. The new construction should not limit, create barriers, but embrace.

- 3 A design school. [TN]
- 4 A cultural center. [TN]
- 5 Another cultural center, perhaps the most well-known in the city. [TN]
- 6 An arts school. [TN]
- 7 Serviço Social do Comércio, a private entity open to the public; it offers educational, cultural, health, leisure, aid services. [TN]
- 8 A historical square. [TN]
- 9 A tourist center. [TN]

De mostrar o que precisa e o que pode oferecer. O alcance de uma escala maior, de cidade ou região, é diretamente proporcional à sua forma de se relacionar de forma imediata com o que está próximo, numa relação física de coesão, de proximidade, continuidade e de funcionamento de uma rede.

Não se trata de pensar a escala da cidade ou da região. A ação é política no sentido de que tem relevância na gestão da pólis. Contudo, nos nossos projetos resulta mais de um mapa mental em rede, que está naturalmente dependente das geografias individuais de quem está a projetar.

A Estação das Artes/Pinacoteca existe também num contexto de outros tantos equipamentos, a Geração Criativa, o Acuario, Caixa Cultural, Dragão do Mar, Porto Iracema, SESC, Biblioteca, Teatro São José, Mercado Central, Passeio Público, Emcetur, Teatro Carlos Câmara ou a Escola de Gastronomia e Hotelaria. A Estação das Artes não existe apesar destes edifícios; pelo contrário, ela encontra o seu lugar de pertença, e reforça a sua importância pela existência destes equipamentos e destes lugares.

A contribuição do modo de intervenção é muito importante como catalisador da renovação urbana. Existem dois princípios que consideramos fundamentais nos nossos projetos: a reciprocidade e o contágio.

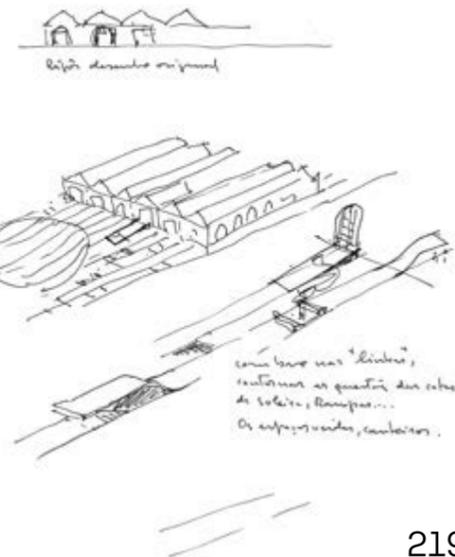
Como reciprocidade, queremos afirmar que o edifício é um componente da cidade, com valor intrínseco e um determinado grau de autonomia, mas não deve estar alheado do seu contributo no desafio de fazer espaço urbano.

A cidade é uma rede de interconexões e dependências. O princípio da reciprocidade deve ser tomado em conta. Do espaço urbano para o edifício e do edifício para o espaço urbano, no limite da cidade.

Sobre o princípio de contágio, falamos da abordagem ao projeto do edifício, pensado num funcionamento em rede e numa atitude de valorização ativa do espaço urbano próximo, pode criar um princípio de contágio, que funcionará no contexto da realização de uma abordagem de intervenção "tipo" para os edifícios com importância suficiente para serem a ignição desses processos.

Do programa à resolução formal, os edifícios devem-se gerar dependências e oportunidades no espaço urbano próximo. O novo programa não deve esvaziar os programas da envolvente, antes complementar. A nova construção não deve limitar, criar barreiras, deve abraçar.

Por isso, a obra da Estação das Artes e da Pinacoteca não espelha a cidade porque ela não é simplesmente um reflexo, nem contém a cidade que a rodeia porque assim não precisaria de outros. É por precisarmos dos outros que nos conectamos. Uma comunidade de edifícios interdependentes.



This is why the work of the Estação das Artes and the Pinacoteca does not mirror the city because it is not simply a reflection, nor does it contain the city that surrounds it because then it would not need otherness. It is because we need others that we connect. A community of interdependent buildings.

There are specific moments in history when the architect has and has always had an important role in changing social paradigms. The Great Wars, natural disasters, regime changes.

The social revolutions determine movements of transformation of which architects are not unaware and that have provoked the emergence of movements, often of different opinions, but that share an attempt to respond to social improvement through new models of city and construction.

We all understand how the "Arts and crafts", Owen and Fourier's social utopias, the modern movement or the "new urbanism" arose. But if we disregard these situations, like others, which are exceptional cases of response to particular moments in our history, the architect has a more banal but no less important daily duty in the transformation of the city, which we tend to overlook.

It is important to understand this because architecture is the most banalized of the arts, because we live with it every day, in all our actions. Imagine the impact of this daily banality in our lives. Imagine the repercussion that a small action can cause. However small it may be, it can introduce the sublime in our lives, in the kindness of use, in the understanding of the other. Beauty has to be experienced to be understood.

Julio Resende, a Portuguese painter, would say that "... the social function of the architect is, in short, to make man's life better and more beautiful,..."

RF The repertoire of your creative work and the austere and sober language of your architecture are present in the commitment and respect for the intervention in the buildings, which resignifies uses and new ways of occupation. Your clean stroke sketches translate your spatial and conceptual thinking in this respect. There is a well-known phrase of Vilanova Artigas, 'there is no architecture on paper. The long way between thought, drawing, and work has, sometimes, bifurcations, pauses, and new discoveries and (or) new encounters. How do you harmonize the path between conception and finished work in your architecture?

JC A misinterpreted work is, to me, a failed project. Architecture is the project in this sense. The work is its realization and one of the expressions of architecture. It's just another phase. But a project built in a completely deviant way leaves marks that we can hardly overcome.

Imagine a sensitive place. So special that the work, instead of eliminating the problems, aggravated them even more. Architecture is a process of choices that deals, from the very beginning, with difficult compromises: from the solar orientations and views to the confrontation with a complex landscape framework. Having found the solution to these first issues, it is still necessary to conform to the program,

Há momentos específicos na história em que o arquiteto tem e sempre teve um papel importante nas mudanças dos paradigmas sociais. As grandes guerras, as catástrofes naturais, as mudanças de regime.

As revoluções sociais determinam movimentos sociais de transformação da sociedade a que os arquitetos não são alheios e que provocaram o aparecimento de movimentos, muitas vezes de opiniões diferentes, mas que têm em comum uma tentativa de resposta de melhoria social, através de novos modelos de cidade e de construção.

Todos percebemos como surge o “Arts and crafts”, as utopias sociais de Owen e Fourier, o movimento moderno ou o “new urbanism”. Mas, se nos abstrairmos dessas situações, como outras, que são casos excepcionais de resposta a momentos particulares da nossa história, o arquiteto tem um dever cotidiano mais banal mas não menos importante na transformação da cidade, o qual temos tendência a menosprezar.

É importante entendermos isso porque a arquitetura é a mais banalizada das artes, porque convivemos todos os dias com ela, em todas as nossas ações. Imagine-se o impacto dessa banalidade cotidiana nas nossas vidas. Imagine-se a repercussão que a pequena ação pode ter. Por menor que seja, pode introduzir o sublime nas nossas vidas, na gentileza do uso, na compreensão do outro. A beleza, para ser compreendida, tem de ser convívida.

Julio Resende, um pintor português, diria que “a função social do arquiteto é, em resumo, tornar a vida do homem melhor e mais bela”.

RF O repertório do trabalho autoral que você desenvolve, e a linguagem austera e sóbria de sua arquitetura, estão presentes no compromisso e respeito pela intervenção nos prédios, que ressignifica usos e novos modos de ocupação. Os seus croquis de traços limpos traduzem seu pensamento espacial e conceitual quanto a isto. **Há uma frase conhecida do Vilanova Artigas, "não existe arquitetura no papel". O longo caminho entre o pensamento, o desenho e a obra possui, por vezes, bifurcações, pausas e novas descobertas e (ou) reencontros. Como se pacifica esse caminho entre concepção e obra concluída em sua arquitetura?**

JC Uma obra mal interpretada é, para mim, um projeto falho. A arquitetura é, nesse sentido, o projeto. A obra é a sua materialização e uma das expressões da arquitetura. É apenas mais uma fase. **Mas um projeto construído de um modo completamente desviante deixa marcas que dificilmente conseguimos ultrapassar.**

Imagine um lugar sensível. Tão especial que a obra, ao invés de eliminar os problemas, os acentuava ainda mais. A arquitetura é um processo de opções que lida, desde o início, com compromissos difíceis: das orientações solares e vistas ao confronto com um enquadramento paisagístico complexo. Encontrada a solução para estas primeiras questões, é ainda necessário conformar o programa, os clientes, diversas entidades e também todos os sonhos assentes nas expectativas que todo o processo criativo alimentou.

the clients, various entities, and also all the dreams based on the expectations that the whole creative process nurtured.

Clients, builders, and the frailties of an inexperienced professional, associated with "strange games of interest", produce a work whose result is what I consider an unrealized project, which is much worse than an unbuilt project.

I look at the work and break into cold sweat. Bu the "others" seem to be satisfied with the whole legalized process that, on top of that, fulfills a great part of their initial wishes, apparently well circumvented and solved during the project phase, and they are annoyingly right when they say that, except for one or another note, the project is there.

And the worst thing is that it is! This is what makes me sad and angry. I have never participated in a war, nor have I done military service, but, with all due respect and *mutatis mutandis*, this is like a "war trauma" for me. My war! As Siza used to tell me in a certain moment of discussion about a project, "don't propose anything that you won't control in the future".

Some argue that it is a good experience, that it is good to go through these moments. I prefer not to. Architecture is construction, and only through it the process can be finished.

The rest are drawings that have been left in a drawer. Often their ideal place!

Clientes, construtores e as fragilidades de um profissional inexperiente, associadas a “estranhos jogos de interesse”, produzem uma obra cujo resultado é aquilo que considero um projeto não realizado, muito mais grave do que um projeto não construído.

Olho para a obra e sinto suores frios. Os “outros”, satisfeitos com todo o processo legalizado e ainda por cima respondendo a grande parte das suas vontades iniciais, aparentemente bem contornadas e resolvidas em fase de projeto, irritantemente não deixam de ter razão quando dizem que, à exceção de um ou outro apontamento, o projeto está lá.

E o pior é que está! Isso é que me deixa triste e revoltado... Nunca participei numa guerra, nem prestei serviço militar, mas, com o devido respeito e com a devida distância, isto para mim é como um “trauma de guerra”. A minha guerra! Como me dizia Siza em determinado momento de discussão de um projeto, “não proponhas nada que no futuro não controles”.

Uns defendem que é uma boa experiência, que faz bem passarmos por estes momentos. Eu dispenso. Arquitetura é construção e só com ela é que se fecha o processo.

O resto são desenhos que ficaram na gaveta. Muitas vezes o seu lugar de excelência!

José Carvalho

Diretor do CECA desde 1986. Formou-se em Arquitetura em 1990. Criou sua própria empresa, J M Carvalho Araújo, em 1996 e lecionou até 2013. Atualmente, é consultor e diretor criativo, e recebeu várias distinções nacionais e internacionais na área da arquitetura e do design de produto. Director of CECA since 1986. He graduated in Architecture in 1990, established his own company J M Carvalho Araújo in 1996, and taught until 2013. Currently, he works as a consultant and creative director, receiving numerous national and international distinctions in the fields of architecture and product design.



HISTÓRIAS DA ARTE NO CEARÁ

[ART HISTORIES IN CEARÁ]



ALWAYS

PARTY



PARA

CHO

Kaleidoscope of Desires

Caleidoscópio de desejos

The opening of the Pinacoteca do Ceará is a historical event. This is not merely a pretentious statement that seeks to anticipate a value that will only be confirmed by future generations. We can say that the Pinacoteca do Ceará has existed for decades because the experience we can enjoy today has been developing since 1940, and its opening is a milestone of such a process. The opening of the Pinacoteca do Ceará is also a political event. Not just because it is a public facility that opened at a time of destruction of cultural policies in the whole country, but mainly because we understand that all cultural productions are fundamentally political, an expression of collective experiences and of the fact that we live under the condition of plurality. The collection of texts presented here is therefore evidence of this political and historical fact.

We departed from a collective desire and the commitment that this desire should continue to be produced collectively. The direct participation of several different voices in this publication, as a document that marks the opening of a public facility in the 21st century, is an undeniable demand. In addition to the works presented in the *Bonito*

A inauguração da Pinacoteca do Ceará é um acontecimento histórico. Essa não é uma afirmação meramente pretenciosa, que buscaria antecipar um valor que só será confirmado pelas futuras gerações. Podemos dizer que a Pinacoteca do Ceará existe há décadas, pois a experiência que hoje podemos usufruir vem sendo maturada desde 1940. A sua inauguração é um marco desse processo e também um acontecimento político. Tanto porque se trata de um equipamento público que foi implementado em um momento de negação das políticas culturais em âmbito nacional, mas principalmente porque entendemos que toda produção cultural é fundamentalmente política, expressão da experiência coletiva e do fato de que vivemos sob a condição da pluralidade. A coletânea de textos aqui apresentada é, portanto, uma evidência desse fato político e histórico.

Partimos de um desejo coletivo e do compromisso de que esse desejo deve continuar a se produzir coletivamente. A participação direta de diversas vozes nesta publicação, enquanto documento que marca a inauguração de um equipamento público no século XXI, é um imperativo

*pra chover*¹ exhibition, which shows the diversity of artistic production in Ceará, it is necessary to listen to other voices that constitute the field of the arts from other discursive perspectives such as criticism, historiography, sociology, anthropology and education.

In the 21st century, the colonial issue cannot be avoided. We echo the movement to overcome the tyranny of a single history by promoting the possibility of other histories being told from different points of view. In an attempt to address this issue, it is important to be attentive to discourses and narratives that allow us to understand the art events that took place in a specific territory, so that they present both what is singular and what is common, considering the dimensions of a locality, a city, a country or the world over time. Ceará is the territory that grounds the reason and the desire for the existence of this public facility and it was this geographical framework that guided us in issuing the invitations to write the following texts. This is not about affirming a supposed identity; on the contrary, we know that the meanings attributed to any territory are subject to constant dispute.

We open this issue by republishing a text by Professor Gilmar de Carvalho. This is our tribute to the researcher who has dedicated his intellectual production to Ceará, advancing our understanding of local culture, which is not defined in opposition to national or global culture, but by the unique ways in which the symbolic fabric has developed in this territory. The title of the opening exhibition and of this catalog is also the title of a collection of texts edited by Professor Gilmar and published in 2003. In the introduction to *Bonito pra chover*, Gilmar says that the book is intended to be a kaleidoscope, which seeks to provoke reflection and help studies on Ceará to become more and more free of parochialism and xenophobia. Here we present another text by Gilmar, from 2014, which will allow us to read the other texts in this volume under the same multifaceted framework.

The collection of 12 texts written especially for this publication is presented as an index - perhaps remains or statements - of a work that is still in progress and seeks to elaborate understandings about the art events in Ceará. This is necessarily a collective work, as we mentioned before, woven into the dialogue between generations, by researchers from different disciplines, supported by institutional structures or developed independently, making up a network and a process that are sometimes much more, respectively, spread and chaotic than we would like. In any case, the texts that follow are manifestations of this collective work that allow us to recognize paths already taken, current desires and horizons to come.

The volume opens with the text **“Cultural Issues in Ceará”**, by Gilmar de Carvalho, which

1

A regional expression that literally translates as 'Looks Beautiful to Rain', but actually indicates the sky is cloudy and it might rain. [TN]

inconteste. Além das obras apresentadas na exposição *Bonito pra chover*, que mostra a diversidade da produção artística realizada no Ceará, é necessário ouvir algumas vozes que compõem o campo das artes a partir de outras posições discursivas – como a crítica, a historiografia, a sociologia, a antropologia e a educação.

No século XXI, a questão colonial também se impõe sem desvios. Fazemos eco ao movimento de superação da tirania da história única, possibilitando que outras histórias sejam contadas de perspectivas diferentes. Na tentativa de encaminhar essa questão, é importante estarmos atentos aos discursos e às narrativas que nos permitam compreender os acontecimentos com as artes realizados em um território específico, de modo que apresentem tanto o que é singular quanto o que é comum, considerando as dimensões de uma localidade, de uma cidade, de um país ou do mundo no decorrer do tempo. O Ceará é o território que sustenta a razão e o desejo pela existência desse equipamento público, e foi esse recorte geográfico que nos orientou a realizar os convites para a escrita dos textos a seguir. Não se trata de afirmar uma suposta identidade – pelo contrário, sabemos que os sentidos atribuídos a qualquer território estão em constante disputa.

Abrimos este caderno com a republicação de um texto do professor Gilmar de Carvalho. Essa é a nossa homenagem ao pesquisador que dedicou sua produção intelectual ao Ceará, posicionando nosso entendimento sobre a cultura local, que não se define em oposição à cultura nacional ou global, mas pelas formas singulares em que a trama simbólica se desenvolveu nesse território. O título da exposição inaugural da Pinacoteca do Ceará e deste catálogo é também o título de uma coletânea de textos organizada pelo professor Gilmar, publicada em 2003. Na apresentação de *Bonito pra chover*, Gilmar diz que o livro pretende ser um caleidoscópio que busca provocar reflexões e contribuir para que os estudos sobre o Ceará aconteçam cada vez mais sem bairrismos e xenofobismos. Aqui, apresentamos um outro texto de Gilmar, de 2014, que nos permitirá ler os demais textos deste caderno sob o mesmo enquadramento multifacetado.

A coletânea de doze textos escritos especialmente para esta publicação se apresenta como índice – rastros ou anúncios – de um trabalho que segue em curso e busca elaborar compreensões sobre os acontecimentos com as artes a partir do Ceará. Esse é um trabalho necessariamente coletivo, como já foi dito, tecido no diálogo entre gerações, por pesquisadores de diversas disciplinas, apoiado em estruturas institucionais ou desenvolvido de forma independente, em uma rede por vezes mais dispersa e em um processo por vezes mais assistemático do que desejamos. De todo modo, as contribuições que se seguem são manifestações desse trabalho coletivo as quais nos permitem reconhecer percursos já realizados, desejos atuais e horizontes porvir.

discusses how indigenous and African ancestries influence our art, gastronomy, religion, economy, fashion, dance, song, literature and other elements of culture in Ceará. In addition, the author criticizes the media and the problem of the relationship between tradition and the culture industry. Finally, Gilmar drafts the possibility of our typical humor, laughter and boozing as aesthetic and political actions of local resistance.

In **“A Brief, Almost Historical and Almost Poetic Narrative of Visual Arts in Ceará”**, Carlos Macêdo narrates a journey – between light and shadow, between movement and stopping – of the collective constructions that marked the history of the visual arts in Ceará: CCBA – Centro Cultural de Belas Artes [Cultural Center of Fine Arts]; Salão de Abril [April Show]; SCAP – Sociedade Cearense de Artes Plásticas [Visual Arts Society of Ceará]; Centro de Artes Visuais Casa Raimundo Cela [Raimundo Cela Visual Arts Center]; Salão Nacional de Artes Plásticas [National Show of Visual Arts] and Minimuseu Firmeza.

Following this route, in **“The Histories of Arts in Ceará: Much to Be Ploughed, Much to Be Told”**, Roberto Galvão criticizes the coloniality of the “official” (or hegemonic) history of art, which overrates European culture whilst underrates and neglects the local artistic production. Galvão proposes that we look at ourselves in order to tell other art histories based on our own cultural values.

Trying to address the issues mentioned above, in **“Pinacoteca do Ceará: Regarding the Synthetic Force of a Collection”**, Kadma Marques writes about the birth of the Pinacoteca and the celebration of the history of our art. The author discusses the specificities of an art museum and its power to transform society through the creation of a collection that makes us question the past, the present and the future: who we were, who we are and what we want to be.

In the text **“Shelter-house for a nomadic collection. The curation of the Museum of Contemporary Art of Ceará for the Pinacoteca of Ceará”**, Cecília Bedê outlines the journey taken by the visual arts collection of the State of Ceará, from its diverse origins to the storage room of the Museu de Arte Contemporânea do Ceará [Museum of Contemporary Art of Ceará] (MAC-CE). For two decades, she has dedicated herself to caring for and promoting the collection through exhibitions and educational projects.

Still on the aforementioned topic, in **“The History of Art in Ceará Told by the Minimuseu Firmeza”**, Paula Machado reports on the creation of the cultural space founded by Nice and Estrigas. The author shows how the couple’s farm in the Mondubim neighborhood became a place to safeguard memories in order to help tell the history of art in Ceará, bringing together a vast collection of works from different phases and artists, as well as a rich documentary collection.

O caderno abre com o texto **“Questões culturais no Ceará”**, de Gilmar de Carvalho, que apresenta como a ancestralidade indígena e africana está presente na nossa arte, gastronomia, religião, economia, moda, dança, canto, literatura e outros elementos da cultura no Ceará. Além disso, o autor realiza uma crítica às mídias e ao problema da relação entre a tradição e a indústria cultural. Por fim, Gilmar ensaia a possibilidade do humor, do riso e da vaia como ações estéticas e políticas de resistência.

No texto **“Breve narrativa quase histórica e quase poética das artes plásticas no Ceará”**, Carlos Macêdo narra um percurso – entre a luz e a sombra, entre o movimento e a paragem – das construções coletivas que marcaram a história das artes visuais no Ceará: o Centro Cultural de Belas Artes (CCBA); o Salão de Abril; a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP); o Centro de Artes Visuais Casa Raimundo Cela; o Salão Nacional de Artes Plásticas; e o Minimuseu Firmeza.

Seguindo essa rota, no texto **“As histórias das artes no Ceará: muito por se arar, muito por se contar”**, Roberto Galvão realiza uma crítica à colonialidade da história “oficial” (ou hegemônica) da arte, que supervaloriza a cultura europeia e desvaloriza – e esquece – a produção artística cearense. Galvão propõe que olhemos para nós mesmos para contarmos outras histórias das artes a partir dos nossos próprios valores culturais.

É nesse sentido que, no texto **“Pinacoteca do Ceará: sobre a força sincrética de um acervo”**, Kadma Marques escreve sobre o nascimento da Pinacoteca do Ceará e a celebração da história da nossa arte. A autora aborda as especificidades de um museu de arte e a sua potência de transformar a sociedade por meio da constituição de um acervo que nos faça questionar o passado, o presente e o futuro: quem fomos, quem somos e o que queremos ser.

Assim, no texto **“Casa-abrigo para um acervo nômade. A curadoria do Museu de Arte Contemporânea do Ceará para o acervo Pinacoteca do Ceará”**, Cecília Bedê traça o caminho percorrido pelo acervo de artes visuais do Estado do Ceará, desde as suas diversas origens até a reserva técnica do MAC que – por duas décadas – cuidou e difundiu a coleção em exposições e projetos educativos.

Ainda sobre essa questão, no texto **“A história da arte do Ceará contada pelo Minimuseu Firmeza”**, Paula Machado relata a constituição do espaço cultural fundado por Nice e Estrigas. A autora mostra como o sítio do casal, no bairro Mondubim, torna-se um lugar de salvaguarda das memórias para contar a história da arte do Ceará, reunindo um vasto e rico acervo documental e de obras de diversas fases e artistas.

No texto **“O Centro de Artes Visuais Casa Raimundo Cela: o ‘porto seguro’ dos artistas cearenses”**, Alexandre Barbalho apresenta uma série

In the text **“Raimundo Cela Visual Arts Center: the ‘Safe Haven’ of Ceará Artists”**, Alexandre Barbalho presents a series of interviews with Descartes Gadelha, Heloysa Juaçaba, Marcus Jussier and João Maria Siqueira to tell the story of the Centro de Artes Visuais Casa Raimundo Cela [Raimundo Cela Visual Arts Center] as a space for training, exchanges, friendships, exhibitions and its various perspectives on the art market.

Along the same path, in **“Pirambu School”**, Solon Ribeiro comments on the collective experiences of Babá, Claudionor, Garcia, Ivan and Chica da Silva at the Pirambu School, a place for training and working with the arts. In addition, Solon defends the importance of Chico da Silva – an indigenous artist – for a critical review of the colonialist structure of Brazilian art history.

In the text **“Fortaleza: the Places of Research in Visual Arts”**, Jacqueline Medeiros looks at the various universities and cultural institutions that have promoted spaces for the development of research in visual theory and poetics: MAUC – Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará [Art Museum of the Federal University of Ceará] (UFC); IFCE – Instituto Federal do Ceará [Federal Institute of Education, Science and Technology of Ceará]; UECE – Universidade Estadual do Ceará [State University of Ceará]; Porto Iracema das Artes; Vila das Artes; the Master’s Degree in Arts Program of UFC; CCBNB – Centro Cultural Banco do Nordeste [Banco do Nordeste Cultural Center]; MAC – Museu de Arte Contemporânea [Museum of Contemporary Art of Ceará]; Alpendre and FGF – Faculdade Grande Fortaleza.

By taking a look at contemporary art, in **“Aesthetic and Political Regimes of Art in Contemporary Ceará”**, Pablo Assumpção highlights the strategies used by the new artistic production in Ceará that go beyond a critique of colonial and neoliberal violence: poetics of vitality, healing, fugitivity, prophecy, celebration, futurity, profanation, new temporalities, participation, ritualization, deceleration, more-than-human lives and interspecies modes of ancestry.

In **“Strong Cariri, Fertile Cariri: the Watering of Brazilian Contemporary Art”**, Renata Felinto discusses the new generation of artists from the Cariri region in Ceará over the last ten years and their relationship with territory, tradition, religiosity, ancestral knowledge and the new technologies of the image as a form of anti-migratory resistance of rooting, permanence and fertilization in the cultural granary of Cariri.

Bearing this in mind, in the text **“All Roads Lead to the North”**, Ed Ferrera travels through several towns in the northern region of Ceará, presenting dozens of artists, voices, poetics and creative springs that are found in countless actions aiming to disseminate artistic production.

In the text **“Pinacoteca do Ceará: from Casa Raimundo Cela to Current Times”**, Carolina Ruoso and Anderson Sousa explore four historical

de entrevistas com Descartes Gadelha, Heloysa Juaçaba, Marcus Jussier e João Maria Siqueira para contar a história do Centro de Artes Visuais Casa Raimundo Cela enquanto um espaço de formação, trocas, amizades, exposições, refletindo sobre as diversas perspectivas dele em torno do mercado de arte.

Nesse caminho, no texto **“Escola do Pirambu”**, Solon Ribeiro comenta a experiência coletiva vivenciada por Babá, Claudionor, Garcia, Ivan e Chica da Silva na Escola do Pirambu enquanto um lugar de formação e trabalho com as artes. Além disso, Solon argumenta a importância de Chico da Silva – como um artista indígena – para uma revisão crítica da estrutura colonialista da história da arte brasileira.

Já no texto **“Fortaleza: os lugares da pesquisa em artes visuais”**, Jacqueline Medeiros percorre as diversas universidades e instituições culturais que promoveram espaços para o desenvolvimento de pesquisas em teoria e poéticas visuais: o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC – UFC); o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE); a Universidade Estadual do Ceará (UECE); o Porto Iracema das Artes; a Vila das Artes; o Mestrado em Artes da UFC; o Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB); o Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC); o Alpendre e a Faculdade Grande Fortaleza (FGF).

Lançando um olhar para a arte contemporânea, no texto **“Regimes estéticos e políticos da arte no Ceará contemporâneo”**, Pablo Assumpção evidencia as estratégias acionadas pela nova produção artística no Ceará que vão além de uma crítica da violência colonial e neoliberal: poéticas da vitalidade, da cura, da fugitividade, da profecia, da celebração, da futuridade, da profanação, das novas temporalidades, da participação, da ritualização, da desaceleração, das vidas mais-que-humanas e dos modos interespecies de ancestralidade.

No texto **“Cariri forte, Cariri fértil: o aguar da arte contemporânea do Brasil”**, Renata Felinto discute sobre a nova geração de artistas do Cariri cearense dos últimos dez anos e a sua relação com o território, a tradição, a religiosidade, o conhecimento ancestral e as novas tecnologias da imagem, como uma forma de resistência antimigratória de enraizamento, permanência e fertilização no celeiro cultural do Cariri.

Nessa direção, no texto **“Todos os caminhos levam para o norte”**, Ed Ferrera percorre diversos municípios da região norte do Ceará, apresentando dezenas de artistas, vozes, poéticas e nascentes criativas, que se encontram em inúmeras ações de difusão da produção artística.

Já no texto **“Pinacoteca do Ceará: da Casa Raimundo Cela aos tempos atuais”**, Carolina Ruoso e Anderson Sousa escavam quatro documentos históricos que revelam desejos, lutas e sonhos dos artistas e trabalhadores da cultura

documents that reveal the desires, struggles and dreams of 20th century artists and cultural workers. By means of such exploration, the authors create three principles that might guide the role of the Pinacoteca do Ceará in the 21st century.

The last text **"Campfire Pedagogies: the Educational Awakening in Indigenous Museums"**, by Suzenilson Kanindé, is less about closure and more about what we can learn from an indigenous museum. The author presents indigenous museology as a place of memory and remembrance of ancestral knowledge, but also of struggle, resistance and care for the land. In addition, Suzenilson teaches us the importance of the museum's relationship with school education in order to transmit knowledge and thus connect past, present and future.

Writing a story is like drawing a world. For many centuries, art history has focused on Western territories, especially Europe and North America. Only recently Brazil has attempted to write its own history of art, but again this attempt has been limited to productions from the south-southeast axis. Therefore, Ceará has been a state made invisible by the "official" history of art and erased from the national art circuit, always imprisoned by identity labels such as 'local' and 'regional'.

Against this background, the "Art Histories in Ceará" volume seeks to redesign the geopolitics of the arts by writing new narratives about history. The texts edited here redraw the history of art from Ceará. Each text, in its own way, takes a different perspective on Ceará, making the whole a kaleidoscope of multiple looks at the history of art.

We use 'histories' in the plural so as not to fall into the trap of a 'single history', and we use 'in Ceará' so as not to fall into the identity trap of an 'art from Ceará', and also to point to the art produced in the territory of Ceará / in spite of Ceará / a la Ceará.

The challenge is to break out of the aesthetic prison of the "local", which is supposed to oppose national or international art. Contrary to dichotomous binarisms [s/c] - global and local, national and regional, center and periphery - which name the "other" to strengthen the "norm" and disseminate hierarchical structures of domination and power, art in Ceará overflows territorial borders and establishes new centers which are, rather than fixed points, meeting points in a network of relationships that transforms what we have learned to call 'Ceará' at every moment.

do século XX. Com base nessa escuta, os autores fabulam três princípios que podem nortear o papel da Pinacoteca do Ceará no século XXI.

O caderno finaliza com o texto **"Pedagogias da fogueira: o despertar educativo entre os museus indígenas"**, de Suzenilson Kanindé, que menos encerra e mais abre para o que podemos aprender com um museu indígena. O autor apresenta a museologia indígena como lugar de memória e rememoração dos saberes ancestrais, e também de luta, resistência e cuidado com a terra. Além disso, Suzenilson nos ensina a importância da relação do museu com a educação escolar para a transmissão do conhecimento e, assim, conectar passado, presente e futuro.

Escrever uma história é desenhar um mundo. Por muitos séculos, a história da arte privilegiou os territórios do Ocidente, em especial a Europa e a América do Norte. Apenas recentemente, o Brasil tem se dedicado em escrever uma história da arte brasileira, porém se restringe à produção oriunda do eixo Sul-Sudeste. Dessa forma, o Ceará tem sido historicamente um estado invisibilizado na história "oficial" da arte e apagado do circuito artístico nacional, sendo sempre encarcerado nas jaulas identitárias do "local" e do "regional".

Diante desse cenário, o caderno de *Histórias da arte no Ceará* busca redesenhar a geopolítica das artes a partir da escrita de novas narrativas sobre a história. Os textos aqui agrupados redesenham a história da arte a partir do Ceará. Cada texto, à sua maneira, lança uma perspectiva diferente sobre o estado, tornando o caderno um caleidoscópio de múltiplos olhares para a história da arte.

Usamos "histórias", no plural, para não cair na armadilha da "história única", e "no Ceará" para não cair na armadilha identitária de uma "arte cearense", mas sim para apontar para a arte produzida no território do Ceará/apesar do Ceará/à Ceará.

O desafio é sair do cárcere estético do "local" que supostamente se oporia a uma arte nacional ou internacional. Na contramão dos binarismos dicotômicos - global e local, nacional e regional, centro e periferia - que nomeiam o "outro" para fortalecer a "norma" e propagam as estruturas hierárquicas de dominação e poder, a arte no Ceará transborda as fronteiras territoriais e instaura novos centros, que são menos pontos fixos e mais pontos de encontro de uma rede tramada de relações que transforma a todo instante isso que aprendemos a nomear de "Ceará".

Cultural Issues In Ceará

Questões culturais no Ceará

Speaking of culture means to get into theoretical woods, to search for the applicability of concepts, and to define a world view and a research perspective as starting points for reflections. If we understand culture in its ordinary sense, as everything that brings the human mark, we can see that this scope, rather than challenging, is limiting and may lead to both the megalomania of panoramic views and the lack of focus resulting from the rejection of a clearly defined framework.

Guided by such references, I chose some topics to reflect upon and discuss, taking into consideration the specificities of a local condition, of the idea of culture that comes from tradition and is updated through new technologies and media, and of the context of the so-called cultural industry, with the support of the definition of cultural policies.

Ceará does exist. What was at first a mere convention to answer a geopolitical question – the definition of the hereditary captaincies¹ within the framework of a “discovery” of this continent by the

Falar de cultura implica adentrar um cipoal de teorizações, em buscar aplicabilidade de alguns conceitos e definir uma visão de mundo e de pesquisa como ponto de partida para as reflexões feitas. Compreendendo, de forma bem rasa e próxima ao senso comum, a cultura como tudo o que tem a marca do humano, podemos ver que a abrangência que temos diante de nós, mais que desafiadora, é inibidora e pode levar tanto à megalomania das visadas panorâmicas como à perda de foco pela rejeição de um escopo mais bem recortado e definido.

Norteado por tais referências, escolhi alguns temas para pensar e falar, levando em conta as especificidades de uma condição cearense, da ideia de cultura que parte da tradição e se atualiza com novas tecnologias e mídias, e do contexto da chamada Indústria Cultural, sob a égide da definição de políticas culturais.

O Ceará existe de fato. O que foi no início uma mera convenção para atender a uma questão geopolítica – a definição de capitânias here-

Portuguese and the Spanish – gained, over time, a character that enables a discussion from the point of view of the construction, reinforcement and deconstruction of stereotypes as an umbrella as a basis for an identity definition; such a task is very difficult and complicated to accomplish in such a short period of time, in a text that aims to raise inquiries rather than bringing ready and finished answers.

It is worth highlighting the initial irrelevance of the lands of Ceará, halfway between the Pernambuco mills and the pre-Amazonian exuberance of Maranhão. Ceará was a sandy beach, difficult to reach by sea, due to the currents, the moving dunes, and the winds that made navigation difficult.

The owner of the lands, Antonio Cardoso de Barros, did not even condescend to cross the Atlantic to take possession of the lands he was given in the new world. Therefore, it can be said we have experienced paternal rejection, in a perspective that dialogues with the “no” of the father, according to the thought of the French psychoanalyst Jacques Lacan, which updates, on a solid linguistic grounding, the legacy of the Austrian Sigmund Freud.

What is certain is that we had no father figure, but we gained a founding myth in the character of Iracema, a fiction based on indigenous legends, a creation of the novelist José de Alencar, who was banished at the age of ten, in his quest to understand and establish ties with his homeland.

Iracema, an anagram of America, was the virgin guardian of the secrets of the jurema, a plant that causes altered states of consciousness, and who fell in love with the white man who landed on the coast. The multiethnic and multicultural couple gave birth to the first citizen of Ceará, Moacir, the son of suffering. The man moves away, the woman dies after giving birth to the child, and so begins a process of wandering, a continuous distress in the face of the aridity and infertility of the soil, the lack of water, the atavistic poverty and the ancestral hunger whose marks remain on us until now.

People of Ceará?

Faced with such an unfavorable picture, why are we still the people of Ceará?

The configuration of our territory helps to explain some issues. Apart from the difficulties of a natural port (even today, after more than five centuries, we needed to invest millions and import state-of-the-art technology to have a port in Pecém) and the complications for navigation, we have always been protected by mountain foothills. The Ibiapaba separates us from Piauí. The Apodi borders Rio Grande do Norte. The Chapada do Araripe separated us from Pernambuco, but then reunited the two states. And thus, protected, we have been able to develop habits and practices, reinforce values, and constitute a common repertoire which gives us a bond that makes us siblings, similar and, at the same time, so different.

But not everything was as simple as it might seem to some in these times of appreciation of

ditárias no quadro de um “descobrimento” deste continente por parte de portugueses e espanhóis – ganhou, ao longo do tempo, um caráter que possibilita uma discussão sob o ponto de vista de construção, reforço e desmontagem dos estereótipos como guarda-chuva enquanto base para uma definição identitária tão difícil quanto complicada de ser resolvida assim, com pouco tempo, em um texto que pretende trazer mais inquietações que respostas prontas e acabadas.

Vale ressaltar a pouca importância inicial das terras cearenses, a meio caminho entre os engenhos pernambucanos e a exuberância pré-amazônica do Maranhão. O Ceará instalava um areal, de difícil acesso por via marítima, por conta das correntes, das dunas semoventes e dos ventos que dificultavam a navegação.

O donatário da Capitania, Antonio Cardoso de Barros, sequer se dignou a atravessar o Atlântico para tomar posse da terra que ganhou no novo mundo. E ganhamos, assim, a rejeição paterna, em uma proposta que dialoga com o “não” do pai, no pensamento do psicanalista francês Jacques Lacan, atualizando, com forte base linguística, o legado do austríaco Sigmund Freud.

Certo é que não tivemos pai e ganhamos um mito fundante na figura de Iracema, ficção, com base em lendas indígenas, contribuição do romancista José de Alencar, desterrado aos dez anos de idade, na busca de compreender e de estabelecer laços com a terra que o viu nascer.

Iracema, anagrama de América, seria a mulher virgem que era a guardiã dos segredos da jurema, um vegetal que provoca estados alterados de consciência, e que teria se apaixonado pelo homem branco, que aportou na costa. O casal multiétnico e multicultural gerou o primeiro cearense, Moacir, o filho do sofrimento. O homem se afasta, a mulher morre depois de dar à luz o filho e começa aí um processo de errância, um mal-estar que não conhece tréguas, diante da aridez e infertilidade do solo, da escassez de água, da pobreza atávica e da fome ancestral que nos marca até hoje.

Cearenses?

Diante de um quadro tão desfavorável, por que somos e continuamos a ser cearenses?

A configuração do nosso território ajuda a explicar algumas questões. Além das dificuldades de um porto natural (ainda hoje, passados mais de cinco séculos, investimos milhões e importamos tecnologia de ponta para termos um porto no Pecém) e das complicações para a navegação, estivemos protegidos, desde sempre, por contrafortes de serras. A Ibiapaba nos limita com o Piauí. O Apodi faz fronteira com o Rio Grande do Norte. A Chapada do Araripe nos separou e depois nos uniu a Pernambuco. E assim, protegidos, podemos desenvolver hábitos, reforçar valores, desenvolver práticas e constituir um repertório comum, que

¹ The first political division of Brazil when it was a Portuguese colony. [TN]
Text originally published in the UFC Social Sciences Journal, in 2014.

* Texto originalmente publicado na Revista de Ciências Sociais da UFC, em 2014.

diversity, understanding of tensions, acknowledgement of indigenous ethnicities, acceptance of the African heritage, and archeology in search of Moorish, Jewish, and Gypsy traces. We are constituted by such a mixture, in a recipe that does not appear in manuals, flavored by a scorching sun, facing the difficulties of getting our own food from the land. This makes us singular and, at the same time, the same, as so many other peoples, so many ethnic groups who know what struggle, migration, and genocide mean.

Iracema, our founding myth, was the result of what Alencar heard, sensed and invented as a way of justifying our birthplace. It was as a provocation at the moment the Empire authorities decided by decree, in 1861, that there were no more Indians in Ceará. We experienced this erasing of the indigenous contribution, the first owners of the land. Regarding the Africans, we were celebrating then because Ceará was the first province that decreed the Abolition of Slavery, after four years of struggle that would later take the conquest to a national level, although we had dissenting voices opposing this festive gibberish that said that the emancipation had only taken place because of the insignificant number of captives among us.

It is certain that we have a very strong indigenous heritage that shapes us, molds us, and gives us the parameters of an ancestry, and that has been recognized little by little, with more emphasis since 1980: first the Tapeba, then the Tremembé, the Potiguara, the Pitaguari, and the Jenipapo-Canindé; these ethnic groups have been gaining recognition, even though we have not completely solved the land issues that are so uncomfortable, even today, for part of the oligarchic elites of Ceará.

Indians who brought to our cultural scene the *toré*, a rich and lively mythology, wall paintings with clay or *toá*, handcrafts made of beads and feathers, the *mocororó*²... The same way they had brought the technology to remove the cassava poison to enable the manufacture and consumption of cassava flour, an essential item of our cuisine, and the by-product of tapioca flour or gum, main ingredient of tapioca, our pizza, which has been gaining the most unusual toppings or fillings to delight natives and tourists.

Indians who left traces of flint hatchets, pipes, cave inscriptions, and who contributed to the excellence of clay works, in the modeling of ceramics, a technique and art widespread in Ceará, with "islands of excellence" in Cascavel, Viçosa do Ceará, Ipu, Limoeiro do Norte or Missão Velha, for example, with their kilns that replaced the burning of the pieces in the so-called *coivaras*³, in which wood coats the items and fire is set up to the burning point.

Ancestors who also gave us the technology of *cajuína*, through which the cashew apple juice is decanted and filtered with the help of enzymes that are or were in the resins of the trees, and then they are boiled, producing a golden liquid whose

nos dá esta liga, que nos faz irmãos, parecidos e, ao mesmo tempo, tão diferentes.

Mas nem tudo foi tão simples como parecer a alguns nesses tempos de valorização da diversidade, da compreensão das tensões, da valorização das etnias indígenas, da aceitação da herança africana e da arqueologia em busca de traços mouros, judeus, ciganos. Somos feitos de todo este amálgama, numa receita que não consta em manuais, ao sabor de um sol causticante, diante de dificuldades de tirar da terra o próprio sustento. Isso nos faz únicos e nos faz iguais a tantos povos, a tantas etnias, que sabem o que significa a luta, a migração e o genocídio.

Iracema, nosso mito fundante, foi o resultado do que Alencar ouviu, pressentiu e inventou como forma de justificar nosso berço. E veio como provocação, no momento em que as autoridades do Império decidiam, por decreto, em 1861, que não existiam mais índios no Ceará. Vivíamos este apagamento da contribuição indígena, os primeiros donos da terra. Em relação aos africanos, fazíamos a festa porque fomos a Província que primeiro decretou a Abolição da Escravatura, quatro anos da luta que levaria a conquista ao plano nacional, e tínhamos as vozes dissonantes a esta algaravia festeira que dizia que a emancipação se dera em razão do número insignificante de cativos entre nós.

Certo é que temos muito forte uma herança indígena, que nos plasma, que nos molda e que nos dá parâmetros de uma ancestralidade, e que vem sendo reconhecida aos poucos, com mais ênfase desde 1980, com os Tapeba, passando pelos Tremembé, pelos Potiguara, pelo Pitaguari e pelos Jenipapo-Canindé, etnias que foram ganhando reconhecimento, ainda que não tenhamos resolvido de todo as questões fundiárias, tão incômodas, ainda hoje, para parte das elites oligárquicas cearenses.

Indígenas que trouxeram para nossa cena cultural o toré, uma mitologia rica e viva, pinturas das paredes com o barro ou toá, artesanato de contas e penas, o mocororó... Como antes tinham trazido a tecnologia de retirar o veneno da mandioca para possibilitar a fabricação e o consumo da farinha de pau, item essencial de nossa gastronomia, da mesma forma que o subproduto do polvilho ou goma, ingrediente para a tapioca, nosso disco de pizza, que vem ganhando as mais inusitadas coberturas ou recheios, fazendo a festa dos nativos e dos turistas.

Indígenas que deixaram vestígios de machadinhas de sílex, cachimbos, inscrições rupestres e que contribuíram para a excelência da nossa performance no barro, na modelagem da cerâmica, técnica e arte que se espalha por todo o território cearense, com "ilhas de excelência" em Cascavel, Viçosa do Ceará, Ipu, Limoeiro do Norte ou Missão Velha, por exemplo, com seus fornos que substituíram a queima das peças nas chama-

sugar comes from the fruit itself, which is something very appreciated and charming, especially now when a healthy lifestyle is in voga and white sugar has been rejected.

A greater inheritance, perhaps, in terms of construction of a heroic symbology, was the appearance of the *jangadas*⁴, apparently fragile vessels, but very sophisticated from the point of view of naval construction, that crisscrossed the seas with their sailing rafts and had on board our brave fishermen with their "warrior hearts," as our anthem, composed by Tomás Lopes (lyrics) and by Alberto Nepomuceno (melody), declares at some point.

We have earned an African legacy that is embodied in the *maracatu*, a procession that points to, with its solemn beat, an ancestral time of African queens being crowned in the feasts and processions of the religious brotherhoods of Icó, Aracati, Crato, and Fortaleza, for example.

The *maracatu* from Ceará has a common trait that differentiates it from other varieties. It mixes the blacks and the indigenous in the same procession. It does in practice what the theoreticians took years to propose and what the civil society still today, despite all the progress of the legislation, sees with difficulty: the meeting of different people, the richness that is obtained from several contributions in the cultural melting pot.

The Portuguese brought Jesuit missions that created reductions, communities in which the Indians were educated under the Christian point of view and learned to make lace with the stitch in the air, from bobbin sets and pillows filled with straw. From the perspective of the axiological context of western civilizations, it was this way that our skill was born. The lace came from Portugal and the Azores, but dialogued with Spain, Bruges, and other cities in Flanders (now Belgium) and assimilated influences from other distant and lost cultures.

The Portuguese brought so many things, more visible or prevalent because it was the official culture, although it has been mixed or melded, over time, with indigenous joy or African *banzo*, with freedom and submission, with *torém*⁵ and *batuque*, with Tupã and Yemanjá⁶. Religion is not a characteristic trait of ours, even though we have developed an untethered and unconditional faith and Ceará was the cradle of three referential figures of country Catholicism: Ibiapina, Conselheiro and Father Cícero.

Ibiapina was a bachelor's in Law with a brilliant career ahead, a member of the elites who gave everything up to dedicate himself to the eternal poor. Antonio Mendes Maciel, the Counselor of Quixeramobim, tried to set up the utopia of a socialist and egalitarian society in the backlands of Bahia, until he was massacred by the Brazilian Army. In Juazeiro do Norte, Father Cícero worked a miracle by changing a host into blood during the communion of a pious lady, in March 1889. Apparently, a miracle had

das "coivaras", quando a lenha reveste as peças e o fogo é ateado até o ponto da queima.

Ancestrais que também nos deixaram a tecnologia da cajuína, quando o suco do caju é decantado e filtrado, com ajuda de enzimas que estão ou estavam nas resinas das árvores e depois são cozidas, obtendo-se um líquido dourado, cujo açúcar vem da própria fruta, o que o torna ainda mais valorizado e charmoso nestes tempos de valorização do bem-estar e da rejeição aos excessos de açúcares adicionados.

Herança maior, talvez, em termos de construção de uma simbologia heroica, pela entrada em cena das jangadas, embarcações aparentemente frágeis, sofisticadíssimas sob o ponto de vista da construção naval, que riscavam os mares com sua jangada de vela e levando a bordo nossos intrépidos pescadores, com seus "corações guerreiros", como diz a letra do nosso Hino, de autoria de Tomás Lopes, com melodia de Alberto Nepomuceno.

Ganhamos um legado africano que se perfaz no maracatu, este cortejo que marca, com sua batida solene, um tempo ancestral de rainhas africanas sendo coroadas nas festas e procissões das irmandades religiosas do Icó, do Aracati, do Crato e de Fortaleza, por exemplo.

O maracatu cearense tem um traço comum e diferenciador dos outros maracatus. Ele faz a integração dos negros com os índios no mesmo cortejo. Faz na prática o que os teóricos levaram anos para propor e o que a sociedade civil ainda hoje, apesar de todo o avanço da legislação, vê com dificuldade: o encontro entre os diferentes, a riqueza que se obtém a partir de várias contribuições no caldeamento cultural.

Os portugueses trouxeram missões jesuíticas que criaram reduções, nas quais os índios eram educados sob o ponto de vista cristão e aprendiam a fazer a renda com o ponto no ar, a partir dos jogos de bilros e das almofadas cheias de palha. Nascia nossa habilidade, do ponto de vista do contexto dos valores das civilizações ocidentais. Estas rendas vinham de Portugal e dos Açores, mas dialogavam com a Espanha, com Bruges e outras cidades de Flandres (hoje Bélgica) e incorporavam influências de culturas outras, distantes e perdidas.

Os portugueses trouxeram tantas coisas, mais visíveis ou prevaletentes porque se tratava da cultura oficial, ainda que tenha se mesclado ou caldeado, ao longo do tempo, com a alegria indígena ou com o banzo africano, com a liberdade e com a submissão, com o torém e com o batuque, com Tupã e com Yemanjá. A religião não é um traço característico nosso, ainda que tenhamos desenvolvido uma fé sem amarras e sem condições e que o Ceará tenha sido berço de três figuras referenciais do catolicismo sertanejo: Ibiapina, Conselheiro e Padre Cícero.

Ibiapina era o bacharel em Direito, com expectativa de carreira brilhante, quadro das eli-

happened here and that was considered to be rude for the ideal scenario would have been, according to the then rector of the Fortaleza Seminary, Father Chevalier, the lands of Europe.

Some authors speak of economic cycles. One can think of the *charqueadas* as the way to make dehydrated and salted meat resist time and be sent to Pernambuco, for example. Thus, we gained one of the main dishes of our table: *paçoca*, from the same fried sun-dried meat pounded in a stone or hardwood pestle, mixed with cassava flour and onion as a binding, which makes it slightly moist and ready to be put in the scuppers of the cowboys, retreatants, and pilgrims.

Cotton has been around forever. The Indians gathered the yarn into balls, the *nimbós*, which worked as a form of currency in the barter exchanges of the time. The threads were woven on hand looms and gave shape to the hammocks, the old *inis* of tradition. No other item has ever been so well adapted to our culture, and the hammocks are perhaps the most perfect translation of these appropriations, used for sleeping, for naps, for making love, and for taking many *sertanejos*⁷ to their final resting place, as portrayed in the poem *Morte e Vida Severina* by João Cabral de Melo Neto.

The Tremembé ethnic group developed a hammock that they call *travessa*, made on a grid or rack placed against a wall, a work done by the family, a group that mixes skill and play. Rather than a weaving, it is an embroidery with large needles carved in wood. Bringing together the hammock from the indigenous tradition, with the bobbin lace brought by the Portuguese, Mrs. Zefinha from Potengi makes one of the most spectacular pieces of Ceará's culture: a hammock on a one meter and twenty centimeters wide cushion, touched by one hundred and twenty pairs of bobbins. The "engineering" involved is amazing, and so are the onomatopoeic dance of the bobbins and the lace taking shape from the pierced cardboard, like an old computer program, and the mandacaru thorns holding the thread to the stitch in the air.

Cotton became valuable in the international market, since the Civil War made North American exports diminish. Ceará becomes economically relevant, wealthy, allowing the embellishment of Fortaleza, and it gets connected to Europe by means of navigation. Through cotton we gained our first heavy industries, the textiles, and also the slow construction of the country railroad that only reached Juazeiro do Norte in 1926.

The crossing of the oxen resulted in the creation of farms, developing the countryside of Ceará. The epic figure of the cowboy emerged, a cowboy with a headdress, a gibbon, leggings, and a hat, guiding the herds or looking for a lost cow. This cowboy was one of the authors and/or protagonists of one of the first stories of our oral tradition: *O Rabicho da Geralda*, an ox of "known fame" that is said to

tes, que largou tudo para se dedicar aos desamparados de sempre. Antonio Mendes Maciel, o Conselheiro de Quixeramobim, tentou implantar a utopia de uma sociedade socialista e igualitária no sertão da Bahia, até ser massacrado pelo Exército Brasileiro. Padre Cícero protagonizou um milagre, da hóstia que teria se transformado em sangue quando da comunhão de uma beata, em março de 1889, em Juazeiro do Norte. A ousadia foi um milagre ter acontecido aqui, quando o cenário ideal teria sido, de acordo com o então reitor do Seminário de Fortaleza, padre Chevalier, as terras da Europa.

Autores falam em ciclos econômicos. Pode-se pensar nas charqueadas como a possibilidade de fazer com que carne desidratada e salgada resistisse ao tempo e pudesse ser embarcada para Pernambuco, por exemplo. Assim, ganhamos um dos pratos principais de nossa mesa: a paçoca, esta mesma carne do sol frita, socada no pilão de pedra ou de madeira de lei, com farinha de mandioca e com a cebola dando a liga, fazendo com que o acepipe ficasse ligeiramente úmido, pronto para ser colocado nos embornais dos vaqueiros, dos retirantes e dos romeiros.

O algodão vem desde sempre. Os índios juntavam os fios em novelos, os nimbós, que funcionavam como moeda de troca nos escambos de então. Os fios eram tecidos nos teares manuais e davam forma às redes de dormir, as velhas "inis" da tradição. Nunca um apetrecho se adaptou tão bem à cultura cearense, e as redes são talvez a mais perfeita tradução dessas apropriações, servindo para dormir, para a sesta, para fazer amor e para levar muitos sertanejos à última morada, como no poema "Morte e Vida Severina", de João Cabral de Melo Neto.

A etnia Tremembé desenvolveu uma rede que eles chamam de travessa, feita em uma grade ou bastidor, colocada contra uma parede, trabalho realizado pela família, por um grupo, em que se mistura habilidade e brincadeira. Mais que uma tecelagem, um bordado com agulhas grandes, esculpidas em madeira. Reunindo a rede da tradição indígena, com a renda de bilros trazida pelos portugueses, dona Zefinha, de Potengi, faz uma das peças mais espetaculares da cultura cearense: uma rede na almofada de um metro e vinte centímetros de largura, tocada por cento e vinte pares de bilros. Impensável a "engenharia" envolvida, a dança onomatopáica dos bilros e a renda ganhando forma a partir do papelão furado, como um antigo programa de computador, e os espinhos de mandacaru segurando a linha para o ponto no ar.

O algodão passou a ser valioso no mercado internacional, com a Guerra de Secessão que complicava as exportações norte-americanas. O Ceará ganha importância, pode assegurar a formação de riquezas, permite o aformoseamento de Fortaleza e se interliga à Europa por meio da navegação. Com o algodão ganhamos nossas primeiras indústrias pesadas, as têxteis, além da concretização

have lived in the backlands of Quixeramobim and whose tale of adventures was transcribed by many people, including the young Capistrano de Abreu at the request of José de Alencar. These are two great names of Ceará's intelligentsia: the father of the Brazilian novel and the historian who gave new foundations to research and to the writing of history among us.

But the ox came out of oral stories, took on the form of performance, and the result was the dramatic dance of *bumba-meu-boi*, in which the farmer's favorite cow is sacrificed to satisfy the desire of the cowboy's pregnant wife. After dances, competitions, characters that come and go, the ox dies in the end and is finally resurrected. It is one of the most widespread expressions of Brazilian culture. Here in Ceará, it is part of the Christmas cycle. In other states, such as Maranhão, it is part of the June festivities. It is worth reflecting on the extended presentation time, which used to last the whole night; today, however, the groups and artists have fifteen minutes for the performance or show.

The leather tanned in small shops has been transformed into saddles, harnesses, armor for the cowboys, *currulepe* sandals⁸, and all this is updated by the competence, skill, and invention of one of the greatest Brazilian "designers", Master Expedito Seleiro, from Nova Olinda.

The cycle of the ox or the leather civilization, in the words of Capistrano de Abreu, gave us the *aboio*, a plangent song for herding cattle, which may have lyrics or be only guttural. This chant has affinities with the Arab muezzins, in the same way that the benedictions of the Catholicism of the backlands update and adapt the medieval plainchants to our context.

The Portuguese brought the *cordéis*⁹, or a part of our repertoire, after all the need to narrate is universal. Our *cordel* is a poetry of the voice watered by singing, by the improvisation of the viola or the fiddle that tunes in with troubadours, jugglers, minstrels, with the troubadour's gesta. *Cordel*, in spite of the legend¹⁰, was never displayed hanging from strings, but on the market floor, on the sidewalks of fairs, on the platforms of churches, wherever there were people willing to hear a story, which was suddenly interrupted by the cynical or pragmatic warning that whoever wanted to know the end of it would have to buy a copy.

All this amplifies voice and lyrics, shows resistance and conformism, accommodation and struggle, joy that must have come from the Indians, Lusitanian nostalgia and sadness, and African *banzo*. All this serves as a background for stories of bravery and betrayal. There is no way to oversimplify or reduce everything to an assumption.

⁸ Leather flip-flops. [TN]

⁹ Popular and cheap printed booklets or pamphlets with rhymed narratives. [TN]

¹⁰ In an attempt to explain the origin of the term 'cordel', which is similar to 'corda' (rope or string) in Portuguese. [TN]

do caminho de ferro que se interiorizava a passos lentos e só chegou ao Juazeiro do Norte em 1926.

A travessia das boiadas resultou na constituição das fazendas, interiorizando o Ceará. Surgiu a figura épica do vaqueiro, encourado, com gibão, perneiras e chapéu, guiando as boiadas ou procurando a rês perdida. Este vaqueiro foi um dos autores e/ou protagonista de uma das primeiras histórias de nossa tradição oral: "O Rabicho da Geralda", boi de "fama conhecida" que teria vivido nos sertões de Quixeramobim e cujo relato das peripécias foi transcrito por muita gente, inclusive pelo jovem Capistrano de Abreu, atendendo a uma solicitação de José de Alencar. Estamos diante de dois grandes nomes da inteligência cearense: o pai do romance brasileiro e o historiador que deu novas bases à pesquisa e à escrita da História entre nós.

Mas o boi saiu dos relatos orais, ganhou a forma de performance e temos a dança dramática do bumba meu boi, na qual a rês preferida do fazendeiro é sacrificada para satisfazer o desejo da mulher grávida do vaqueiro. Depois de danças, competições, personagens que entram e saem, o boi morre, no final, e ressuscita. É uma manifestação das mais difundidas da cultura brasileira. Aqui no Ceará, faz parte do ciclo natalino. Em outros estados, como o Maranhão, integra as festas juninas. Vale uma reflexão sobre o tempo da apresentação, dilatado, que ocupava a noite inteira; hoje, no entanto, os grupos e os artistas têm quinze minutos para a performance ou o show.

O couro curtido em pequenas oficinas se transformou em selas, arreios, armaduras para os vaqueiros, sandálias de "currulepe" e tudo isso é atualizado por competência, habilidade e invenção de um dos maiores "designers" brasileiros, o Mestre Expedito Seleiro, de Nova Olinda.

O ciclo do boi ou a civilização do couro, no dizer de Capistrano de Abreu, nos deu o aboio, canto plangente para reunir o gado, que pode ter letra ou ser apenas gutural. Esse canto tem afinidades com os muezzins dos árabes, da mesma forma que os benditos do catolicismo sertanejo atualizam e adaptam para o nosso contexto o canto medieval.

Com os portugueses vieram os cordéis ou uma parte do nosso repertório porque a necessidade de fabular está presente em todas as culturas e civilizações, de todos os tempos e lugares. Nosso cordel é uma poesia da voz regada pela cantoria, pelo improviso da viola ou da rabeca que afina com trovadores, jograis, menestréis, com a gesta trovadoresca. Da mesma forma que o cordel nunca foi exposto pendurado em cordões, mas no chão do mercado, nas calçadas das feiras, nos patamares das igrejas, onde quer que tivesse gente disposta a ouvir um trecho da história, interrompido pela advertência cínica ou pragmática de que quem quisesse saber o final do relato teria de adquirir um exemplar.

Tudo isso amplifica voz e letra, mostra resistência e conformismo, acomodação e luta, alegria

We were so far from the political centers that news of Independence took more than three months to get here. The press only appeared because of the Equator Confederation, which broke the provincial doldrums with the death of our first martyrs or heroes on the Public Promenade. And the same machines that printed graphically and visually unattractive political newspapers, also printed the first pamphlets with rhyme, meter and melody, telling stories that started by adapting the classics that came in the colonizer's luggage, but later gained local color and talked about *cangaceiros*¹¹, Father Cícero, droughts, and so much more between the sky that protects us and the earth that keeps us.

Other influences came with the improvement of communication. Photographs were expensive and daguerreotypes fixed, in glass and silver nitrate boxes, images for the registration and consumption of the elites. Mechanical sound appeared at the beginning of the 20th century, with the Edison House, in Rio de Janeiro. Cinema is a late 19th century invention and the first radio broadcasts date back to the centenary of Independence in 1922, the year of the Week of Modern Art, of the rebels at the Copacabana Fort who wanted a different order, and of the formation of the Communist Party. In a nutshell, 1922 is an unforgettable year.

Our culture was influenced by all this, even though it was on the periphery of the periphery of a capitalism that was timid in the face of what came later. Our elites consumed the best that the market put on the shelves and in the newspaper ads: salmon, codfish, port wine, reino cheese, we had never been so sophisticated...

We lived a *belle époque* imitation, with clones of the French Baron Haussmann – responsible for the redesign of Paris – opening the Duque de Caxias, Dom Manuel and Emperor boulevards. Our people already went to Passeio Público (Public Promenade), which was in practice a social segmentation, taking the rich to one avenue (or promenade), the middle classes to another, and the average joe to a third way of a heavy and imaginary pyramid. The soundtrack of these events was the compositions of Ramos Cotôco, a disabled bohemian, but in spite of that also a designer and painter, and a fierce critic of our hypocrisies and make-believe. In *Cantares Bohêmios*, published in 1892, contemporary of the Padaria Espiritual [Spiritual Bakery]¹², Cotôco mocked the pleasure of flirting with the maids, talked about gambling, the *matapasto* (a regional plant), excessive makeup, and wrote a vigorous chronicle of a Fortaleza which was much more vulgar than fancy.

Maybe we have never found a place for the countryside traditions. All this was seen as backwardness, in a conception of modernity that peacefully coexisted with the predominance of the oligarchies. The droughts marked us forever. The first records date back to the 17th century. And they

que deve ter vindo dos índios, saudade e tristeza lusas e banzo africano. Tudo isso serve de pano de fundo para histórias de valentia e de traições. Não tem como simplificar mais ou não tem como reduzir tudo a um pressuposto.

Estávamos tão longe dos centros de decisão que a notícia da Independência levou mais de três meses para chegar aqui. A imprensa só veio por conta da Confederação do Equador, que rompeu o marasma provinciano com a morte dos nossos primeiros mártires ou heróis no Passeio Público. E essas mesmas máquinas que imprimiam jornais políticos e pouco atraentes, do ponto de vista gráfico-visual, imprimiram os primeiros folhetos com rima, métrica e melodia, contando histórias que começaram pela adaptação dos clássicos que vinham na bagagem do colonizador, mas depois ganharam cor local e falaram de cangaceiros, Padre Cícero, secas, tanta coisa mais que cabe entre o céu que nos protege e a terra que nos fixa.

Outras influências chegaram com a sofisticação da comunicação. As fotografias eram caras e os daguerreótipos fixavam em caixas de vidro e nitrato de prata imagens para o registro e consumo das elites. O som mecânico veio a partir do início do século XX, com a Casa Edison, do Rio de Janeiro. O cinema é invenção do final do século XIX e as primeiras emissões de rádio são do centenário da Independência, em 1922, ano da Semana de Arte Moderna, dos rebeldes do Forte de Copacabana que pretendiam uma outra ordem, da formação do Partido Comunista. Enfim, 1922 é um ano para não ser esquecido.

A cultura cearense sofreu influências disso tudo, mesmo estando na periferia da periferia de um capitalismo que se mostrava tímido diante do que se passou a ter depois. Nossas elites consumiam o melhor que o mercado colocava nas prateleiras e nos anúncios dos jornais: salmões, bacalhaus, vinho do Porto, queijos do reino, nunca fomos tão gourmets...

Vivíamos uma macaqueação de *belle époque*, com clones do francês Barão de Haussmann – responsável pelo redesenho de Paris – abrindo os *boulevards* Duque de Caxias, Dom Manuel e do Imperador. Nossa gente já frequentava o Passeio Público, que fazia na prática a segmentação social, levando os ricos a uma avenida (ou passeio), as camadas médias a outra e o “zé-povinho” a uma terceira via de uma pesada e imaginária pirâmide. Tudo isso tendo como trilha as composições de Ramos Cotôco, boêmio, portador de uma deficiência física que lhe rendeu este apelido depreciativo, desenhista e pintor, apesar de tudo, e crítico ferino de nossas hipocrisias e do nosso faz de conta. Em *Cantares Bohêmios*, publicado em 1892, contemporâneo da Padaria Espiritual, Cotôco “tirava sarro” do prazer de bolinar as criadas, falava em jogo do bicho, no matapasto, no excesso de maquilagem, e fazia uma crônica sonora de uma Fortaleza mais “fuleiragem” que “metida a francesa”.

already broke out even before the deforestation, and the criminal interventions that happened later due to greed, real estate speculation, and the rush to make a fortune. It must be said in passing that some managed to become very rich in short periods of time: just four years, for instance.

The droughts were catastrophic. One of them, which lasted from 1877 to 1879, killed a quarter of the province's population. It is worth it the morbid exercise of imagining the death of two million people of Ceará today so that we will have an idea of what decimated us back then. The drought happened again in 1888/1889 and has happened over and over, leading to the mistaken and military terminology of combat instead of coexistence with the semi-arid.

The chronicle of the droughts is a bit of Ceará's history, including ecology, politics, culture. We had concentration camps, the swelling of Fortaleza, and examples of social novels, as well as cordel pamphlets with this same theme.

We didn't know what to do with the influx from the countryside. Neither with the people, nor with their values, beliefs, practices, manifestations, merrymaking. They were signs of backwardness. These low-income populations were expelled to the outskirts of the city and were never really heard, even by the populist politics that still exist.

Thus, in the suburbs, the sambas ended with stabbings and a lot of cachaça¹³; the oxen were ridiculed by the pretentious elites; nativities resisted inside the churches; the singers knew how to go from rejection to the aesthetics of the show and rented spaces, set up scenery, sound equipment, jury stands, distributed mottos, and bounced back.

In the same spirit, the June festivity dancers overcame the *chita*¹⁴ and started making use of shiny cloth, an aesthetic like the one of samba schools, as well as choreographies, hand allegories, plots, and soundtracks composed especially for them.

What does this spectacularization mean? The processing of other aesthetics, other ideas of taste and a dialogue with the expressions of mass culture, now not only on television, but on the world wide web, showing life in real time, the madness of the cameras, which are on the cell phones and record everything, even if afterwards we don't know what to do with so much information, except to throw most of it in the virtual garbage. Spectacularization cannot be considered as an index of the irrelevance of traditions. It works as a catalyst, a propulsion for manifestations that would otherwise be doomed to oblivion. Some of them have declined or fallen due to their inappropriateness to the present day. The dance of São Gonçalo, for example, with its journeys that last an hour each, and continued all night long, in fulfillment of a promise made, with its ropes of believers doing braided string under a fruit arch and the image of the holy violist on an altar.

Talvez nunca tenhamos conseguido um lugar para colocar as tradições sertanejas. Tudo isso era visto como atraso, em uma concepção de modernidade que convivia, pacificamente, com o predomínio das oligarquias. As secas nos marcavam de vez, desde sempre. Os primeiros registros são do século XVII. E já eclodiam mesmo antes de desmatamento, de intervenções criminosas que vieram depois, em função da ganância, da especulação imobiliária e da pressa de fazer fortuna. Diga-se de passagem que alguns conseguem amealhar riquezas em pouco tempo, quatro anos, por exemplo.

As secas foram catastróficas. Uma delas, que durou de 1877 a 1879, matou um quarto da população da Província. Vale o exercício mórbido de imaginar a morte de dois milhões de cearenses hoje e teremos uma ideia do que nos dizimou. A seca foi reeditada em 1888/1889 e vem se repetindo, levando a terminologia equivocada e militar do combate, e não do convívio com o semiárido.

A crônica das secas é um pouco da história do Ceará envolvendo ecologia, política, cultura. Tivemos campos de concentração, inchaço de Fortaleza e exemplares de romance social, além de folhetos de cordel com este mesmo tema.

Não soubemos o que fazer com o que vinha do interior. Nem com as pessoas, nem com seus valores, crenças, práticas, manifestações, folgados. Eram índices do atraso. Estas populações de baixa renda foram expulsas para a periferia da cidade e nunca foram ouvidas de verdade, nas práticas populistas que permanecem até os dias de hoje.

Assim, nos arrabaldes, os sambas terminavam com fachadas e muita cachaça; os bois eram ridicularizados pelas elites pretensiosas; lapinhas resistiam no interior das igrejas; os cantadores souberam passar da rejeição à estética do espetáculo e alugaram espaços, montaram cenários, equipamentos de sons, bancadas de jurados, distribuíram motes e deram a volta por cima.

Da mesma forma, as quadrilhas juninas superaram a chita e passaram a usar tecidos com brilhos, uma estética mais próxima das escolas de samba, passos marcados, alegorias de mão, enredos, trilhas sonoras compostas especialmente para elas.

O que seria essa tal de espetacularização? O processamento de outras estéticas, de outras ideias de gosto e um diálogo com o que manifesta a cultura de massas, agora não apenas a televisão, mas a rede mundial de computadores, mostrando a vida em tempo real, a loucura das câmeras fotográficas, que estão nos celulares e registram tudo, mesmo que depois a gente não saiba o que fazer com tanta informação, a não ser jogar a maior parte no lixo virtual. A espetacularização não pode ser considerada índice da pouca importância das tradições. Ela funciona como uma catalização, uma propulsão de manifestação que, de outro modo, estariam fadadas ao

How to make traditions compatible with mass culture? There is no recipe for this. Each case is unique, and each community resolves it in its own way, by its own negotiations, exchanges, gains, and bargains. In Ceará it has been no different. The Ox may have the technological apparatus of Parintins, in the Amazon, or it may be covered with dry banana tree straw, as seen in some places in the countryside of Ceará. The *vaquejada*¹⁵ is no longer a cowboys race, a game after taking the animals to the corrals, and has become a serious competition, a business involving sponsorship by multinational companies, fashion, magazines, records, food, various items on a vast and diversified menu.

But the discussions about cultural issues in Ceará are not limited to the criticism of the media which are, rather than vehicles or means, a privileged place in which society sees and discusses itself; the so-called mirror of Narcissus, the realization that in face of the growing urbanization, the demographic explosion, and so many complexities of today, the functioning of the social structure would not be possible without this apparatus of mediations. Discussions about culture involve stereotypes. It is good to know what we think and what others think of us; it is important to reflect on how we construct or idealize this image not always concrete, but often diffuse and blurred.

It is believed there is something about our people such as a warrior character, of a disposition to face adversity, but this, far from being a prerogative of Ceará, seems to be a characteristic of all peoples. Everyone has their heroes, martyrs, liberators. Those who fought helped us go through the crossings. Our determination or the idea of spreading around the world as a survival strategy is not unique. Nor is it exclusive the ability to resist, to go ahead and reach the goals. We fight against the sun, the land, the lack of water. But this struggle is not typical, it is everyone's.

So, what can we say about Ceará that is characteristic, that is not obvious or redundant? Perhaps our humor is an interesting bias, a gateway to a rich and multifaceted universe called Ceará. The irreverence, the verve of the people from Ceará, is the capacity that these people possess to laugh at themselves. Perhaps this laughter is not only the reinforcement of a stereotype, but a historical construction; and one of its landmarks is the Padaria Espiritual, which is being honored today by us, here at this UFC Festival, one hundred and twenty years later.

It is not about listing laughable situations, showing the mockery or the embarrassment that our very typical booing provokes, but about understanding humor as a strategy that is not only discursive, but also as an experience, as an attitude, and as a strong identity mark of a people that is rich enough to defy any label, unsuitable to be removed from the shelves and consumed as a pleasant market item.

esquecimento. Algumas delas entraram em baixa ou caíram no desuso pela inadequação aos dias de hoje. A dança de São Gonçalo, por exemplo, com suas jornadas que duram uma hora, cada uma delas, e que varava a noite, em cumprimento a uma promessa feita, com seus cordões de fiéis, fazendo o trancelim, sob um arco de frutas e a imagem do santo violeiro sobre um altar.

Como compatibilizar as tradições com a cultura de massas? Não existe receita para isso. Cada caso é um caso e cada comunidade resolve do seu jeito, com suas negociações, suas trocas, seus ganhos e suas barganhas. No Ceará não tem sido diferente. O Boi tanto pode ter o aparato tecnológico de Parintins, na Amazônia, como estar coberto de palha seca de bananeira, como visto em algumas localidades do interior cearense. A vaquejada deixou de ser a corrida dos vaqueiros, brincadeira depois de levar as reses aos currais, e se tornou competição séria, negócio envolvendo patrocínio de multinacionais, moda, revistas, discos, comida, vários itens de um cardápio vasto e diversificado.

Mas as discussões sobre as questões culturais no Ceará não se reduzem nem se esgotam na crítica das mídias, mais que veículos ou meios, um lugar privilegiado no qual a sociedade se vê e se discute; o tal espelho de Narciso, a constatação de que, diante da urbanização crescente, da explosão demográfica e de tantas complexidades dos dias de hoje, não seria possível o funcionamento da estrutura social sem esse aparato de mediações. As discussões sobre cultura envolvem os estereótipos. Bom saber o que pensamos e o que os outros pensam de nós; importante refletir sobre como construímos ou idealizamos essa imagem, nem sempre concreta, muitas vezes difusa e borrada.

Falam em caráter guerreiro, em disposição para enfrentar adversidades, mas isso, longe de ser uma prerrogativa cearense, é uma característica de todos os povos. Todos têm seus heróis, mártires, libertadores. Os que lutaram nos ajudaram a fazer as travessias. Tampouco é apenas cearense a determinação ou a ideia de se espalhar pelo mundo como estratégia de sobrevivência. Também não é apenas nossa a capacidade de não desistir, de ir em frente e alcançar os objetivos. Lutamos contra o sol, a terra, a falta d'água. Mas essa luta não é única, é de todos.

E o que dizer do Ceará que acrescenta alguma coisa, que não seja óbvio ou redundante? Talvez o humor seja um viés interessante, uma porta de entrada para um universo rico e multifacetado que se chama Ceará. A irreverência, a verve do cearense, é a capacidade que o cearense tem de rir de si mesmo. Talvez este riso não seja apenas o reforço de um estereótipo, mas uma construção histórica; e tem como um de seus marcos a Padaria Espiritual, que está sendo homenageada hoje por nós, aqui neste Festival UFC, cento e vinte anos depois.

Our laughter, which is confused with booing, is not only a stereotype, a major figure of ideology, in the words of the French thinker Roland Barthes. Our laughter is an attitude, it reflects a worldview, it does not take away from us the capacity for hard work.

The Padaria Espiritual was an explosion of unease at the provincial morass and a founding moment of our irreverence. The booing, the jokes, a nationalism that made sense at that moment, the rejection of foreign fauna and flora and the *clichés* of an already dated romanticism, the cult of characters that deserved to be worshiped and the discarding of the tailors, the clergy and the police, those were some of the marks of what we would be from then on.

The Spiritual Bakery gave that laughter an Establishment Program, a canon. Later, we had the Academia Polimática¹⁶, Bode Yoyô¹⁷, Quintino Cunha¹⁸, the booing at the sun¹⁹, the Coca-Colas²⁰ that dated North Americans, the mockery of the eccentrics²¹: Levi, Chagas dos Carneiros, Ferrugem, Zé Tatá, Burra Preta. A politically incorrect laughter that affected the different, the special, the excluded. Everything was allowed.

Of course, cultural issues cannot be reduced, nor can they be solved by laughter like magic. Nor can they be solved by criticizing the media. They illustrate discussions about what we are, and may illuminate what we aim to be. Cultural practices develop at the whim of the market, to satisfy the expectations of profit. They go through the discontinuities of cultural policies, when politicians listen to society, and then do whatever they want, whatever their commitments demand or their whims recommend.

We have an atavistic rejection of the past and an attachment not to what is new, but to what is in voga, which can be the old in disguise, the dilution of the contemporary, of what comes from the so-called big centers. This has been a walk through the woods of culture, a moment to unleash the multiple reflections that may give us a direction.

Não se trata de listar situações risíveis, mostrar o escárnio ou o constrangimento que a vaia provoca, mas de compreender o humor como estratégia não apenas discursiva, também como vivência, como atitude e como marca identitária forte de um povo que é rico o bastante para não caber em uma gavetinha com rótulo afixado do lado de fora, prontos para serem retirados dos escaninhos e consumidos ao bel-prazer do mercado. Nosso riso que se confunde com a vaia não é apenas um estereótipo, figura maior da ideologia, no dizer do pensador francês Roland Barthes. Nosso riso é uma atitude, reflete uma visão de mundo, não retira de nós a capacidade do trabalho árduo.

A Padaria Espiritual era uma explosão de mal-estar diante da morrinha provinciana e um instante fundante de nossa irreverência. Na vaia, nos chistes, em um nacionalismo que fazia sentido naquele instante, da rejeição à fauna e à flora estrangeira, aos clichês de um romantismo já datado, no culto às personagens que mereciam culto e no descarte dos alfaiatas, do clero e da polícia, as marcas do que seríamos daí para a frente.

A Padaria Espiritual deu a esse riso um Programa de Instalação, um cânon. Depois, tivemos a Academia Polimática, o Bode Yoyô, Quintino Cunha, a vaia ao sol, as Coca-Colas que namoravam os norte-americanos, o apupo aos excêntricos: Levi, Chagas dos Carneiros, Ferrugem, Zé Tatá, Burra Preta. Um riso politicamente incorreto que afetava os diferentes, os especiais, os excluídos. Valia tudo.

Claro que as questões culturais não se reduzem, nem se resolvem pelo riso, num passe de mágica. Como não se resolvem, também, pela crítica às mídias. Passam pelas discussões sobre o que somos, para saber o que queremos ser. As práticas culturais se desenvolvem ao sabor do mercado, na satisfação das expectativas de lucro. Passam pelas discontinuidades das políticas culturais, quando os gestores ouvem a sociedade civil, para depois fazer o que bem querem, o que cobram seus compromissos ou recebem seus caprichos.

Temos uma atávica rejeição ao passado e um apego não ao novo, mas à novidade, que pode ser o velho travestido, a diluição do contemporâneo, do que vem dos chamados grandes centros. Este foi um passeio pelos bosques da cultura, um momento para o desencadear das múltiplas reflexões que poderão nos dar um rumo.

¹⁶ A group of intellectuals that attempted to democratize knowledge in the 1920's. [TN]
¹⁷ A famous goat that became a legend in the first decade of the XX century. It was even elected as a city councilor. It is stuffed and displayed at a local museum now. [TN]
¹⁸ A lawyer, politician, writer and poet of Ceará known for his flippant style (1875-1943). [TN]
¹⁹ In the 1940's, after three rainy days, when the sun appeared again it was booed by the people at a famous square. It became a very well-known anecdote and a sort of popular tradition. [TN]
²⁰ Provocative nickname given to the ladies who dated North American soldiers during WWII. [TN]
²¹ A "habit" that we would call bullying nowadays. [TN]

A Brief, Almost Historical and Almost Poetic Narrative of Visual Arts in Ceará

Nothing is without having been what it was.
Carlos Macêdo

Among the several narrative possibilities in the history of visual arts in Ceará, I prefer the one that goes through the most diverse paths, eternally supported by the courage and enthusiasm of its actors, the spirit of the whole journey. Due to the construction rather than the product, the individual efforts often flowed into the mighty river of collective history, whose establishment should shelter all the dreams that, in a few words, would only be a glimmer of light or perhaps some modest shadow under which they were sheltered, in spite of the instability of the landscape. Thus, providentially, glimmers and shadows alternated, but in countless moments the coexistence of these events was inevitable.

The environment of artistic production under the inexorable, since cultivated, romantic sign of making art as a spiritual achievement, associated with the compulsory individualism except for the rare attempts at group meetings, was at the final edge of the thirties and the consequent preliminary border of the forties, to alternate, more often, the occurrences of shadow and light.

Breve narrativa quase histórica e quase poética das artes plásticas no Ceará

Nada é sem ter sido o que foi.
Carlos Macêdo

Das muitas possibilidades narrativas da história das artes visuais do Ceará me encanta aquela que passa pelos caminhos mais diversos, eternamente suportada pela coragem e pelo entusiasmo dos seus atores, ânimo de todo o percurso. Menos pelo objeto do que pela construção, os esforços individuais frequentemente desembocavam no rio caudaloso da história coletiva, cujo estabelecimento deveria albergar todos os sonhos que, em suma, seriam apenas uma réstia de luz ou quiçá alguma modesta sombra sob a qual estivessem abrigados, mesmo na instabilidade da paisagem. Assim, providencialmente foram se alternando réstias e sombras, mas em incontáveis momentos a coexistência desses acontecimentos foi inevitável.

O ambiente da produção artística sob o inexorável, posto que cultivado, signo romântico do fazer arte como realização do espírito, associado ao compulsório individualismo excetuado pelas raras tentativas de reunião em grupo, estava na derradeira borda dos anos 1930 e consequente fronteira preliminar dos anos 1940, para alternar,

Still shapeless, the environment longed for guidance, even the slightest, so that the organized ecosystem could function and produce results that matched those that had been dreamed of until then. Unexpectedly, through the crack of 1941, a beam insinuated itself and that would change, forever, the long-established panorama. Mário Baratta, polite, learned, and gregarious, approached the artists who found in him a trustworthy man and this approach had as primary result the ideal environment in which the CCBA, Centro Cultural de Belas Artes [Cultural Center of Fine Arts], would be born, the first institution devoted exclusively to the visual arts in Ceará, the place that made young Aldemir Martins and Antonio Bandeira stand out, and settled and greeted Raimundo Cela.

The consequent founding of the CCBA as an inaugural gesture, rather than an example, was an exercise in moving from the comfort zone to the restlessness that is essential to the desire for change in the recurrent atmosphere of calmness.

Long before a new shadow fell over the landscape and the inevitable comfort settled in, the State Union of Students entered through the crack, illuminated it, and under its mercy landed in the 1943 station the April Show, a precarious event, but destined for resistance, perhaps because of the collective effort that gave it a foundation. Thus, it became stubborn and surviving.

This river has been sailed by great, persistent artists and others who bent their sails and landed, due to the difficulties caused by the wind and other circumstances, on the first bank they found. Some got lost on the way, others disappeared in the bends or in the current, but all of them reveal the story of this incredible adventure.

- To the tracks!

In the movement, the locomotive followed its course dragging wide wagons crammed with experiences, where anxiety and the desire for transformation were processed, but on the platform of the 1944 station the Sociedade Cearense de Artes Plásticas [Visual Arts Society of Ceará], SCAP, disembarked, as the last stone of this triple foundation on which the endless history is built. The road had taught us about the need for organization and the use of common effort to defend the collective interest. Under Baratta's leadership, the new moment was designed and inaugurated, and at the same time became a reference in the path that was opening.

The examples and demands of the 1940's station desperately waved to the invaluable future possibilities like the landing, in the 1966 station, of the Secretaria de Cultura e do Conselho Estadual [sic] de Cultura [Secretariat of Culture and the State Council of Culture], whose representation of the Visual Arts counted with the ingenuity and the skillful detachment of Heloysa Juaçaba, creator of the Casa "de Cultura" Raimundo Cela, which was born under the name Center of Visual Arts and got off at the 1967 station. The tireless mediator between art producers and their consumers in the narrow, but potentially promising market

com maior frequência, as ocorrências de sombra e luz.

Ainda sem forma, o meio ansiava por orientação, mínima que fosse, para que, organizado, o ecossistema pudesse funcionar e produzir resultados à altura daqueles que até então foram sonhados. Inesperadamente, pela fresta de 1941, insinuou-se um feixe que mudaria, para sempre, o panorama há muito instalado. Mário Baratta, polido, culto e agregador, aproximou-se dos artistas que encontraram nele um homem confiável e essa aproximação teve como resultado primário o ambiente ideal em que nasceria o CCBA, Centro Cultural de Belas Artes, a primeira instituição devotada exclusivamente às artes plásticas do Ceará, instância que destacou os jovens Aldemir Martins e Antonio Bandeira, assentou e saudou Raimundo Cela.

A consequente fundação do CCBA como gesto inaugural, mais do que um exemplo, virou um exercício de passagem da zona de conforto para a inquietação necessária ao desejo de mudança na recorrente atmosfera de calmaria.

Muito antes que descesse sobre a paisagem uma nova sombra e a inevitável comodidade se instalasse, a União Estadual dos Estudantes entrou pela fenda, alumiu, e sob sua mercê desembarcou na estação de 1943 o Salão de Abril, uma ocorrência precária, mas vocacionada para a resistência, talvez pelo esforço coletivo que lhe emprestou fundamento. Assim, resultou teimoso e sobrevivente.

Por esse rio navegaram grandes e persistentes artistas e outros que dobraram suas velas e desembarcaram, pela contrariedade dos ventos e outras circunstâncias, na primeira margem que encontraram. Alguns se perderam no caminho, outros sumiram nas curvas ou na correnteza, mas todos revelam a história dessa incrível aventura.

- Aos trilhos!

Na movimentação, a locomotiva seguia o seu curso arrastando amplos vagões abarrotados de experiências, onde eram processados a ansiedade e o desejo de transformação, até que na plataforma da estação de 1944 desembarcou a Sociedade Cearense de Artes Plásticas, SCAP, como derradeira pedra desse alicerce trino sobre o qual se ergue a história sem fim. A estrada ensinara sobre a necessidade de organização e de uso do esforço comum na defesa do interesse coletivo. Sob a liderança de Baratta o novo momento se desenhou e foi inaugurado, ao mesmo tempo que se tornou referência na trajetória que se abria.

Os exemplos e as demandas da estação dos anos 1940 acenavam desesperados para as incalculáveis possibilidades de futuro como o desembarque, na estação de 1966, da Secretaria de Cultura e do Conselho Estadual de Cultura, cuja representação das Artes Plásticas contou com o engenho e o hábil despndimento de Heloysa Juaçaba, idealizadora da Casa "de Cultura" Raimundo Cela, que nascera Centro de Artes Visuais

whose formation Heloysa stimulated, made progress, and living off what they produced became an achievable dream for many artists. Tirelessly, she faced this further aspect in the territory of the productive chain – it was cleared and had its horizons broadened by her. The Salão Nacional de Artes Plásticas [National Show of Visual Arts], a biennial and bold initiative of the fledgling Casa de Cultura, whose master plan had been conceived by Clarival Valladares, came on the scene, and lent its compass, strengthening the stimulus to move forward. In the 1969 station, the Minimuseu Firmeza disembarked, bringing in its luggage the events from SCAP up to then, and Estrigas, the conductor, started the indelible record of the entire course. With a vocation for historical archeology, he found the thread and brought to light the narrative of our artistic prehistory up to a very recent past.

Less by luck than by Estrigas' determined and silent effort, Mondubim [sic]¹ has become the epicenter of cultural occurrences, a place of recognition, a meeting point for artists and intellectuals, a trench, perhaps the last, in defense of the demanding class.

True to its occasional nature, history continued to reverberate its circumstances while at the same time unfolding, multiple and one, in the direction of all its destinies. At one moment it raised its sails, at another it started its engines, at yet another it discarded all its machinery in order to follow its course changing its follies, the plans of its imprecise mood.

Throughout the endless stops, the boardings and landings added new elements to the general landscape, strengthening the meaning or resignifying the concept of this journey. Having chosen departure as a premise, it did not point to any arrival spot, either because of the varied nature of chance, which in general guides historical events in the scope of their consequences, or because of the predominance of contingencies.

- Sail away to sea!

The swells of this ocean destroyed different times, but the tenacity of the sailors overcame the fierce winds. Although there was, most of the time, an inevitable coincidence of objectives, the atmosphere in the ship was not always harmonious, and the personal goals of the crew members often took priority. Thus, once they spotted a port of opportunity, some would change boats and sailed to other seas. Advancement and retreat were constant, and new ideas would arise from this opposition, when the remaining enthusiasm for the challenges was not enough. Thus, many returned to the primary ocean of their navigation, perhaps out of loyalty to the fate that their destination should be the same port of departure. Among those who refused other oceans as their destination, there are some who are still navigating these southern seas whose waves they are used to; they stand or accept with resigned understanding the inevitability of the designs.

e que saltou na estação de 1967. A incansável mediadora entre produtores de arte e seus consumidores, no estreito, mas potencialmente promissor mercado cuja formação Heloysa estimulou fez progressos, e viver do que produzia passou a ser um sonho realizável para muitos artistas. Incansável, enfrentou mais este aspecto no território da cadeia produtiva – por ela foi desbravado e teve seus horizontes alargados. O Salão Nacional de Artes Plásticas, bienal e arrojada iniciativa da nova Casa de Cultura, cujo plano diretor fora pensado por Clarival Valladares, vem à cena e empresta sua bússola, robustecendo o estímulo para seguir adiante. Na estação de 1969, desembarcou o Minimuseu Firmeza, que trouxe na bagagem os acontecimentos desde a SCAP até então e Estrigas, o maquinista, iniciou o indelével registro de todo o percurso. Vocacionado para a arqueologia histórica, encontrou o fio da meada e trouxe à luz a narrativa da nossa pré-história artística até um passado bem recente.

Menos por sorte do que pelo determinado e silencioso esforço de Estrigas, o Mondubim se tornou epicentro das ocorrências culturais, instância de reconhecimento, ponto de encontro de artistas e intelectuais, uma trincheira, talvez a última, em defesa da classe demandatária.

Fiel à sua natureza ocasional, a história seguiu reverberando suas circunstâncias ao mesmo tempo que se desdobrava, múltipla e una, na direção de todos os seus destinos. Ora içava as suas velas, ora ligava os seus motores, ora se desfazia de toda a maquinaria para seguir o curso variando em seus desatinos, os projetos do seu temperamento impreciso.

Ao longo das infinitas paragens, os embarques e desembarques foram acrescentando novos elementos à paisagem geral, robustecendo o sentido ou ressignificando o conceito dessa caminhada. Eleita a partida como premissa, não apontava para qualquer ponto de chegada, quer pela vária natureza da casualidade, que em geral norteia os acontecimentos históricos no âmbito de suas consequências, quer pela predominância das contingências.

– Nave ao mar!

As vagas desse oceano davam conta de tempos distintos, mas a tenacidade dos marinheiros superava a bridade dos ventos. Embora houvesse, em grande parte dos momentos, a inevitável coincidência de objetivos, o ambiente no barco nem sempre era harmonioso, e as metas pessoais dos tripulantes muitas vezes resultavam prioritárias. Desta sorte, avistado um porto de oportunidade, um ou outro trocava de embarcação e destinava sua vida a outros mares. Avanços e recuos eram constantes e dessa oposição surgiam novas ideias, quando não bastava o entusiasmo restante dos desafios. Assim, muitos retornaram ao oceano primário de sua navegação talvez por fidelidade ao fado de que seu destino seria o mesmo porto de partida. Daqueles que recusaram outros oceanos

- Back on track!

The long trip up to nowadays is a busy and varied path with events and people in full effervescence aiming to build the environment that provides sufficient support to the various factors that have stimulated production up to this point.

Powerful, the train of this story is still crossing time, arriving and departing at countless and diverse stations! Driven by its unbeatable drivers, it keeps announcing that history, destiny, and art don't trust accuracy.

como destino há os que ainda estão navegando nestes mares do sul a cujas ondas estão afeitos, suportam ou aceitam com resignada compreensão a inevitabilidade dos designios.

– De volta aos trilhos!

A longa viagem até os dias atuais constitui movimentado e sortido trajeto com eventos e pessoas em franca efervescência na perspectiva de construção da ambiência portadora de suficientes esteios aos diversos fatores que estimularam a produção até este ponto.

Poderoso, o trem dessa história ainda atravessa o tempo, chegando e partindo a incontáveis e diversas estações! Conduzido pelos seus imbatíveis maquinistas segue anunciando que a história, o destino e a arte desconfiam da exatidão.

The History of Art in Ceará: Much to be Ploughed¹, Much to be Told

As histórias das artes no Ceará: muito por se arar, muito por se contar

Roberto Galvão. Fortaleza, rainy season of 2023.

There are many ideas that can be awakened or constructed when we look at the visual arts in Ceará. Each exhibition is a look, a discourse, a narrative. The histories of art are also narratives and are imbricated with the exhibitions and curatorships. Among the histories we tell about our visual arts, the most common ones usually have in their core an overvaluation of modernity, a modernity that, in fact, was/is an effort by dominant groups to perpetuate coloniality.

It is as if until then (the point of origin or construction of our modern times), what existed in our memory, in the critical record of the manifestations of our visibility, was a vacuum, a kind of “de-history”, an acceptance of non-existence or, denying of the real because of a difference between what we did and the Eurocentric standards that were/are imposed on us: Art would be only what Europeans did. And here, since nothing similar to the European arts was made, it was as if Art did not exist.

¹ There's a pun in the original title involving the expression 'se arar', which might mean 'to plow' or 'if plowing...' and, at the same time, sounds like 'Ceará' changed into a verb in the infinitive. [TN]

Fortaleza, período das chuvas de 2023.

São muitas as ideias que podem ser despertadas ou construídas ao lançarmos os nossos olhos sobre as artes visuais do Ceará. Cada exposição é um olhar, um discurso, uma narração. As histórias das artes também são narrativas e estão imbricadas com as exposições e as curadorias. Dentre as histórias que contamos de nossas artes visuais, as mais comuns, geralmente, contêm em seu bojo uma supervalorização da modernidade, que, na verdade, foi/é um esforço dos grupos dominantes de perpetuação da colonialidade.

É como se até então (o tempo da chegada ou da construção dos nossos tempos modernos) o que existisse na nossa memória, no registro crítico das manifestações da nossa visibilidade, fosse um vácuo, uma espécie de “des-história”, de aceitação da inexistência ou, negando o real por causa de uma não similaridade do que fazíamos com os padrões eurocêntricos que nos foram/eram/são impostos, arte seria apenas aquilo que os europeus faziam. E aqui, como não se praticava nada de similar com as artes europeias, era como se arte aqui não se fizesse.

What existed/exists in the minds of many was/is the “Drought”, a hard, stony ground. There was an effort to water our rough artistic soil, trying to accomplish something similar to what was done in the metropolis, but the product was, at least in technical terms, something so far from the European models that it could not be accepted as something of effective value. In our art histories, it seems that art only came to us on caravels or through the wings of the American “flying fortresses” during World War II. Before, it was the uncreated.

But where were/are the feather arts? Did they exist? And what about the body paintings? The decorative designs of braids and ceramics? And the painters, stonemasons, goldsmiths, wall painters of the 19th century houses? Where to find them and how to become aware of their existence? And how to learn about the academic painters, where can we get informed about Johann Brindseil? How about Alcino Brazil, José Irineu de Souza, Luiz Sá, João Araripe Macêdo and many other artists from the 19th century and other past times? How could we have academic artists without having academies? These are questions to be developed and studied. How do we accept that many of our greatest and most important artists are thrown into the amorphous field of the so-called popular arts? Nino, Noza, Graciano, Cícera, Stênio, just to name a few citizens from Juazeiro.

I believe that those who like history cannot fail to notice the existence of a devaluation of the cultures of socially subordinate groups. But fortunately, the so-called popular culture is an amalgam that allows a great plurality of manifestations and histories whose characters are composed of a multiplicity of origins so distinct that they are difficult to control. It is based on a reality that allows the mixture of country culture with multinational knowledge. It is the rock-forró¹; it is the textiles made on the most rudimentary loom of indigenous tradition warped with state-of-the-art technological threads; it is the Indian wearing Armani glasses with Ray-Ban lenses. This needs to be thought about, curated, exposed and historized. After all, the “popular ones are strong”.

And we might continue thinking and asking: what were the processes of transmission or teaching of aesthetic knowledge put into practice in our state before and since the Jesuits' arrival? To know something about these possible other histories, it is necessary to plow the dry and hard soil of our memories so that we can perceive and find answers, precious for sure, at least for us.

The first step of the attempt to promote change or adaptation to the new time that is announced, which is dark but dark like “looks beautiful to rain”², is to review our histories and, perhaps, rewrite them, seeking to illuminate some moments that were cast into oblivion, thrown into the shadows or even in complete darkness. We need to know other histories less travestied by colonialist ideologies.

¹ A regional music genre. [TN]
² *Bonito pra chover*, the title of the first show at the Pinacoteca, is an idiom that means cloudy weather. [TN]

O que existia/existe na cabeça de muitos era/é “seca”, chão duro, pedregoso. E se, num esforço por regar o nosso áspero solo artístico, tentando realizar algo de parecido com o que se fazia nas metrópoles, era/é, pelo menos em termos técnicos, algo tão distante dos modelos europeus que não poderia ser aceito como algo de efetivo valor. Nas nossas histórias das artes, parece que a arte somente nos chega/chegou nas caravelas ou através das asas das “fortalezas voadoras” estadunidenses, na Segunda Guerra. Antes era o incriado.

Mas onde estavam/estão as artes plumárias? Elas existiram? As pinturas corporais? Os desenhos decorativos dos trançados e das cerâmicas? E os pintores, santeiros, ourives, pintores de paredes nas casas do século XIX? Onde encontrá-los e como saber de suas existências? E como saber dos pintores acadêmicos, onde saber de Johann Brindseil? De Alcino Brazil, de José Irineu de Souza, de Luiz Sá, de João Araripe Macêdo? E de muitos outros artistas do século XIX e de outros tempos pretéritos? Como podemos ter tido artistas acadêmicos sem ter academias? São questões por desenvolver e estudar. Como aceitamos que muitos de nossos maiores e mais importantes artistas sejam lançados no campo amorfo das artes ditas populares? Nino, Noza, Graciano, Cícera, Stênio, para citar apenas alguns juazeirenses.

Acredito que quem gosta de história não deixa de perceber a existência de uma desvalorização das culturas dos grupos socialmente subalternizados. Mas felizmente a cultura dita popular é um amálgama que permite uma grande pluralidade de manifestações e histórias cujos caracteres são compostos por uma multiplicidade de origens tão distintas, que as torna difícil de controlar. Ela é pautada numa realidade que permite a mistura da cultura sertaneja com os saberes multinacionais. É o rock-forró; é o têxtil realizado no mais rudimentar tear da tradição indígena urdido com linhas de última geração tecnológica; é o indígena de óculos Armani com lentes Ray-Ban. Isso precisa ser pensado, curado, exposto e historiado. E os “populares” são fortes.

E, para continuar pensando, quais foram os processos de transmissão ou ensino de conhecimentos estéticos praticados em nosso estado antes e desde a chegada dos jesuítas? Para saber algo dessas possíveis outras histórias, é preciso arar o solo seco e duro de nossas memórias para que possamos perceber e encontrar respostas, por certo preciosas, pelo menos para nós.

O primeiro passo na tentativa de promover mudança ou adequação ao novo tempo que se anuncia, escuro, um escuro de bonito pra chover, é rever as nossas histórias e, talvez, reescrevê-las, buscando iluminar alguns momentos que foram lançados no esquecimento, jogados na sombra ou mesmo na completa escuridão. Precisamos conhecer outras histórias menos mascaradas pelas ideologias colonialistas.

We need histories that may situate us and make us understand our artists in the real structures of their connections and ties that they effectively have with other artists and movements that have influenced their artistic formations. We need to try to understand how some artists and their works, through awards, promotion, and oriented criticism, have been transformed into possible examples of values of domination and/or resistance.

We need to understand and report the modes of distribution, appropriation and recognition of works of art, as well as the modes of reception by the common audience (Why was Raimundo Cella a great success in his exhibitions and a huge failure in sales?); we also have to describe the relationships between journalists and artists at the time of the arrival of "modernism" in Fortaleza in the 1940s.

Now we know that every people, every time and place, has its culture and its art with its own characteristics. The idea of the universality of art is false. In histories, just as in fertile soil, if plowed and watered, it sprouts. So many are the histories yet to be told. If we do not deny the coloniality that still lingers in us, stand up to the system that subtly controls us, and question the status quo we will never have our artistic plenitude deciphered and acknowledged. That is why we have to realize that all the histories that have been and are still told must be rethought. We need to forget certain practices and reposition ourselves in life and in the world. We need to be more faithful to ourselves.

The ideas of colonialist origin and intention promised and promise us adventure and adventure, solid knowledge, cultural power, growth, transformation of the self and of the world, but, in fact, they destroy what we had and have, what we knew and what we know; what we were and are. We need to show, shamelessly, what constitutes us and what we mean, especially in the field of the arts.

Having that in mind, the first thing to be done is to realize the need to be what we are. Instead, it seems that we are still a colony. Maybe we no longer have our country occupied by foreign powers as before, but maybe we are occupied in other ways. Maybe our minds are taken over. Our ways of thinking, of learning, of seeing the world, are perhaps still colonized. We need to eliminate the desire to be white, modern, European, impressionist, surrealist, concrete, sophisticated, elitist, and put aside all that we are not and never will be. These labels are just ways of controlling our vision, feelings, and underestimating our cultural production. They are cultural models that are not ours. Things out of place.

To achieve such goal, we need to look for our own values to analyze what we produce. We need to look at ourselves in the mirrors, and realize what we mean to ourselves. Only then we will be able to perceive the colors that we have and recognize our beauties. We need to stop the naturalized and consented subordination, and develop our own judgments, tastes and modes of appreciation. We need to construct and establish the histories of our

Precisamos de histórias que consigam nos situar e fazer entender os nossos artistas nas estruturas reais de suas conexões e laços que efetivamente tenham com outros artistas e movimentos que tiveram influência nas suas formações artísticas. É preciso buscar compreender como alguns artistas e suas obras, através de prêmios, divulgação e críticas orientadas foram transformados em possíveis exemplos de valores de dominação e/ou de resistência.

Precisamos compreender e contar como se davam os modos de distribuição e apropriação e reconhecimento das obras de arte e os modos de recepção pelo público comum (por que Raimundo Cella era grande sucesso de público em suas exposições e enorme fracasso de vendas?) e como se davam as relações entre os jornalistas e os artistas no tempo da chegada do modernismo em Fortaleza, nos anos 1940?

Agora sabemos que cada povo, cada tempo e lugar tem a sua cultura e a sua arte com características que lhes são próprias, inclusive nós. A ideia de universalidade da arte é falsa. Nas histórias, assim como em solo fértil, se arar e regar, brota. Então muitas são as histórias ainda por contar. Sem negarmos a colonialidade que ainda perdura em nós, sem fazermos frente ao sistema que sutilmente ainda nos controla, sem uma atitude questionadora, jamais teremos a nossa plenitude artística decifrada e reconhecida. Por isso temos que perceber que todas as histórias que nos foram e são contadas devem ser repensadas. Precisamos esquecer certas práticas e nos reposicionarmos na vida e no mundo. Precisamos ser mais fiéis a nós mesmos.

As ideias de origem e intenção colonialistas nos prometiam e prometem ventura e aventura, saberes sólidos, poder cultural, crescimento, transformação de si e do mundo e, na verdade, destroçam o que tínhamos e temos, o que sabíamos e o que sabemos; o que fomos e somos. Precisamos mostrar, até sem muito pudor, o que nos constitui e o que significamos, principalmente no campo das artes.

Nesse sentido, a primeira atitude por tomar é perceber a necessidade de sermos o que somos. Ao contrário, parece que ainda somos colônia. Talvez não tenhamos mais o nosso país ocupado por poderes estrangeiros como antes, mas talvez estejamos ocupados de outros modos. Talvez as nossas mentes estejam tomadas. Nossos modos de pensar, de aprender, de ver o mundo talvez ainda sejam colonizados. Precisamos eliminar o desejo de sermos brancos, modernos à moda europeia, impressionistas, surrealistas, concretos, sofisticados, elitistas, e colocar de lado tudo que não somos e nunca seremos. Esse caminho é apenas uma maneira de controlar o nosso ver, sentir e de não darmos valor a nossa produção cultural. São modelos culturais que não são nossos. Coisa fora de lugar.

Para que isso ocorra, é preciso buscarmos valores próprios para analisarmos o que produ-

existence, under our own eyes, perhaps in a process of re-existence. To fulfill these aims, we have to curate many shows and exhibitions and write many other histories that retell our histories and show new looks. We urgently need to turn the hard soil of our arts. I believe and hope that the Pinacoteca do Ceará has this purpose. It is necessary to plow. It is good to think that it looks beautiful to rain.

zimos. Precisamos olharmo-nos nos espelhos, e perceber o que significamos para nós mesmos. Só assim poderemos perceber as cores que temos e reconhecer as nossas belezas. Precisamos acabar com a subordinação normalizada e consentida, e desenvolvermos juízos, gostos e modo de apreciação próprios. Precisamos construir e estabelecer as histórias de nossa existência, sob o nosso próprio olhar, talvez num processo de re-existência. Para que isso aconteça, temos que curar muitas mostras e exposições e escrever muitas outras histórias que mostrem novos olhares, recontando nossas histórias. É preciso urgentemente revolver o chão duro das nossas artes. Acredito e espero que a Pinacoteca do Ceará tenha esse propósito. Se arar é preciso. É bom pensar que está bonito para chover.

Pinacoteca do Ceará: Regarding the Syncretic Force of a Collection

Closely related, just two words reveal much of the dynamics of culture in Ceará in the last decade. In the year 2022, birth and celebration definitively marked the field of the arts. The present time, intertwined with past and future, brought together the celebration of three powerful births: two of them, full of memories of a time accumulated over the hundred years of Antonio Bandeira and Aldemir Martins; and another, fed by a hopeful future thanks to the creation of the Pinacoteca do Ceará, which, in a wide embrace, welcomed for the first time the audience of Ceará.

In a place built for culture, the old railway station downtown, the first exhibition composed of works by Aldemir and Bandeira was a banquet offered to attenders: from the surprised look of those who ignored until then the existence of the collection to the minds used to exhibitions that allow the appropriation of those images full of belonging.

Under the feet of the audience, the vibration of the territory of Ceará echoed inaudibly, while in each ear a voice seemed to whisper the phrase not only seen, but also read: *Bonito pra chover!*¹. Emblematic,

Pinacoteca do Ceará: sobre a força sincrética de um acervo

Irmanadas, apenas duas palavras revelam muito das dinâmicas da cultura no Ceará da última década. No ano de 2022, nascimento e celebração marcaram definitivamente o campo das artes. Esse tempo do agora, entretido de passado e de futuro, fez convergir a celebração de três nascimentos potentes: dois deles, plenos de memórias de um tempo acumulado ao longo dos cem anos de Antonio Bandeira e de Aldemir Martins; e outro, alimentado de um porvir esperançoso graças à criação da Pinacoteca do Ceará, que, em um largo abraço, acolheu o público cearense.

Em um local reivindicado para a cultura, na antiga estação ferroviária do bairro Centro, a exposição inaugural uniu poéticas do presente e do passado. Da profusão de produções artísticas mais recentes à mostra das obras de Aldemir e Bandeira, tudo se converteu em verdadeiro banquete oferecido aos sentidos dos presentes. Diante das obras, manifestaram-se desde o olhar surpreso pelo desconhecimento da existência da coleção às mentes habitadas ao trânsito por exposições que intensificaram a apropriação daquelas imagens grávidas de pertencimento.

the apparently simple expression had already been celebrated by the late Gilmar de Carvalho, a master of the art of saying a lot in a few words. Incorporated to the environment of the exhibition space, it reminded the visitors how the public power, by means of cultural facilities, is capable of valuing the close and emotional relationship of generations of country people with nature and the rain, making visible the memories and experiences of the popular-regional universe. After all, the meanings of this culture worked as a fountainhead for artistic creation, thus guaranteeing a certain unity to this public collection of visual arts.

But how can the subtlety of the raw material worked by museums transform an entire society? If we look at the Pinacoteca do Ceará from several angles, we will discover layers and layers of symbolic production that reveal the density of this museum endeavor.

At first, it impacted the political scenario in Ceará, requiring the allocation of considerable financial resources to the cultural policies domain, which rivaled in importance with sums destined to other projects. The Pinacoteca was thus imposed as part of a strategic plan for the development of the state, a response to a collective gap/desire and the fruit of a political will. This brought the germ of a libertarian understanding based on the belief in the power to create consensus and dissensus that is found in art and culture. A museum of artistic works educates for the sensitive experience, conditioning the conversion of a more intense look towards the city, towards ourselves and the others who see us, towards our culture and our history, towards what we are and what we wish to be.

It is important to mention that the Pinacoteca was born as one of the parts that integrate a cultural complex, as a facility connected to others, which makes it a provocative and captivating place that attracts through pleasure, but sometimes has the role of leading to the region of disquiet. A place of encounters and discoveries, where we realize that it is possible (and desirable) to learn all the time, all life long and in different ways. There, it is rare [sic]² to realize that sometimes it is necessary to unlearn, to forget, to give up certainties, to get off balance in order to learn new things again, to relearn, because a life is always too short to realize our endless capacity to desire and imagine.

The Pinacoteca had to take advantage of the environment of the so-called Praça da Estação, the João Tomé Railway Station, and its warehouses. A place of many pasts crossed by an intense popular flow, by a working mass also linked to commerce, a place meant for the transportation of goods and people. As a cultural facility, the Pinacoteca

¹ it actually means the sky is full of clouds and it might rain. The use of 'beautiful' to describe a cloudy sky is due to the long drought periods in the region, where the rain has positive connotations. It was the title of the first show at the Pinacoteca. [TN]
² We believe the author meant the opposite: It isn't rare... [TN]

Sob os pés do público, ecoava de forma inaudível a vibração do território cearense, enquanto em cada ouvido uma voz parecia soprar a frase não só vista, mas lida: "Bonito pra chover!". Emblemática, a aparentemente singela expressão já fora celebrada pelo saudoso Gilmar de Carvalho, senhor da arte de dizer muito com poucas palavras. Incorporada ao ambiente do espaço expositivo, ela lembrava aos apreciadores como o poder público, por meio de equipamentos culturais, é capaz de valorizar a relação próxima e emocionada de gerações de sertanejos com a natureza e as chuvas, tornando visíveis as memórias e as vivências do universo popular-regional. Afinal, os sentidos assumidos por essa cultura serviram de manancial para a criação artística, garantindo assim certa unidade a esse acervo público de artes plásticas.

Mas como a sutileza da matéria-prima trabalhada por museus pode transformar toda uma sociedade? Se olharmos a Pinacoteca do Ceará a partir de diversos ângulos, descobriremos camadas e camadas de produção simbólica que testemunham a densidade dessa empreitada museal.

A princípio, ela impactou o cenário político no Ceará, exigindo a destinação de considerável aporte de recursos financeiros para o domínio das políticas culturais, o que rivalizou em importância com somas destinadas a outros projetos. A Pinacoteca se impôs assim como parte de um plano estratégico de desenvolvimento do Estado, resposta a uma lacuna/desejo coletivo e fruto de uma vontade política. Esta trouxe em germe um entendimento libertário, calcado na crença do poder de criação de consensos e dissensos que se encontra ao abrigo da arte e da cultura. Um museu de obras artísticas transforma a educação para a experiência sensível, condicionando a conversão de um olhar mais intensamente voltado para a cidade, para nós mesmos e para os outros que nos veem, para nossa cultura e nossa história, para o que somos e o que desejamos ser.

É preciso lembrar que a Pinacoteca nasceu como uma dentre as partes que integram um complexo cultural, como um equipamento articulado a outros, que o conformam como um lugar provocativo e cativante, que atrai pelo prazer, mas por vezes tem como papel conduzir ao plano do desassossego. Um lugar de encontros e descobertas, onde percebemos que é possível (e desejável) aprender sempre, toda a vida e de diversos modos. Nele é raro perceber que às vezes é preciso desaprender, abandonar certezas, desequilibrar para, de novo, conhecer coisas novas, reaprender, porque uma vida é sempre pouco para realizar nossa infinita capacidade de desejar e imaginar.

A Pinacoteca tinha de usufruir justamente do ambiente da chamada Praça da Estação, da Estação Ferroviária João Tomé, de seus galpões... Lugar de muitos passados atravessados por um fluxo popular intenso, por uma massa trabalhadora ligada também ao comércio, local que

came to add more strength to a place of so many anonymous paths that realized the urban condition, making of Fortaleza a city of body and soul. This pinacotheca thus benefits from a collective working time, but also from the beauties, the sorrows, and the potentials of Fortaleza's downtown. Its physical structure renews, covers, and makes visible the forgotten memory of the architecture of buildings that form a set. This group of buildings now becomes a heritage, acknowledged for keeping in its core the past of many of us, recovering for the people of Ceará the leisure that was once associated to the neighborhood and that today still resists thanks to the heroic effort of other cultural facilities that are located in the center as well.

But beyond the political, social, and historical dimensions, there are still other aspects to consider when it comes to the transformative potential of museums. From the moment a museum is conceived, it becomes part of the long history of technical, structural, and conceptual changes that redefine it and the role it should play. But the Pinacoteca still inherits a specific social journey, the one followed by art museums. These museums are distinct from others due to aesthetic appreciation, the gaze cultivated by the eye that conforms itself to the alternating frequency of texts and images, the refinement of visual culture through assiduous contact with artistic forms.

In fact, the tendency to social distinction and hierarchization has been present since the first versions of the museum, in Classical Antiquity, when it was configured as a space strictly intended for the cultivation of knowledge. This museum model turned the sharing of knowledge, which had been done until then in the public square, into a dialogue held by representatives of the world of literate culture, gathered in a place destined for the study of texts and observation of nature, and financed by public patronage to devote themselves exclusively to the advancement of knowledge.

Later, the understanding of a museum was broadened, and it also became a place devoted to the housing and fruition of objects that were related to knowledge and the arts. The collecting habit strongly converged with this museum proposal, forming at first heterogeneous collections. These historically specialized in natural history museum collections, differentiating themselves from those destined specifically to gather artistic objects.

In opposition to the affective and subjective motivation that underlies the formation of art collections by families, the public collections, constituted by democratic States, are guided by the adoption of objective criteria or the commitment to contextualize the path taken by each acquisition. Each work added carries the name of an artist, his or her history, style, content represented, technique, formal problem dealt with, and era. The political scrutiny thus emphasizes the relationship between the singularity of the work and the relationship it has with the community it represents.

referenciava o transporte de mercadorias e de pessoas. Como equipamento cultural, a Pinacoteca veio agregar mais força a um lugar de tantos percursos anônimos que praticaram a condição urbana, fazendo de Fortaleza uma cidade de corpo e alma. Esse museu de artes se beneficia assim de um tempo laboral coletivo, mas também das belezas, das mazelas e dos potenciais do Centro de Fortaleza. Sua estrutura física renova, reveste e torna visível a memória esquecida da arquitetura de edificações que formam um conjunto. Tal conjunto edificado se converte a partir de agora em patrimônio, reconhecido por resguardar em seu cerne o passado de muitos de nós, recuperando para os cearenses o lazer que outrora se associava ao bairro e que hoje ainda resiste graças ao heroico esforço de outros equipamentos culturais que se concentram no Centro.

Mas, para além das dimensões política, social e patrimonial, há ainda outros aspectos a considerar quando o assunto é o potencial transformador dos museus. Desde o momento em que uma instituição museológica é concebida, ela passa a integrar o longo histórico de mudanças técnicas, estruturais e de concepção que a redefine, bem como o papel que lhe cabe desempenhar. Mas a Pinacoteca ainda herda uma trajetória social específica, aquela percorrida pelos museus de artes. Estes se distinguiram dos demais por um apreço ao estético, ao olhar cultivado pelo olhar que se conforma na frequência alternada a textos e imagens, ao refinamento da cultura visual pelo contato assíduo com formas artísticas.

De fato, a tendência à distinção e à hierarquização social esteve presente desde a primeira versão de museu, na Antiguidade Clássica, quando este se configurava como espaço destinado estritamente ao cultivo do saber. Esse modelo de museu converteu a partilha do conhecimento feita até então em praça pública em diálogo mantido por representantes do universo da cultura letrada, reunidos em local destinado ao estudo de textos e à observação da natureza e financiados pelo mecenato do poder público para se dedicarem exclusivamente ao avanço do conhecimento.

Posteriormente, o sentido daquilo que se entendia como museu foi se ampliando e ele se tornou também um lugar que referenciava o abrigo e a fruição de objetos que mantinham relação com o conhecimento e com as artes. O hábito colecionista convergiu fortemente com essa proposta de museu, conformando a princípio acervos heterogêneos. Estes historicamente se especializaram em acervos de museus de história natural, diferenciando-se daqueles destinados especificamente a reunir objetos artísticos.

Em oposição à motivação afetiva e subjetiva que subjaz à formação de coleções de arte por famílias, os acervos públicos, constituídos por estados democráticos, orientam-se pela adoção de critérios objetivos ou assumem o compromisso de contextualizar o caminho realizado em cada

In an exemplary way, the collection of artworks gathered by the Pinacoteca was formed over a long period of time, sometimes according to political relations that superimposed cultural representativeness, ideologies and negotiations or the social capital of artists who competed with capital based on aesthetic quality. In fact, the criteria for the constitution of this collection were elaborated while the group of works was structured. It is true that its physical dispersion never contributed to an overall evaluation of the collection.

Only in 2022, the collection of the Pinacoteca was brought together, for the first time in a single place; the parts that until then had been dispersed in various institutions were finally united. In this newly constituted body, it is possible to perceive that the legitimized culture of visual arts realizes the trend foretold by the popular character of the exhibition's title: as a whole, the gathered visual works have negotiated their distinctive character, in a more or less evident way, approaching values that inhabit the heart of Ceará's culture. In this respect, the choice of Antonio Bandeira and Aldemir Martins says a lot about the path the Pinacoteca wishes to follow, for, despite the differences in terms of creative procedures, both have consistently and persistently filtered into forms and visual resources the experience of their culture over time.

Therefore, the syncretic strength of the collection found in the Pinacoteca do Ceará shows that it is capable of bringing together the subtlety and specificity of art, on one hand, and the collective and disperse character of Ceará's culture, on the other. But how to attract the audience to consume art and culture? How to make people rediscover their history and their city through the artists' sensitive look? It is certain that there are non-deterministic, shared aspects between cultural consumption and education. It also makes sense to think not only of the Pinacoteca, but of the cultural complex itself as a social space that must offer participatory experiences capable of integrating it with the society outside its walls. The transformations that are underway or those that are announced point to a history that has just begun.

aquisição. Cada obra acrescentada traz consigo o nome de um artista, sua trajetória, estilo, conteúdo representado, técnica utilizada, problema formal tratado, época referenciada. O crivo estatal enfatiza dessa maneira a relação entre a singularidade da obra e a relação que ela sustenta com a comunidade representada.

De modo exemplar, a coleção de obras de arte reunida pela Pinacoteca foi formada ao longo de um tempo vasto, certas vezes ao sabor de relações políticas que se sobrepunham à representatividade cultural, a ideologias e negociações ou ao capital social de artistas que disputavam com capital embasado na qualidade estética. De fato, os critérios de constituição desse acervo foram se elaborando ao mesmo tempo que o próprio conjunto de obras se estruturava. É verdade que sua dispersão física jamais contribuiu para uma avaliação de conjunto.

Somente em 2022, o acervo da Pinacoteca chamou para si, pela primeira vez em um só lugar, as partes que até então se achavam dispersas em várias instituições. Nesse corpo recém-constituído, é possível perceber que a cultura legitimada das artes plásticas realiza a tendência vaticinada pelo caráter popular do título da mostra: em seu conjunto, as obras plásticas reunidas negociaram seu caráter distintivo, de modo mais ou menos evidente, aproximando-se de valores que habitam o coração da cultura cearense. E neste ponto a escolha de Antonio Bandeira e Aldemir Martins diz muito do caminho que a Pinacoteca deseja seguir, pois, apesar das diferenças em termos de procedimentos criativos, ambos, de forma consistente e persistente, filtraram em formas e recursos plásticos a experiência de sua cultura no tempo.

Assim, a força sincrética do acervo que se encontra na Pinacoteca do Ceará dá mostras de que é capaz de agenciar o encontro entre a sutileza e a especificidade da arte, de um lado, e o caráter coletivo e disperso da cultura cearense, de outro. Mas como atrair o público para consumir arte e cultura? Como fazer com que o povo redescubra sua história e sua cidade a partir do olhar sensível dos artistas? É certo que há pontos não determinísticos e em comum entre consumo cultural e educação. Faz sentido também pensar não apenas a Pinacoteca, mas o próprio complexo cultural como um espaço social que deve oferecer experiências participativas capazes de integrá-lo à sociedade extramuros. As transformações que se encontram em curso ou aquelas que se anunciam apontam uma história que apenas começou.

Shelter-house for a Nomadic Collection. The curation of the Museu de Arte Contemporânea do Ceará for the Pinacoteca of Ceará

The history of the visual arts collection of the state of Ceará can be narrated in layers, traversing various landscapes. It is possible to create a timeline and emphasize significant events, important figures, and the entire journey leading to the Pinacoteca do Ceará building, located in the downtown of Fortaleza, inaugurated in 2022.

The origins of the works that make up the collection are diverse, including acquired or negotiated collections. Among them, we can mention the collection of the Banco do Estado do Ceará [State Bank of Ceará] (BEC), as well as works by Antonio Bandeira; Chico da Silva – from the collection of Jean-Pierre Chabloz –; Aldemir Martins – from the estate of the Galeria Bonino [Bonino Gallery] in Rio de Janeiro –; Raimundo Cela, and many other artists from Ceará. Pinacoteca do Ceará is, above all, the name given to this collection, which had as its main instigators and coordinators the Sociedade Cearense de Artes Plásticas [Cearense Society of Visual Arts] (SCAP), the artist Heloysa Juaçaba, and the historian and artist Roberto Galvão. From then on, it began to exist as an action of heritage and collection of the Secretaria de Cultura do Estado do Ceará [Secretariat of Culture of the State of Ceará].

Casa-abrigo para um acervo nômade. A curadoria do Museu de Arte Contemporânea do Ceará para o acervo da Pinacoteca do Ceará

A história do acervo de artes visuais do estado do Ceará, pode ser contada em camadas e percorrer diversas paisagens. É possível traçar linha do tempo e destacar acontecimentos marcantes, personagens importantes e todo um caminho até chegar ao prédio da Pinacoteca do Ceará, localizado no Centro de Fortaleza, inaugurado em 2022.

As origens das obras que compõem o acervo são diversas, incluindo coleções adquiridas ou negociadas. Podemos mencionar, entre outras, a coleção do Banco do Estado do Ceará (BEC), bem como obras de Antonio Bandeira; Chico da Silva – provenientes da coleção de Jean-Pierre Chabloz –; Aldemir Martins – do espólio da Galeria Bonino, no Rio de Janeiro –; Raimundo Cela e muitos outros artistas do Ceará. Pinacoteca do Ceará é, antes de tudo, o nome dado a esta coleção que teve como principais provocadores e articuladores a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), a artista Heloysa Juaçaba e o historiador e artista Roberto Galvão – a partir de então, passou a existir enquanto ação de patrimônio e acervo da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará.

É um acervo nômade e em constante expansão, que percorreu a Casa de Cultura Raimundo Cela, o

It is a nomadic and ever-expanding collection that has traveled through the Casa de Cultura Raimundo Cela [Raimundo Cela Cultural Center], the Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará [Museum of Art of the Federal University of Ceará] (MAUC), the halls of the Government Palace, as well as rooms in state secretariats. With the foundation of the Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura [Dragão do Mar Center for Art and Culture] in the late 90s and early 2000s, the collection was transferred to what we can call its most enduring abode: the storage room of the Museu de Arte Contemporânea do Ceará [Museum of Contemporary Art of Ceará] (MAC-CE), which served as its shelter-house for more than twenty years.

The MAC-CE is an integral part of the Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, a public institution linked to the Secretaria da Cultura do Ceará (Secult CE) and managed in collaboration with the Instituto Dragão do Mar [Dragão do Mar Institute] (IDM). Its storage room was built with suitable standards and dimensions to accommodate artworks of various languages and dimensions, covering a total area of 350 m², equipped with refrigeration systems and humidity control. Over time and through various administrations, it has been continuously improved and adapted to the needs of the pieces stored there, incorporating specialized furniture and racks. These characteristics not only influence the choice of this location as a shelter and care space but also highlight the symbolic importance associated with the birth of the cultural complex as a whole, with its museums dedicated to welcoming, educating, disseminating, and communicating the visual arts of Ceará.

Thus, in partnership with IDM and Secult CE, the MAC-CE took on the responsibility of safeguarding over 1,500 works from the state, concurrently with the formation of its own collection, which now comprises around 1,500 contemporary artworks from donations and acquisitions. Being under the guardianship does not imply that both collections remain enclosed and static. Throughout this period, the artworks have circulated in exhibitions organized by the MAC-CE itself, as well as in external showcases through negotiated loan between cultural institutions, with the museum actively playing a role in these collaborations.

The collections have interacted in various exhibitions and educational projects; more recently, they have also found a space for circulation and dissemination on the internet and social media.

I remember well. We were all still very young, both writers and painters, in that distant time of the forties. If enthusiasm abounded, we lacked the understanding of a milieu that was harsh for the arts. If publishing books was challenging, it was even more difficult to paint in terms of new aesthetic concepts and present works to the general public without the danger of ridicule or the frontal attack from those entrenched in the

Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC), os salões do Palácio do Governo, além de salas em secretarias do Estado. Com a fundação do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura no final da década de 90 e início dos anos 2000, o acervo foi transferido para o que podemos chamar de sua morada mais duradoura: a reserva técnica do Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE), que serviu como sua casa-abrigo por mais de vinte anos.

O MAC-CE é uma parte integrante do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, instituição pública vinculada à Secretaria da Cultura do Ceará (Secult CE) e gerida em colaboração com o Instituto Dragão do Mar (IDM). Sua Reserva Técnica foi construída com padrões e dimensões adequados para acondicionar obras de arte de diversas linguagens e dimensões, abrangendo uma área total de 350 m², equipada com sistemas de refrigeração e controle de umidade. Ao longo do tempo e de diversas gestões, ela foi continuamente aprimorada e adaptada às necessidades das peças ali guardadas, incorporando mobiliários e suportes especializados. Essas características não apenas influenciam na escolha desse local como abrigo e espaço de cuidados, mas também destacam a importância simbólica associada ao nascimento do complexo cultural como um todo, com seus museus destinados a acolher, formar, difundir e comunicar as artes visuais do Ceará.

Assim, o MAC-CE, em parceria com o IDM e com a Secult CE, assumiu a guarda de mais de 1.500 obras do estado, simultaneamente à formação do seu próprio acervo, que hoje conta com cerca de 1.500 obras de arte contemporânea, provenientes de doações e aquisições. Estar sob a guarda não implica que ambos os acervos permaneçam enclausurados e estáticos. Ao longo desse período, as obras circularam em exposições realizadas pelo próprio MAC-CE, bem como em mostras externas por meio de empréstimos negociados entre instituições culturais, quando o museu desempenhou um papel ativo nessas articulações. As coleções interagiram entre si em várias exposições e projetos educativos; mais recentemente, encontraram também na internet e nas redes sociais um espaço para circulação e difusão.

Lembro-me bem. Éramos todos muito jovens ainda, os escritores e os pintores, naquela época já recuada da década de quarenta. Se entusiasmo nos sobrava, faltava-nos no entanto a compreensão de um meio que para as artes era árido. Se publicar livros era difícil, bem mais difícil era pintar em termos de novas concepções estéticas e apresentar obras ao grande público sem o perigo do remoque ou do ataque frontal dos entronizados nas conquistas passadas de esteticismo ainda com base no Século XIX.¹

past achievements of aestheticism still rooted in the 19th century.¹

When the Museum of Contemporary Art of Ceará was established, there were questions about the choice of the term "contemporary" instead of "modern," especially considering the absence of a Museum of Modern Art in Ceará at that time. This questioning is relevant because modernism in Ceará (and in the Northeast) was either underexplored or inaccurately interpreted. The creation of a modern museum could, in theory, address this gap.

However, by giving rise to a space dedicated to contemporary art, the opportunity arises to tension the relationships between the past, present, and future. This doesn't preclude interpretations that take into account aspirations and expectations, seeking to minimize the aridity that was announced as early as the 1970s. It is a grand and challenging mission.

The Pinacoteca's collection was featured in large-scale exhibitions of significant symbolic relevance. The report prepared by Nudoc (Núcleo de Documentação) [Documentation Unit] highlights that the first exhibition of MAC-CE was titled *Acervo Permanente: Raimundo Cela e Antonio Bandeira* [Permanent Collection: Raimundo Cela and Antonio Bandeira], open to the public on August 7, 1998. The exhibition remained on display until March 31, 2000, attracting a total audience of 138,681 people. This event showcased the permanent collection of the Secult CE, as detailed in the 2020 Museological Plan of MAC-CE.

In addition to the inaugural exhibition, notable individual showcases include those of Antonio Bandeira, featuring the acquired collection of over 900 works, and curatorial research, such as the exhibition *Todos os Verbos no Feminino – Antonio Bandeira* [All the Verbs in the Feminine – Antonio Bandeira], curated by Bitu Cassundé. Solo exhibitions were also held for Raimundo Cela, Aldemir Martins, Zé Tarcísio, along with group exhibitions like *Tempos, Crônicas e Modernidades* [Times, Chronicles, and Modernities], curated by myself and Bitu Cassundé, presenting works by Aldemir Martins, Antonio Bandeira, Chico da Silva, Gilberto Cardoso, Heloysa Juaçaba, Zé Tarcísio, Sérvulo Esmeraldo, as well as pieces by the artist Nino, part of the collection of the Museu da Cultura Cearense [Museum of Cearense Culture] (MCC).

In addition to its exhibition and educational functions, a museum institution has responsibilities towards one or more collections. It should engage in the preservation, cataloging, study, expansion, and display of this collection to strengthen it. The Museu de Arte Contemporânea do Ceará has played this role since the beginning of its journey, with the Pinacoteca collection being cared for by

Quando o Museu de Arte Contemporânea do Ceará foi estabelecido, houve questionamentos sobre a escolha do termo "contemporânea" em vez de "moderna", especialmente considerando a ausência de um Museu de Arte Moderna no Ceará naquela época. Este questionamento é pertinente, pois o modernismo no Ceará (e no Nordeste) foi pouco explorado ou interpretado de forma inadequada. A criação de um museu moderno poderia, em teoria, abordar essa lacuna.

No entanto, ao dar origem a um espaço dedicado à arte contemporânea, surge a oportunidade de tensionar as relações entre passado, presente e futuro. Isso não impede que interpretações que considerem os anseios e expectativas sejam realizadas, buscando minimizar a aridez que foi anunciada já na década de 1970. É uma missão grandiosa e desafiadora.

O acervo da Pinacoteca foi destaque em exposições de grande porte e relevância simbólica. O relatório elaborado pelo Nudoc (Núcleo de Documentação) destaca que a primeira exposição do MAC-CE foi intitulada *Acervo Permanente: Raimundo Cela e Antonio Bandeira*, aberta ao público em 7 de agosto de 1998. A exposição permaneceu em exibição até 31 de março de 2000, atraindo um público total de 138.681 pessoas. Esse evento apresentou o acervo permanente da Secult CE, conforme detalhado no Plano Museológico do MAC-CE de 2020.

Além da mostra inaugural, podemos destacar indivíduos de Antonio Bandeira, apresentando a coleção adquirida de mais de 900 obras, e pesquisas curatoriais, a exemplo da exposição *Todos os Verbos no Feminino – Antonio Bandeira*, que contou com a curadoria de Bitu Cassundé. Também foram realizadas individuais de Raimundo Cela, Aldemir Martins, Zé Tarcísio, além de exposições coletivas como *Tempos, Crônicas e Modernidades – curadoria minha e de Bitu Cassundé*, apresentando obras de Aldemir Martins, Antonio Bandeira, Chico da Silva, Gilberto Cardoso, Heloysa Juaçaba, Zé Tarcísio, Sérvulo Esmeraldo, assim como obras do artista Nino, que fazem parte do acervo do Museu da Cultura Cearense (MCC).

Além das funções expositivas e formativas, uma instituição museológica possui responsabilidades diante de uma ou mais coleções. Deve atuar na preservação, catalogação, estudo, ampliação e exibição dessa coleção para fortalecê-la. O Museu de Arte Contemporânea do Ceará desempenhou esse papel desde o início de sua trajetória, com o acervo Pinacoteca passando por diversas mãos cuidadosas, incluindo profissionais técnicos de museologia, gestores, pesquisadores, educadores, curadores e conservadores. Enfrentou desafios políticos e estruturais, mas também colheu descobertas, história e representatividade.

Sendo assim, podemos afirmar que o acervo Pinacoteca do Ceará, junto ao acervo MAC-CE, esteve cuidado, protegido, em movimento, em processos de educação e acessível ao público, à

various hands, including museum professionals, managers, researchers, educators, curators, and conservators. It has faced political and structural challenges but has also reaped discoveries, history, and representativity.

Therefore, we can affirm that the Pinacoteca do Ceará collection, along with the MAC-CE collection, has been cared for, protected, in motion, involved in educational processes, and accessible to the public, research, and contemplation of Cearense art from its place of shelter. To this, we primarily give the name of Curatorship.

Since 2023, the State has transferred to the Pinacoteca the responsibility – which for two decades belonged to the Museu de Arte Contemporânea do Ceará – for the conservation and dissemination of its collection. On behalf of the current team at MAC-CE, of all the professionals who have been able to handle, learn, live, and work with this collection, I express the desire for the thought, visibility, and expansion of this and all public collections of the State. May its arrival in a new abode inspire the debate on collecting and the impact of the artistic production of Ceará.

pesquisa e ao pensamento sobre a arte cearense a partir do seu lugar de abrigo. A isso damos o nome, primordialmente, de Curadoria.

Desde 2023, o Estado transfere para a Pinacoteca a responsabilidade – que por duas décadas coube ao Museu de Arte Contemporânea do Ceará – pela conservação e difusão do seu acervo. Em nome da atual equipe do MAC-CE, de todos os profissionais que puderam lidar, aprender, conviver e trabalhar com esse acervo, expresso o desejo do pensamento, da visibilidade e da ampliação dessa e de todas as coleções públicas do Estado, e que sua chegada em nova morada inspire o debate sobre colecionismo e repercussão da produção artística cearense.

¹ Otacilio Colares, On May 27, 1973, on the occasion of the opening of the *Salão de Abril* [April Exhibition] at the Galeria Antonio Bandeira [Antonio Bandeira Gallery].

The History of Art in Ceará Told by the Minimuseu Firmeza

It is not possible to think about the history of art in Ceará without thinking about the Minimuseu Firmeza [Firmeza Minimuseum], a place of art, affection, artistic production, safeguarding, and socialization for artists and art lovers.

Although the constitution of the collection by Estrigas and Nice started during their time at the Sociedade Cearense de Artes Plásticas [Ceará Society of Visual Arts], SCAP, still in the 1940s, the Minimuseu was only opened to the public in the 1960s. Founded officially in 1969, by the artist couple Nice Firmeza and Nilo Firmeza, Estrigas, the Firmeza Minimuseum was born as a gathering space with the intention of gathering the artists who had been "left without direction" after the end of the SCAP.

The history of art in Ceará, told by the Minimuseu through its collection, brings together important records both of works and documentation, going through the prehistoric phase, highlighting reproductions of cave paintings; through the academic phase (neoclassical); through the renovation phase of the visual arts, greatly influenced by artists who were part of the Centro Cultural de Belas Artes [Fine Arts Cultural Center] and the SCAP; as well as very contemporary productions.

A história da arte do Ceará contada pelo Minimuseu Firmeza

Impossível pensar na história da arte do Ceará sem pensar no Minimuseu Firmeza, lugar da arte, do afeto, da produção artística, da salvaguarda e da sociabilização entre artistas e apreciadores da arte.

Embora a constituição do acervo, por Estrigas e Nice, tenha iniciado durante a passagem de ambos pela Sociedade Cearense de Artes Plásticas, a SCAP, ainda na década de 1940, o Minimuseu só foi aberto ao público na década de 1960. Fundado oficialmente em 1969, pelo casal de artistas Nice Firmeza e Nilo Firmeza, o Estrigas, o Minimuseu Firmeza nasceu como um espaço aglutinador com o intuito de reunir os artistas que haviam ficado "sem rumo" com o fim da SCAP.

A história da arte do Ceará contada pelo Minimuseu através de seu acervo reúne importantes registros tanto em obras como em documentação, fazendo um passeio pela fase pré-histórica, ressaltando reproduções de pinturas rupestres; pela fase acadêmica (neoclássica); pela fase de renovação das artes plásticas, bastante influenciada por artistas que compunham o Centro Cultural de Belas Artes e a SCAP; e produções bastante contemporâneas.

Comprising more than 500 works including paintings, drawings, sculptures, and installations, the Minimuseu Firmeza's collection gathers names such as Mário Baratta, TX, Aldemir Martins, Barrica, Sérgio Lima, Garcia, Chico da Silva, Barbosa Leite, Vicente Leite, Delfino, Pierre Chabloz, Raimundo Campos, Afonso Bruno, Zenon Barreto, Descartes Gadelha, Carlos Macedo, Narcélio Grud, Rian Fontenele, among others. The collection also includes works by Nice and Estrigas, its founders, and has a definitive role in the visual arts of Ceará.

The collection also includes books, catalogs, magazines, and newspaper clippings, organized in Estrigas's library. A true narrative of the history of art in Ceará, with its movements, styles, specificities, influences, paradigm shifts, new languages, and new supports for modern and contemporary art. Through this extensive collection, Estrigas and Nice have given voice to the narrative told by the Minimuseu.

The history of the Minimuseu Firmeza and its founders mingles with the history of art in Ceará itself. Discovered by the artist João Maria Siqueira, Nice started painting under technical supervision when she joined the SCAP. In testimonials, she was proud to claim that she was the first woman to be part of the SCAP as a student. She was a pioneer in the visual arts in Ceará at a time when this field was predominantly masculine, and women were not allowed to work in it. She was also an artist in the knowledge and arts of popular tradition, named Tesouro Vivo/Mestre da Cultura [Living Treasure/Master of Culture]¹ by the Secretaria de Cultura do Ceará [Secretariat of Culture of Ceará] (Secult), in 2007.

A multiple artist. Among her many gifts, Nice also included flavor to her art. In her cuisine, she used her intuition and creativity by experimenting with diverse combinations that blended flavors and textures. She had a passion for flowers and the garden of her farm, and she knew every species of fruit or ornamental plant that existed there. From the trees in the backyard of the house-museum, she got the raw material for her recipes. She developed an affective cuisine that found in the fruits of the farm one of the ways to show affection for her friends and her great love, Estrigas.

She was a master of thread painting. Her embroideries were true paintings with rich shapes and colors; she thus elevated embroidery to the category of an artistic language. In painting, her work was quite diversified: landscapes, masks, human figures, and the colorful children of Nice. She was a painter of the canvas and of life. The one who colored with lines and wrote with paints gave new meaning to recipes from the local cuisine: a master of culture and affection. An eternal teacher, passionate about the art of teaching. It was Nice who received the groups of students at the Minimuseu Firmeza. She promoted educational activities when this was an unknown topic. Nice was a woman ahead

Composto de mais de 500 obras, entre pinturas, desenhos, esculturas e instalações, o acervo do Minimuseu Firmeza reúne nomes como Mário Baratta, TX, Aldemir Martins, Barrica, Sérgio Lima, Garcia, Chico da Silva, Barbosa Leite, Vicente Leite, Delfino, Pierre Chabloz, Raimundo Campos, Afonso Bruno, Zenon Barreto, Descartes Gadelha, Carlos Macêdo, Narcélio Grud, Rian Fontenele, dentre outros. O acervo também conta com as obras de Nice e Estrigas, seus fundadores, e tem papel definitivo nas artes plásticas cearenses.

Somam-se ao acervo livros, catálogos, revistas e recortes de jornais, organizados na biblioteca de Estrigas. Uma verdadeira narrativa da história da arte no Ceará, com seus movimentos, estilos, especificidades, influências, quebras de paradigmas, novas linguagens e novos suportes da arte moderna e contemporânea. Através deste amplo acervo, Estrigas e Nice deram voz à narrativa contada pelo Minimuseu.

A história do Minimuseu Firmeza e de seus fundadores se mescla com a própria história da arte cearense. Descoberta pelo artista João Maria Siqueira, Nice começou a pintar com orientação técnica quando ingressou na SCAP. Em depoimentos, tinha orgulho em afirmar ter sido a primeira mulher a fazer parte da SCAP como aluna. Foi pioneira nas artes plásticas cearenses num tempo em que este era um lugar majoritariamente masculino, e às mulheres não caberiam tarefas ligadas a este campo. Foi artista, também, nos saberes e nas artes da tradição popular, nomeada Tesouro Vivo/Mestre da Cultura, pela Secretaria da Cultura do Ceará (Secult), em 2007.

Uma artista múltipla. Em sua diversidade de dons, Nice também incluiu sabor à sua arte. Na culinária, lançou mão de intuição e criatividade, experimentando combinações diversificadas que misturavam sabores e texturas. Tinha paixão pelas flores e pelo jardim do sítio em que vivia, e conhecia cada espécie de plantas frutíferas ou ornamentais que ali existiam. Das árvores do quintal da casa-museu tirava a matéria-prima para suas receitas. Desenvolveu uma culinária afetiva que encontrou nas frutas do sítio uma das formas de demonstrar carinho pelos amigos e por seu grande amor, Estrigas.

Era mestre na "pintura em linha". Seus bordados eram verdadeiras pinturas com formas e cores; elevou assim o bordado à categoria de linguagem artística. Na pintura, sua obra foi bastante diversificada: paisagens, máscaras, figuras humanas e as coloridas crianças de Nice. Foi pintora das telas e da vida. Aquela que coloriu com linhas, escreveu com tintas, ressignificou receitas da culinária local, a mestra da cultura e dos afetos. A eterna professora, apaixonada pela arte de ensinar. Era Nice quem recebia os grupos de alunos no Minimuseu Firmeza. Fazia ação educativa quando esse era assunto pouco falado. Nice foi uma mulher à frente do seu tempo. Como dizem atualmente: uma mulher empoderada. Que ilustrou, pintou e

of her time. As people say nowadays: an empowered woman. She illustrated, painted, and embroidered her own history, contributing with an important chapter in the history of art in Ceará.

Estrigas was an artist, memorialist, art critic, and writer. An observant, calm man with a serene voice, he was also a kind of validator and legitimizer of the artistic production of his time. Amateurs and even experienced artists used to submit their productions to Estrigas's scrutiny. Many of these works can be seen today in the exhibitions of the Minimuseu Firmeza.

He is considered to be one of the main researchers of visual arts in Ceará. He had an active participation in the local and national artistic movement, and his works have found space in large collections. He highlighted the world of Ceará's visual arts through paintings and studies on the theme, producing a relevant bibliography. He was one of the main articulators of the SCAP. Between the 1950s and 1960s, Estrigas even participated in the creation of the School of Fine Arts of Ceará, a project that was discontinued after two years of existence.

Estrigas and Nice have dedicated a large part of their lives to safeguarding the memory of the visual arts in Ceará by housing in their residence an important collection of paintings, sculptures, and a rich documentation about this history. With their own way of narrating and exhibiting, they marked the Minimuseu Firmeza with their identities and ways of understanding and conceiving art, without superimposing their productions over those of the other artists the museum houses as well.

The couple safeguarded and told a history of art in Ceará through paintings, drawings, sculptures, embroidery, installations, photographs, and documents. The Minimuseu is perhaps the only space in Ceará to house a rich and vast documental collection that keeps an extensive record of the history of art in Ceará, valuing and preserving not only the personal memories of the couple of artists, but a collective memory of the history of visual arts in Ceará. For decades, this collection has been of use to countless researchers, artists, and journalists.

We can say that, for more than 50 years, the Minimuseu Firmeza has been versatile to carry out all the actions that are part of a contemporary cultural policy: it has been a collection space, a school of arts and crafts, a social and discussion center, a space for creation in gastronomy; it has promoted artistic internship, art-education, research, fruition, integration between culture and nature, activities for culture and childhood, critical reflection, etc.

Thus, we can say this house-museum has been a pioneering cultural space in Ceará for decades, not only because of the importance of its collection of works and documents, but also because it has been a living place of the history of visual arts in the state, stage of educational and artistic processes, an environment for sharing knowledge, creation and civility in the field of arts. These characteristics make the Minimuseu a unique place that, since its origin, has

bordou a sua própria história, contribuindo com importante capítulo na história da arte cearense.

Estrigas foi artista, memorialista, crítico de arte, escritor. Observador, homem calmo e de voz serena, foi também uma espécie de validador e legitimador da produção artística de sua época. Artistas iniciantes e até mesmo os experientes costumavam levar suas produções para aprovação de Estrigas. Muitos desses trabalhos hoje encontram-se nas exposições do Minimuseu Firmeza. Considerado um dos principais pesquisadores das artes plásticas no Ceará. Teve participação ativa no movimento artístico local e nacional, e suas obras alcançaram espaço em grandes acervos. Ressaltou o mundo das artes plásticas cearenses através de pinturas e estudos sobre o tema, produzindo uma relevante bibliografia.

Foi um dos principais articuladores da SCAP. Entre as décadas de 1950 e 1960, Estrigas chegou a participar da criação da Escola de Belas Artes do Ceará, projeto que foi interrompido após dois anos de existência.

Estrigas e Nice dedicaram grande parte de suas vidas a salvar a memória das artes visuais no Ceará, quando abrigaram em sua residência um importante acervo composto de pinturas, esculturas, além de uma rica documentação acerca dessa história. Com um jeito próprio de narrar e de expor, imprimiram ao Minimuseu Firmeza suas identidades e seus modos de compreender e de conceber a arte, sem sobrepor suas produções às dos demais artistas que o museu abriga.

O casal salvaguardou e contou essa história da arte cearense através de pinturas, desenhos, esculturas, bordados, instalações, fotografias e documentos. O Minimuseu é talvez o único espaço no Ceará a abrigar um rico e vasto acervo documental que mantém registro extenso da história da arte do Ceará, valorizando e preservando não somente as memórias pessoais do casal de artistas, mas uma memória coletiva da própria história das artes plásticas cearenses. Há décadas esse acervo atende a inúmeros pesquisadores, artistas e jornalistas.

Podemos dizer que, há mais de cinquenta anos, o Minimuseu Firmeza realiza todas as ações que fazem parte de uma política cultural contemporânea: espaço de acervo, residência artística, arte-educação, centro de convivência e debates, pesquisa, fruição, escola de artes e de artesanias, integração entre cultura e natureza, atividades de cultura e infância, reflexão crítica, espaço de criação em arte-culinária etc.

Deste modo, podemos considerar que a referida casa-museu há décadas se configura em um espaço cultural pioneiro no Ceará não só pela importância de seu acervo de obras e documentos, mas também por ser lugar vivo da história das artes plásticas no estado, palco de processos formativos e artísticos, ambiente de compartilhamento de saberes, de criações e de sociabilidades no campo das artes. Essas especificidades fazem

given life to a narrative of the history of art in Ceará, bringing together creation and exhibition, art and affection, museum and home, life and work, nature and knowledge in the same place.

May this memory remain alive and endure among us and future generations. May this story continue to be told and may the voices of Nice and Estrigas, through the Minimuseu Firmeza, be heard for many years to come.

com que o Minimuseu seja compreendido como um lugar ímpar que desde sua origem dá vida a uma narrativa da história da arte do Ceará que reúne criação e exposição, arte e afeto, museu e casa, vida e obra, natureza e conhecimento no mesmo local.

Que essa memória permaneça viva e resista entre nós e entre as gerações vindouras. Que essa história continue sendo contada e que as vozes de Nice e Estrigas, através do Minimuseu Firmeza, se façam ouvir por longos anos.

Raimundo Cela Visual Arts Center: The “Safe Harbor” of Ceará Artists

To reflect on the Pinacoteca do Ceará in the 21st century one needs to consider the present and the future, but it is also necessary to confront its history with previous experiences, not like Paul Klee's *Angelis Novus*, understood by Walter Benjamin as the angel of history who, with his gaze directed at the past, sees catastrophe and a succession of ruins, but to update the memory, to make the past contemporary, as Giorgio Agamben¹ suggests.

The following text is an effort in such direction, dealing with testimonials that bring the pioneering experience of the Visual Arts Center Casa Raimundo Cela, a facility of the then recently created Secretaria de Cultura do Ceará² [Secretariat of Culture of Ceará], aimed at the visual artists of Fortaleza.

The visual arts in Ceará have a long tradition that goes back to artists such as Raimundo Cela and Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) [Visual Arts Society of Ceará], which made Antonio

O Centro de Artes Visuais Casa Raimundo Cela: o “porto seguro” dos artistas cearenses

Pensar a Pinacoteca do Ceará em pleno século XXI demanda um olhar para o presente e para o futuro, mas também é preciso interpelar a sua trajetória com experiências anteriores não como o *Angelis Novus* de Paul Klee, entendido por Walter Benjamin como o anjo da história que, com o olhar dirigido ao passado, vê catástrofe e sucessão de ruínas, mas para atualizar a memória, tornar contemporâneo o passado, como insinua Giorgio Agamben¹.

O texto que segue é um esforço nesse sentido, ao lidar com depoimentos que trazem a experiência pioneira do Centro de Artes Visuais Casa Raimundo Cela, equipamento da então recém-criada Secretaria de Cultura do Ceará², voltado para os artistas plásticos de Fortaleza.

As artes plásticas no Ceará possuem uma longa tradição que remete a artistas como Raimundo Cela e à Sociedade Cearense de Artes

Bandeira and Aldemir Martins famous. However, in the early 1960s, there was no institutional space to gather the local production, which was becoming more dynamic through the presence of a new generation of creators.

As a reaction to this context, Heloysa Juaçaba founded, in 1967, the Visual Arts Center Casa Raimundo Cela, which, soon after, was taken over by the recently created Secretaria de Cultura do Ceará (Secult). An artist linked to SCAP, Juaçaba was active in various sectors of Ceará's intellectual life, as well as in political and economic circles, attributes that were fundamental for the institution's development. As Descartes Gadelha remembers,

D. Heloysa Juaçaba was a very influential person, a great artist, well known in the city [...] and we, for being beginners at the time, had a certain difficulty in approaching such a high society lady. But she [...] was so accessible that she embraced our idea and took it to the state government.³

It is worth it to bring Juaçaba's testimony, despite being a little long, about the creation process of the Raimundo Cela House:

I would like it to have a model that would be marked, that all of Brazil would know, that would reveal the new values of the artists of the state [...] Everyone had a vague idea, but little was felt. There was then a very large sequence of courses. But it wasn't along the lines of a Fine Arts School [...] I always condemned a little the teaching of Fine Arts [...] So the Casa Raimundo Cela was created according to my concerns. When Dr. Raimundo Girão said: 'Mrs. Heloysa, you have a lot of work to do. Heloysa, you have great freedom to do whatever you want in arts. So, I said: 'Dr. Raimundo Girão⁴, I think it is a huge responsibility to create a Fine Arts School here with some ideas that I may have and that may turn against me later. I prefer to call the greatest Brazilian authority in arts [...]'. And he immediately agreed, and I talked to Clarival do Prado Valladares⁵ [...] The name was Visual Arts Center, because it encompassed, for example, commercial drawing, which is not taught in traditional a Fine Arts School. Here we had no place, no proper environment to found a School of Fine Arts. So Clarival explained, went to the State Council of Culture, and everyone thought he was right, because at that time, late 1967, when I founded the Casa, teaching was different, and so were creation,

Plásticas (SCAP), que projetou Antonio Bandeira e Aldemir Martins. Contudo, no início dos anos 1960, não existia um espaço institucional que aglutinasse a produção local que se dinamizava com a presença de uma nova geração de criadores.

Como reação a esse contexto, Heloysa Juaçaba criou, em 1967, o Centro de Artes Visuais Casa Raimundo Cela, que, logo em seguida, foi encampado pela recém-criada Secretaria de Cultura do Ceará (Secult). Artista ligada à SCAP, Juaçaba tinha trânsito entre diversos setores da intelectualidade cearense, bem como nos círculos político e econômico, atributos que foram fundamentais para o surgimento da instituição. Como rememora Descartes Gadelha,

D. Heloysa Juaçaba, uma pessoa muito influente, uma grande artista, conhecida na cidade [...] e nós, por sermos iniciantes na época, a gente tinha uma certa dificuldade de chegar até uma dama da alta sociedade. Mas ela [...] foi uma pessoa tão acessível que ela pegou nossa ideia e levou até o Governo do Estado.³

Vale a pena trazer o depoimento de Juaçaba, ainda que longo, sobre o processo de criação da Casa Raimundo Cela:

eu gostaria que ela tivesse um modelo que fosse marcado, que todo o Brasil conhecesse, que revelasse os novos valores dos artistas do estado [...] Todo mundo tinha uma ideia vaga, mas pouca coisa era sentida. Houve então uma sequência muito grande de cursos. Mas não foi nos moldes de uma Escola de Belas Artes [...] Eu sempre condenei um pouco o ensino das Belas Artes [...] Então a Casa Raimundo Cela foi criada no sentido que eu me preocupava. Quando o Dr. Raimundo Girão⁴ dizia assim: 'D. Heloysa, a senhora tem ampla liberdade para fazer o que quiser em artes'. Então, eu disse: 'Dr. Raimundo Girão, eu acho muita responsabilidade criar aqui uma Escola de Belas Artes com algumas ideias que eu possa ter e que depois eu possa ser acusada. Eu prefiro chamar a pessoa maior que tem no Brasil sobre arte [...]'. E ele imediatamente cedeu e eu falei com o Clarival do Prado Valladares⁵ [...] O título era Centro de Artes Visuais, porque ele englobava, por exemplo, desenho comercial que não se ensina numa Escola de Belas Artes. Aqui nós não tínhamos local, nem ambiente próprio para fundar

¹ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

² This is an excerpt from my master's thesis in Sociology presented at the Federal University of Ceará in 1998, which explains the date of the interviews that support this article. See: BARBALHO, Alexandre. *Relações entre Estado e cultura no Brasil*. Ijuí: Unijui, 1998.

¹ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

² Trata-se de um recorte da minha dissertação de mestrado em Sociologia defendida na Universidade Federal do Ceará em 1998, o que explica a data das entrevistas que dão suporte a esse artigo. Ver: BARBALHO, Alexandre. *Relações entre Estado e cultura no Brasil*. Ijuí: Unijui, 1998.

³ Descartes Gadelha interviewed by the author on January 24, 1996.

⁴ Historian, Raimundo Girão was the first Secretary of Culture of Ceará (1966-1969).

⁵ Art critic Clarival do Prado Valladares was one of the most prominent intellectuals on the Federal Council of Culture, the body that provided the orientation for federal cultural policy during the Military Regime.

³ Entrevista de Descartes Gadelha ao autor em 24 de janeiro de 1996.

⁴ Historiador, Raimundo Girão foi o primeiro secretário de Cultura do Ceará (1966-1969).

⁵ O crítico de arte Clarival do Prado Valladares foi um dos intelectuais mais destacados do Conselho Federal de Cultura, órgão que dava a orientação da política cultural federal durante o Regime Militar.

freedom, it was a freer way to express oneself in all areas of art. And I also had my own reasons for not wanting this kind of place. I think it is important to teach modern painting techniques [...] So it was decided that Clarival would make a program for the foundation of the House [...] Professionals would come, they were invited, they would spend a week, 4 or 5 days here, they would teach their courses [...] Then, each one that arrived, passed on their experience, the boys were enriched by it [...] Each one started to create their own materials.⁶

The presence of professors from other states became, therefore, fundamental for the development of a know-how concerning exhibition organization, museum aspects, lighting, etc. that local beginner artists didn't have.

The Casa Raimundo Cela also made possible the encounter between generations of artists. One example is Zé Tarcísio's visit to Fortaleza; he lived then in the southeast, where he won a prize at the IX International Biennial of São Paulo. Tarcísio's encounter with young artists is pointed out as one of the outstanding influences of that moment. According to Gadelha, through Tarcísio, who brought "all that was modern, what was good, what was best at the time, what was advanced", the artists at the beginning of their careers broke traditionalism and the impressionism inherited from SCAP.⁷

Away from the formal atmosphere of a School of Fine Arts, friendship and the exchange of information prevailed at the Raimundo Cela. As Marcus Jussier recalls:

The artists shared a certain spirit. Not the spirit of doing painting, sculpture, engraving, woodcut [...] They worked without a clear purpose, just for the sake of art [...] and in this game we were developing a taste and an advancement [...] And through this we kept learning from each other as if we were a very big family within the spirit of SCAP.⁸

According to Gadelha, the House looked like a Persian market, also because it was a sales space as well:

We had fun. People were there talking about visual arts in a very healthy and effective way because it was a chat between inexperienced people [...] It was open to everyone, and some people referred to the place as a mishmash.

Everyone was together, everyone was painting, everyone was making art, wishing to learn something [...] There was not yet the market

uma Escola de Belas Artes. Então o Clarival explicou, foi ao Conselho Estadual de Cultura, e todo mundo achou que ele tinha razão, porque naquela época, fins de 1967, quando fundei a Casa, o ensino era outro, a criação, a liberdade, era uma maneira mais livre de se expressar em todos os setores da arte. E eu tinha também minhas razões para não querer. Eu acho importante ensinar as técnicas de pintura como está acontecendo hoje [...] Então ficou estabelecido que o Clarival faria uma programação para a fundação da Casa [...] Os profissionais vinham, eram chamados, passavam aqui uma semana, 4 ou 5 dias, eles davam os cursos [...] Então, cada um que foi chegando, foi transmitindo a sua experiência, os meninos se enriqueceram com isso [...] Cada um começou a criar seus materiais.⁶

A presença de professores de outros estados tornou-se, portanto, fundamental para a criação de um *know-how*, inexistente entre os artistas iniciantes locais, referente à montagem de exposição, aspectos museológicos, iluminação etc.

A Casa Raimundo Cela também possibilitou o contato entre gerações de artistas. Um exemplo é a vinda a Fortaleza de Zé Tarcísio, então radicado no Sudeste, onde ganhou prêmio na IX Bienal Internacional de São Paulo. O contato de Tarcísio com os jovens artistas é apontado como uma das influências marcantes daquele momento. Segundo Gadelha, com Tarcísio, trazendo "tudo o que se fazia de moderno, o que era bom, o que era de melhor na época, o que era de avançado", os artistas em início de suas trajetórias romperam com o tradicionalismo e o impressionismo herdado da SCAP.⁷

Longe do clima formal de uma Escola de Belas Artes, predominavam na Raimundo Cela a amizade e a troca de informações. É como relembra Marcus Jussier:

Os artistas comungavam com um certo espírito. Não o espírito de fazer pintura, escultura, gravura, xilo [...] Fazia um trabalho com aquele fazer por fazer [...] e nessa brincadeira a gente foi criando um gosto e um desenvolvimento [...] E nisso a gente vivia aprendendo uns com os outros como se fosse uma família muito grande dentro do espírito da SCAP.⁸

Na definição de Gadelha, a Casa parecia um mercado persa, inclusive por ser também um espaço de venda:

A gente se divertia. As pessoas ficavam ali conversando sobre artes plásticas de uma

issue [...] But, incredible as it may seem, in the Raimundo Cela people would buy paintings there [sic].⁹

Gadelha (in an opinion that is shared with Marcus Jussier) associated the incipient consumption of visual arts with the modernization of Fortaleza through the construction of the first luxurious apartments, and the resulting concern with interior decoration. Due to these changes, decorators began to attend the Raimundo Cela in search of paintings for their clients. The "Raimundo Cela Generation", as Concy Bezerra calls it, is, according to the author, the first to see art as a profession attentive to the market: unlike the scapians, the generation that preceded them, the new talents are tightly tied to the bourgeoisie [...] Art becomes a profession, artists seek the market, and the media are pursued by all.¹⁰

Regarding the period when he was director of the Raimundo Cela, after Juaçaba, João Maria Siqueira traces a less optimistic panorama: "The art market at that time was weak [...] This new group appeared, and they sold things, but it was not a rich market. It was even a little difficult for artists to sell their work"¹¹. But Siqueira recognizes the role of the Raimundo Cela as a commercial center for art, by means of the exhibitions held with commercial purposes and the privileged goers. He himself did his first solo show there and sold almost all the paintings on the opening night.

The Raimundo Cela also promoted art shows, such as the Ceará Arts Show, the May Show, for the "new values", and the National Fine Arts Show. In these events, the coming of critics to compose the jury and to teach courses allowed them to keep in touch with the artists and the establishment of networks beyond the state. Furthermore, the shows, especially the National one, worked to publicize and legitimize the Raimundo Cela's work throughout the country.

In the "Presentation" he wrote for the catalog of the 2nd National Fine Arts Show of Ceará in 1969, Otacílio Colares, then Director of Secult's Department of Cultural Dissemination, reveals the dimension that is attributed to the Raimundo Cela and the Show:

The II National Show of Visual Arts has a special characteristic: the dynamics of its set, an example of how much the artistic environment of Ceará has evolved [...].

There are several dozens of artists, once scattered and working in isolation and anonymity, who, now congregated around the House of Raimundo Cela (Visual Arts Center), perform their art based on emulation and achieve excellent and positive results [...].

maneira muito sadia e muito eficaz, porque eram pessoas inexperientes conversando com pessoas experientes [...] Era aberta a todo mundo, inclusive as pessoas chamavam de 'o saco de gatos' porque lá era como se fosse um 'saco de gatos'. Todo mundo estava junto, todo mundo pintando, todo mundo fazendo arte, querendo aprender alguma coisa [...] Não tinha ainda essa questão do mercado [...] Mas, por incrível que pareça, na Raimundo Cela as pessoas iam comprar quadros lá.⁹

Gadelha (opinião compartilhada com Marcus Jussier) associou o nascente consumo de artes plásticas à modernização de Fortaleza com a construção dos primeiros apartamentos luxuosos e à consequente preocupação com a decoração de interiores. Com isso, os decoradores passaram a frequentar a Raimundo Cela atrás de quadros para seus clientes. A "Geração Raimundo Cela", como denomina Concy Bezerra, é, segundo a autora, a primeira a ver na arte uma profissão atenta ao mercado: ao contrário dos scapianos, geração que os precedeu, os novos talentos se mostram envolvidos por estreitos laços com a burguesia [...] A arte vira profissão, os artistas buscam o mercado e a mídia é perseguida por todos.¹⁰

Para o período em que foi diretor da Raimundo Cela, seguinte ao de Juaçaba, João Maria Siqueira traça um panorama menos otimista: "O mercado de arte naquela época era fraco [...] Surgiu essa turma nova, que vendia, mas não era um mercado rico. Havia até uma certa dificuldade na venda dos trabalhos por parte dos artistas"¹¹. Mas Siqueira reconhece o papel da Raimundo Cela como centro comercializador de arte, por meio das exposições realizadas com fim comercial e frequência privilegiada. Ele próprio fez sua primeira individual na Casa e vendeu quase todos os quadros na noite de abertura.

A Raimundo Cela promoveu também salões de arte, como o Salão de Artes do Ceará, o Salão de Maio, para os "novos valores", e o Salão Nacional de Artes Plásticas. Nesses eventos, a vinda de críticos para compor o júri e ministrar cursos na Casa possibilitava o contato com os artistas e o estabelecimento de redes para além do estado. Além disso, os salões, principalmente o Nacional, serviam para divulgar e legitimar em todo o país a atuação da Raimundo Cela.

Na "Apresentação" que escreveu para o catálogo do 2º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará em 1969, Otacílio Colares, então Diretor do Departamento de Difusão Cultural da Secult, revela a dimensão que é atribuída à Raimundo Cela e ao Salão:

6 Heloysa Juaçaba interviewed by the author on October 23, 1995.
7 Descartes Gadelha interviewed by the author on January 24, 1996.
8 Marcus Jussier interviewed by the author on August 1, 1996.

6 Entrevista de Heloysa Juaçaba ao autor em 23 de outubro de 1995.
7 Entrevista de Descartes Gadelha ao autor em 24 de janeiro de 1996.
8 Entrevista de Marcus Jussier ao autor em 1º de agosto de 1996.

9 Descartes Gadelha interviewed by the author on January 24, 1996.
10 BEZERRA, Concy. *Carlinhos Moraes. Vida e ousadia em relevo*. Fortaleza: Secult, 1994, p. 40.
11 João Maria Siqueira interviewed by the author on August 16, 1996.

9 Entrevista de Descartes Gadelha ao autor em 24 de janeiro de 1996.
10 BEZERRA, Concy. *Carlinhos Moraes. Vida e ousadia em relevo*. Fortaleza: Secult, 1994, p. 40.
11 Entrevista de João Maria Siqueira ao autor em 16 de agosto de 1996.

The II National Show of Visual Arts, now with projection beyond regional borders, takes the flame of the creative ideal of our people far away.

Thus, the Visual Arts Center Casa Raimundo Cela functioned, especially in the 1960s and 1970s, as a "safe harbor", in Gadelha's definition, where "painters avid for knowledge"¹² sheltered. From the 1990s on, with the cultural policy of the Governments of Change, new directions would be given to the visual arts, but this is a topic for another conversation...

O II Salão Nacional de Artes Plásticas tem a dar-lhe característica especial a dinâmica de seu conjunto, demonstração do quanto há evoluído o meio artístico cearense [...]

Ai estão várias dezenas de artistas, outrora dispersos e trabalhando isolados e desconhecidos, os quais, agora congregados em torno da Casa Raimundo Cela (Centro de Artes Visuais), realizam a sua arte à base da emulação com excelentes e positivos resultados [...]

O II Salão Nacional de Artes Plásticas, já agora com projeção fora das fronteiras regionais, leva bem longe a flama do ideal criador de nossa gente.

Desse modo, o Centro de Artes Visuais Casa Raimundo Cela funcionou, principalmente nas décadas de 1960 e 1970, como o "porto seguro", na definição de Gadelha, onde ancoravam "os pintores ávidos de conhecimentos"¹². A partir dos anos 1990, com a política cultural dos Governos das Mudanças, novos rumos serão dados às artes visuais, mas aí é assunto para outra conversa...

School of Pirambu

Escola do Pirambu

At this historical moment, when issues such as race, ethnicity, class, gender, and geopolitics became seminal concepts in order to revise art history critically, it is vital to promote a historical reparation in face of the collective experiences developed by the School of Pirambu.

One of the first manifestations of collective art in Brazil, it was founded in 1969, in the suburbs of Fortaleza, by Sebastião Lima de Paula (Babá), José Claudio Nogueira (Claudionor), José Garcia dos Santos Gomes (Garcia), José Ivan de Assis (Ivan), Francisca da Silva (Chica da Silva). All of them were children and teenagers who developed their skills around the artist Chico da Silva, who used to live in Pirambu.

The community spirit of artists' studios is part of the tradition of Western art; in the Renaissance, the execution of artistic artifacts was performed in a collective way. In Raphael's studio, several students and specialized assistants participated in the execution of the works, painting less important parts of the body, hair, fruit, horses, until the work was finished.

This model of the Renaissance studio seems to have been partially adopted by the School of

Neste momento histórico, quando questões como raça, etnia, classe, gênero e geopolítica tornam-se conceitos indispensáveis para pensarmos uma revisão crítica da história da arte, é vital uma reparação diante das experiências coletivas desenvolvidas pela Escola do Pirambu.

Considerada uma das primeiras manifestações de arte coletiva no Brasil, foi formada em 1969, no bairro periférico de Fortaleza, por Sebastião Lima de Paula (Babá), José Claudio Nogueira (Claudionor), José Garcia dos Santos Gomes (Garcia), José Ivan de Assis (Ivan) e Francisca da Silva (Chica da Silva), crianças e adolescentes que desenvolveram suas habilidades em torno do artista Chico da Silva, morador do Pirambu.

O espírito comunitário dos ateliês de artistas faz parte da tradição da arte ocidental. Na Renascença, a execução de artefatos artísticos era produzida de modo coletivo. No ateliê do pintor Rafael, diversos alunos e assistentes especializados participavam da execução das obras, pintando partes menos importantes do corpo, cabelos, frutas, cavalos, até sua execução completa.

Esse modelo dos ateliês renascentistas parece ter sido adotado em parte pela Escola do

Pirambu: Claudionor designed, Francisca da Silva was responsible for the colors, and Garcia did the dotting.

Ivan de Assis reported the following in an interview given to researcher Adriana Barroso, PhD:

Before Chablos discovered Chico, I was already drawing, and I have always been interested in art, but I had never seen a painting before, live, and the first one I saw was Chico's.

- Do you remember that painting?

Yes, it was an Iracema¹ painted on cardboard. This work by Chico was what awakened me, but before that I just scratched, then I started to scratch for him and a little later I started to paint with him, because his style is a very easy style and then I absorbed it very quickly.

In an interview to the newspaper *O Povo* on April 27, 2021, José Garcia dos Santos recalls that when he was a child and arrived home from school, he used to pay attention to the artist, who was his neighbor.

At the time, Claudionor was already there, then Babá, Francisca and Ivan came, too; over the years, we had the opportunity to learn from him. We were advancing little by little. Within the model he taught us, we learned how to paint. The paintings made by the apprentice group were sold with the signature of Chico da Silva.

Chico da Silva states: The great masters had students and taught, why shouldn't I teach too?

Delighted with the first contact with Chico da Silva's painting in 1945, during the exhibition of artists from Ceará organized by Pierre Chablos at the Askanase Gallery in Rio de Janeiro, the first modern art gallery in Brazil, Rubens Navarra, one of the most important critics of the time in the country, in the text of the exhibition catalog, makes a prophetic comment:

What matters most is the fact that it is a wonderful example of what exists in potential in the indigenous sensibility as a promise of creative art. This is a chapter that has not yet been written in Brazilian art, and it relates to the visual culture of our indigenous people, of which only scanty documents of decorative painting are known – scarce, but of great importance.

Today, we have a relevant production of indigenous artists contributing to question the colonialist structure of Brazilian art history. The indigenous graphic art of Chico da Silva, with his fantastic birds, winged horses, dragons and flying fish is part of this new

Pirambu: Claudionor dedicava-se à execução do desenho, Francisca da Silva era responsável pelas cores, e Garcia pelos pontilhados.

Ivan de Assis relata em entrevista à pesquisadora Adriana Botelho:

Antes de o Chablos descobrir o Chico, eu já desenhava, e eu sempre me interessei por arte, mas eu nunca tinha visto uma pintura antes, ao vivo, e a primeira que eu vi foi a do Chico.

– Você lembra dessa pintura?

Lembro, era uma Iracema pintada numa cartolina. Esse trabalho do Chico foi que me despertou, mas antes eu só riscava, depois eu comecei a riscar para ele e pouco tempo depois comecei a pintar junto com ele, porque o estilo dele é de um estilo muito fácil e aí eu absorvo muito rápido.

Em entrevista ao jornal *O Povo* de 27 de abril de 2021, José Garcia dos Santos relembra que, quando era criança, ao chegar da escola, ficava atento ao artista, seu vizinho.

Na época, o Claudionor já estava presente, depois veio o Babá, a Francisca e o Ivan, ao longo dos anos, tivemos a oportunidade de aprender com ele. Fomos nos desenvolvendo aos poucos. Dentro do modelo que nos ensinava, aprendíamos a pintar. As pinturas realizadas com o grupo de aprendiz eram vendidas com a assinatura de Chico da Silva.

Chico da Silva afirmara: “Os grandes mestres tiveram alunos e ensinaram, por que eu não haveria de ensinar também?”.

Encantado com o primeiro contato com a pintura de Chico da Silva em 1945, durante a exposição de artistas cearenses, organizada por Jean-Pierre Chablos na Galeria Askanasy, no Rio de Janeiro, primeira galeria de arte moderna no Brasil, Rubens Navarra, à época um dos mais importantes críticos do país, no texto do catálogo da exposição, fizera um comentário profético:

O que importa é ele ser um exemplo maravilhoso do que existe em potencial na sensibilidade indígena como promessa de arte criadora. Este é um capítulo que ainda não foi escrito na arte brasileira, e se relaciona com a cultura plástica dos nossos índios, da qual se conhece apenas escassos documentos de pintura decorativa – escassos, mas de grande importância.

Hoje, temos uma produção relevante de artistas indígenas contribuindo para questionar a estrutura colonialista da história da arte brasileira, e a arte de Chico da Silva através do grafismo indígena, com seus pássaros fantásticos, cavalos

generation of indigenous contemporary artists. In order to survive the violence of colonization, we need to dream, and the art of Chico da Silva is a balsam.

"This is a universe composed of scenes that blend fables and popular Amazonian cosmologies from the north and northeast of Brazil, representing a full flowering of the sophisticated stroke and vibrant colors used by the artist, which refer to the inner spirit of the creatures portrayed and ourselves, human viewers, too" says Simon Watson, curator of the 2022 exhibition, CHICO DA SILVA: Sacred Connection, Global Vision, at the Museum of Sacred Art in São Paulo.

The visual arts in Ceará have always had their feet firmly planted in the roots of our culture and, perhaps because of this, have always been international. Let's take the painter Chico da Silva, who was indigenous in his freedom to see and invent a new world, as an example. Chico da Silva is a special moment in the history of Western art. Honorable mention in the 1966 Venice Biennale, Chico da Silva was an unprecedented fact in this renowned international biennale. For the first time an illiterate indigenous painter would be awarded against all possible and imaginable prejudices. And this wouldn't be his only acknowledgement, for now his work continues to travel around the world.

He was a mad man who made painting a little crazier than it was before him.

alados, dragões e peixes voadores, se faz presente nessa nova geração de artistas indígenas contemporâneos. Para sobreviver às violências da colonização, precisamos sonhar, e a arte do Chico da Silva é um bálsamo.

"Este é um universo composto por cenas que mesclam fábulas e cosmologias populares amazônicas do Norte e Nordeste do Brasil, representando um pleno florescimento do traço sofisticado e das cores vibrantes usadas pelo artista, que remetem ao espírito interior das criaturas retratadas e de nós mesmos, espectadores humanos", diz Simon Watson, curador da exposição *Chico da Silva: Conexão Sagrada, Visão Global*, no Museu de Arte Sacra de São Paulo, em 2022.

As artes plásticas cearenses sempre tiveram os pés fincados nas raízes da nossa cultura e, talvez por isso mesmo, sempre foram internacionais. Tomemos como marco inicial o pintor Chico da Silva – era indígena na liberdade de ver e de inventar um novo mundo. O artista é um momento especial na história da arte ocidental. Menção honrosa na Bienal de Veneza de 1966, representara um fato inédito nesta conceituada bienal internacional. Pela primeira vez, um pintor indígena analfabeto seria premiado, contra todos os preconceitos possíveis e imagináveis. Chico da Silva não viveria apenas da Bienal de Veneza. Sua obra continua viajando pelo mundo.

Era um delirante que tornou a pintura mais louca do que antes dele.



Fortaleza: The Places of Visual Arts Research

Fortaleza: os lugares da pesquisa em artes visuais

By definition, arts research is the practical application of a set of methodical investigative processes used by a researcher or artist to develop a study. It is an investigation that follows the formal and informal rules of artistic procedures to obtain relevant information and raise the hypotheses that support the researcher's analysis.

There are two types of research: the artistic and the historical/theoretical. In Brazil, the Escola de Comunicação e Arte [School of Communication and Art] (ECA) of the University of São Paulo claims to be the pioneer in the segment in the early 1970s. In Fortaleza, similar investigations started being conducted only in the 2000's due to the emergence of the artists' need to think about their production facing the national production and the historical and critical thought about our own Art History. The realization was a learning process to escape the models and formal definitions of what artistic research at the university should be – the artists sought to research and defend their processes through their works. At the same time, it was difficult for theoretical and artistic production researchers to access the

Por definição, pesquisa em artes é a aplicação prática de um conjunto de processos metódicos de investigação utilizados por um pesquisador ou artista para o desenvolvimento de um estudo. Caracteriza-se por ser uma investigação que segue as regras formais e informais dos procedimentos artísticos para adquirir as informações necessárias e levantar as hipóteses que dão suporte à análise feita pelo pesquisador.

Temos duas possibilidades de pesquisa: a artística e a histórica/teórica. No Brasil, a Escola de Comunicação e Arte (ECA) da Universidade de São Paulo afirma ser a pioneira no segmento no começo dos anos 1970. A concretização foi um aprendizado para escapar dos modelos e definições formais do que deveria ser a pesquisa artística na universidade – os artistas buscavam pesquisar e defender seus processos por meio de suas obras. Em Fortaleza, somente nos anos 2000 surgem cursos universitários que promovem a pesquisa, aliados a uma geração de artistas jovens que buscavam o mercado da arte sudestino, o que gerou a necessidade de formularem

MAUC's¹ archives, which resulted in poor academic research on local art and consequently hindered the training of researchers and thinkers about the production of art in Ceará.

By this last case I mean the important contribution of Mário Baratta² in the creation of the Centro Cultural de Belas Artes [Fine Arts Cultural Center], CCBA, in 1941, in Fortaleza, the first entity dedicated to the visual arts in the capital of Ceará, which was responsible for holding the April Art Shows from 1943 to 1958. It is the action in the visual arts by a researcher who innovates when he tries to think of the material from the *candomblé* grounds as art and culture in his text *Arte Negra* [Black Art], published in *Revista da Semana* (1941), and *A escultura de origem negra no Brasil* [Sculpture of Black origin in Brazil], published in 1957 in the magazine *Brasil Arquitetura Contemporânea*.

Currently, in the city of Fortaleza, there is only one visual arts major at the Federal Institute of Ceará, which focuses on teaching rather than on research. Those who wish to deepen their research in artistic processes take courses at the Porto Iracema das Artes, the Vila das Artes and/or do the UFC's Master's of Arts, supervised by professors of theater, dance, cinema and performance. Thus, we still don't have a public bachelor's degree in visual arts, an old demand. Paradoxically, there is an acknowledgment by local public institutions of the existence of a pulsating art production. However, local artists and researchers are forced to do university majors in other areas, or to migrate to other cities in search of another university.

We still need to consider that, when they finish their artistic or theoretical research, students need spaces and financial support that make it possible for them to expand their research through discussion. It is a necessary step for the maturation of the production of arts and theoretical research. It hasn't always been this way. We have a few examples: the *Alpendre Casa de Arte*³, from 1998 to 2009; the exhibitions at *CCBNB*⁴, between 2004 and 2014; and the *Museu de Arte Contemporânea do Ceará* [Contemporary Art Museum of Ceará], especially with the two editions of the *Experimental Exhibition* and the *Invading Artist Project*.

The *Alpendre*, whose visual arts center was run by Eduardo Frota, an artist from Ceará with national experience, held study groups, created the first visual arts library, and promoted cultural exchanges of

questões sobre sua produção frente à produção nacional e ao mesmo tempo sobre nossa História da Arte local. Por outro lado, um dos principais locais de pesquisa institucional, os arquivos do MAUC-Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, era de difícil acesso aos pesquisadores teóricos e de produção artística até 2018¹, o que desaguou em pífias pesquisas acadêmicas sobre a arte local e, conseqüentemente, dificultou a formação dos pesquisadores e pensadores sobre a produção das artes cearenses.

Nesse último caso, faço referência à importante contribuição de Mário Baratta² na criação do Centro Cultural de Belas Artes, o CCBA, no ano de 1941, em Fortaleza, primeira entidade dedicada às artes visuais da capital cearense que foi responsável por realizar os Salões de Abril de arte, de 1943 a 1958. É um ato pioneiro concretizado por um pesquisador que também ensaia alçar os terreiros de *candomblé* para a condição de local de arte e cultura, no seu texto "Arte Negra", publicado na *Revista da Semana* (1941), e "A escultura de origem negra no Brasil", publicado em 1957 na revista *Brasil Arquitetura Contemporânea*.

Atualmente, na cidade de Fortaleza, temos o único curso de artes visuais do Instituto Federal do Ceará presencial voltado para Licenciatura e curso na modalidade EaD ofertados pela Universidade Estadual do Ceará também em Licenciatura. Quem deseja aprofundar sua pesquisa em processos artísticos segue para cursos do Porto Iracema das Artes, da Vila das Artes e/ou para o mestrado em artes da UFC, com orientação de professores do teatro, da dança, do cinema e da performance. Continuamos, assim, sem graduação pública em bacharelado nas artes visuais, uma demanda antiga. Paradoxalmente há um reconhecimento das instituições públicas locais da existência de uma produção de arte pulsante. No entanto, os artistas e pesquisadores locais se obrigam a optarem por cursos universitários em outras áreas ou a migrarem para outras cidades em busca de uma universidade.

Ainda precisamos considerar que, ao final de suas pesquisas artísticas ou teóricas, é necessário haver espaços e incentivos financeiros que possibilitem a concretização dessas pesquisas ao mesmo tempo que as colocam em debate. É uma etapa necessária para o amadurecimento da produção das artes e das pesquisas teóricas. Nem sempre foi assim. Temos exemplos do *Alpendre Casa de Arte*, de 1998 a 2009, das exposições do *CCBNB*, entre 2004 e 2014, e do *Museu de Arte Contemporânea do Ceará*, principalmente

1 Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará [Art Museum of the Federal University of Ceará] [TN]
2 Mário Baratta (1921-2007, RJ) was a critic and art historian; he was a columnist for the former *Diário de Notícias* for four years and pioneered a program on Art History on MEC Radio. He was also a contributor to the *Hand-book* [sic] of Latin America Studies, published by the US Library of Congress.
3 A sort of cultural and research center. It closed down in 2012. [TN]
4 Centro Cultural Banco do Nordeste [a cultural center] [TN]

1 Ano da troca de diretoria que inicia um movimento de acesso a arquivos de documentos, biblioteca e acervos de obras de arte.
2 Mário Baratta (1921-2007, RJ): crítico e historiador da arte, foi durante anos jornalista do antigo *Diário de Notícias* e pioneiro de um programa na Rádio MEC sobre História da Arte, tendo sido ainda colaborador do *Hand-book of Latin America Studies*, da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos.

national artists. It was a place for learning, exchanges, and artistic research.

Similarly, the first undergraduate course in visual arts was created at the Faculdade Grande Fortaleza, conceived mainly by the artist Solon Ribeiro as a "poetic-experimental laboratory". The undergraduate course was conceived as an experimental laboratory, without renouncing tradition, and conceptually it was built on three columns:

Thinking: four courses in Art History, Philosophy, Aesthetics, Sociology of Art, Anthropology, and two courses in Art Education;

Technique: two courses on drawing and painting, three courses on engraving, serigraphy and mixed technique;

Media: two courses on video art, video installation, and an experimental studio.

According to Solon Ribeiro, "it was an enriching life experience for everyone because it went beyond the formal issues of art, but extended to life, besides being gratifying to see these former students conquering their spaces in the field of Brazilian art."⁵

In 2003, the Contemporary Art Museum of the Dragão do Mar Center in Fortaleza aligned itself with young contemporary artists from Ceará by proposing new directions for its activities. The art critic and curator Luiza Interlenghi⁶ took over as MAC's director, aiming to make the museum open to the most challenging issues and to be more in tune, at the time, with the contradictions of the world through contemporary art:

The MAC will be a museum of experimental art that challenges, at different levels, the limits of what we understand and accept as art. At the same time, an art that looks at what is happening in the streets of the city, that thinks about what is happening on TV, that considers that music is part of visuality, an art that works with all the senses of the body – smell, touch, sight...–, an art that also works with sensation. The curator will look for gaps to promote the meeting of an institution that is made to preserve and an art production that is made to destabilize and renew. (INTERLENGHI, 2003)

Two group exhibitions called Experimental I and II, in 2003 and 2004, respectively, stand out. In each of them, about eleven artists' researches were exhibited in the museum, and as many others occupied the streets downtown and around the museum.

In 2005, Ricardo Resende⁷ instituted the Invading Artist Project, a continuation of the policy

⁵ Interviewed by the author in 2012.
⁶ Luiza Interlenghi ran MAC Dragão do Mar in 2003 and 2004.
⁷ Ricardo Resende ran MAC Dragão do Mar from 2005 to 2007.

com as duas edições da Exposição Experimental e o Projeto Artista Invasor.

O Alpendre, cujo núcleo de artes visuais era dirigido pelo artista cearense Eduardo Frota, com experiência de atuação nacional, realizava grupos de estudos, criou a primeira biblioteca de artes visuais e realizou intercâmbios de artistas nacionais. Era um lugar de aprendizado, trocas e pesquisas artísticas.

No mesmo caminho foi criado o primeiro curso de graduação em artes visuais na Faculdade Grande Fortaleza, concebido principalmente pelo artista Solon Ribeiro, sob a ótica de um "laboratório poético-experimental". O curso de graduação de bacharelado foi pensado como um laboratório experimental, sem renunciar a tradição, e conceitualmente foi montado sobre três colunas:

Pensamento: quatro disciplinas de História da arte, de Filosofia, Estética, Sociologia da arte, Antropologia e duas de Arte-educação;

Técnica: duas disciplinas de desenho e pintura, três de gravura, serigrafia e técnica mista;

Mídia: duas disciplinas de videoarte, videoinstalação e um ateliê experimental.

Para Solon Ribeiro, "foi uma experiência de vida enriquecedora para todos por extrapolar as questões formais da arte, mas se estender para a vida, além de ser gratificante ver esses ex-alunos conquistando seus espaços no campo da arte brasileira³".

Em 2003, o Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Fortaleza alinha-se aos jovens artistas contemporâneos cearenses ao propor novos rumos para a sua atuação. A crítica de arte e curadora Luiza Interlenghi⁴ assume a diretoria do MAC tendo como uma das principais metas colocar o museu aberto ao que surge de mais desafiador e ser mais afinado, à época, com as contradições do mundo por meio da arte contemporânea:

O MAC será um museu de arte experimental que desafia, em diferentes graus, os limites do que a gente acha que pode entender e aceitar como sendo arte. Ao mesmo tempo, uma arte que olha o que está acontecendo nas ruas da cidade, que pensa sobre o que está acontecendo na televisão, que considera que a música faz parte da visualidade, uma arte que trabalha com todos os sentidos do corpo – olfato, tato, visão... –, uma arte que trabalha também com a sensação. O curador vai procurar as brechas para proporcionar o encontro de uma instituição que é feita para preservar e uma produção de arte que é feita para desestabilizar e renovar. (INTERLENGHI, 2003)

³ Em entrevista com a autora em 2012.
⁴ Luiza Interlenghi dirigiu o MAC Dragão do Mar nos anos de 2003 e 2004.

of artistic research implemented by the previous administration. In this case, instead of a group exhibition, artists were invited to carry out their research projects in a specific room of the museum. According to former director Ricardo Resende:

The project was conceived as a space for the periodic presentation of an artist invited to intervene in the museum's premises, creating a dialogue with the most instigating and provocative examples of contemporary art production. The museum as a free territory for experimenting with visual and conceptual research. Yes, this is the role of a museum that aims to be a contemporary art museum. This is how we understand the MAC. And the institution must bear the risks as long as these, obviously, do not physically and ethically harm the public (RESENDE, 2005).

The "invading artists" were, among others, Jared Domicio, Marina de Botas, Solon Ribeiro and Yuri Firmeza, from Ceará. The project made it possible for Solon Ribeiro to present for the first time his *Mitos Vadios* [Bum Myths] photographs, about a performance Hélio Oiticica held in São Paulo; and for Yuri Firmeza to present in 2006 his work *Souzousareta*⁸, which generated great controversy in the national art media, among local journalists, artists and the MAC.

Another institutional impulse was the opening of the Centro Cultural Banco do Nordeste to welcome the research of local and national contemporary artists, most of whom were still in early stages of their careers. Many of them came from the new classes of the recently created undergraduate courses in visual arts and from the Alpendre's study groups.

All these institutions played an important role in the visual arts research scenario in Fortaleza, enabling a considerable flow of artists, exhibitions, debates and courses. The CCBNB, through an annual national notice call for proposals, offered financial support for the execution of art projects⁹, wage compensations for the artists and exhibition infrastructure¹⁰. Several parallel actions were allied to the exhibitions, such as courses, workshops, meetings with artists and curators, debates and seminars. Practically all the young contemporary artists from Ceará in this period went through the CCBNB's visual arts program, and a part of them had their first individual exhibition, with critical text and catalog. It also made the theoretical research possible, since all the exhibitions had a text that made the curator-researcher enter the artistic research, a work that was

⁸ Yuri released to the press, with the museum's consent, an enviable resume of his pseudo-artist, as a way to get the attention of the local media.
⁹ The projects that passed the selections could, at the moment of execution, be updated by the artists or curators within the same previous concept, but according to the artist's latest research.
¹⁰ The exhibition spaces were remodeled according to the research project and funded by CCBNB.

Destaco a realização de duas exposições coletivas denominadas Experimental I e II, em 2003 e 2004, respectivamente. Em cada uma delas, cerca de onze pesquisas de artistas foram expostas no museu e outras tantas ocuparam as ruas do centro da cidade e do entorno do museu.

No ano seguinte, em 2005, Ricardo Resende⁵ instituiu o Projeto Artista Invasor, continuando a política de pesquisa artística implementada na gestão anterior. Neste caso, ao invés de uma exposição coletiva, artistas são convidados para realizar seus projetos de pesquisa em uma sala específica do museu. Segundo o ex-diretor Ricardo Resende:

O Projeto foi pensado como espaço para apresentação periódica de um artista convidado para intervir nas dependências do museu, criando um diálogo com o que há de mais instigante e provocativo na produção contemporânea da arte. O museu como um território livre para a experimentação de pesquisas plásticas e conceituais. Sim! Este é o papel de um museu que se quer museu de arte contemporânea. É assim que entendemos o MAC. E a Instituição deve arcar com os riscos desde que estes, obviamente, não agridam física e eticamente o público. (RESENDE, 2005).

Foram "artistas invasores", dentre outros, os cearenses Jared Domicio, Marina de Botas, Solon Ribeiro e Yuri Firmeza. O Artista Invasor possibilitou que Solon Ribeiro apresentasse pela primeira vez suas fotografias "Mitos Vadios", sobre uma performance que Hélio Oiticica realizou em São Paulo, e Yuri Firmeza apresentasse em 2006 a obra "Souzousareta"⁶, que gerou grande polêmica no meio nacional das artes, entre jornalistas locais, artistas e MAC.

Outro impulso institucional foi a abertura do Centro Cultural Banco do Nordeste para acolher as pesquisas de artistas contemporâneos locais e nacionais, cujo percurso profissional, na maioria deles, ainda estava em fase inicial. Inclusive, muitos eram oriundos das novas turmas dos cursos de graduação em artes visuais recém-criados e dos grupos de estudos do Alpendre.

Todas essas instituições tiveram um papel importante no cenário de pesquisa das artes visuais de Fortaleza, possibilitaram um considerável fluxo de artistas, exposições, debates e cursos. O CCBNB, por meio de edital anual nacional, oferecia apoio financeiro para a execução de projetos de arte⁷, pró-labore para os artistas e

⁵ Ricardo Resende dirigiu o MAC Dragão do Mar de 2005 a 2007.
⁶ Yuri divulgou para a imprensa, com a anuência do museu, um currículo invejável do seu pseudoartista, como forma de conseguir um espaço na mídia local. Os projetos aprovados nos editais podem, no momento da execução, ser atualizados pelos artistas ou curadores dentro do mesmo conceito anterior, mas conforme a pesquisa atual do artista.
⁷

in process, discussing the best aesthetic solutions that aimed to benefit the growth of art. The students from Faculdade Grande Fortaleza, Cecília Bedê, Célia Cavalcante, Euzébio Zloccowick, Jussara Correia, Laine Chaves, Marcia Belchior, Marina de Botas, Murilo Maia, Waleria Americo, and Yuri Firmeza have gone through BNB's exhibition program. From IFCE, Diego de Santos, Junior Pimenta, Marcos Martins, Meire Guerra, Nivardo Vitoriano, Rafael Limaverde, and Simone Barreto. From Alpendre, Enrico Rocha, Milena Travassos, and Victor Cesar.

The CCBNB art galleries were autonomous with respect to the art market and also did not respond to power strategies in the art system of institutions and collectors. There was an intense desire to provide services to the cultural environment, especially through broad access through the annual launching of public selection notices, thus creating a place for the research of artistic and theoretical processes, embracing the risks inherent to the experimentation of artistic research.

The result of the policies of these various facilities and institutions was the growth in the number of local artists' participation in arts research programs, scholarships, and national exhibitions such as the Rumos Project from Itaú Cultural, Bolsa Pampulha, in Belo Horizonte, Panoramas of Brazilian Art, at MAM-SP, and the São Paulo Art Biennial, to name just a few.

infraestrutura expositiva⁸. Várias ações paralelas se aliaram às exposições, como cursos, oficinas, encontros com artistas e curadores, debates e seminários. Praticamente todos os jovens artistas contemporâneos cearenses desse período passaram pelo programa de artes visuais do CCBNB e uma parcela deles com a concretização de sua primeira exposição individual, com texto crítico e catálogo. Possibilitava também a pesquisa teórica, uma vez que todas as exposições tinham um texto que fazia com que o curador-pesquisador adentrasse na pesquisa artística, um trabalho que estava em processo, discutindo as melhores soluções estéticas que visassem ao benefício do crescimento da arte. Passaram pelo programa de exposições do BNB os alunos da Faculdade Grande Fortaleza Cecília Bedê, Célia Cavalcante, Euzébio Zloccowick, Jussara Correia, Laine Chaves, Marcia Belchior, Marina de Botas, Murilo Maia, Waléria Americo e Yuri Firmeza. Do IFCE, Diego de Santos, Marcos Martins, Meire Guerra, Nivardo Vitoriano, Rafael Limaverde e Simone Barreto. Oriundos do Alpendre, passaram Enrico Rocha, Milena Travassos e Vitor Cesar.

As galerias de arte do CCBNB eram autônomas com relação ao mercado de arte e também não respondiam a estratégias de poder no sistema de arte de instituições e colecionadores. Havia uma intensa vontade de prestar serviços ao ambiente cultural, sobretudo pelo acesso amplo por meio do lançamento anual de editais públicos, criando, assim, um lugar para a pesquisa de processos artísticos e teóricos, abraçando os riscos inerentes à experimentação da pesquisa artística.

O resultado das políticas desses vários equipamentos foi o crescimento do número de participação de artistas locais em programas de pesquisas em artes, bolsas e mostras nacionais como Projeto Rumos do Itaú Cultural, Bolsa Pampulha, em Belo Horizonte, Panoramas da Arte Brasileira, do MAM-SP, e Bienal de Arte de São Paulo, para citar alguns.

Recentemente, ventos experimentais retornaram ao MAC - CE, que assumiu mais uma vez o protagonismo da pesquisa nas artes visuais de Fortaleza ao apresentar em dezembro de 2022 a exposição do professor doutor Guilherme Marcondes⁹ denominada *Quilombo Cearense* sobre a presença de artistas não brancos no acervo do Museu, ocupando os pisos inferior e superior da instituição. Que não seja apenas uma rajada, mas se transforme em vendaval a invadir os equipamentos de arte da cidade.

8 Os espaços expositivos eram remodelados de acordo com o projeto de pesquisa e custeados pelo CCBNB.

9 A partir de 2019, Marcondes conseguiu desdobrar a pesquisa num projeto de iniciação científica do qual participam bolsistas que, sob sua orientação, investigaram os acervos de dois museus do Ceará – o MAC Dragão do Mar e o Museu de Cultura Cearense – com o objetivo de descobrir como essas instituições estão preservando a memória e o que dizem os artistas que estão tendo sua memória preservada.



Aesthetic and Political Regimes of Art in Contemporary Ceará

Regimes estéticos e políticos da arte no Ceará contemporâneo

A look at the group exhibition *Se arar*¹, part of the exhibition *Bonito pra chover*², shows an important institutional disposition of the Pinacoteca do Ceará to be strictly associated with the questions and the political regimes triggered by the most recent art produced in the state. Curated collectively by Cecília Bedê, Herbert Rolim, Lucas Dilacerda, Maria Macêdo and Adriana Botelho, the exhibition is a great opportunity to identify a set of formal-conceptual procedures and political devices faced by artists who, in some way, orient their work under the general label of “contemporary art” in Ceará.

Before pointing out some of these procedures and regimes, it is worth mentioning that contemporary art should not be seen only as the unstable, contingent and controversial category that it is indeed, but also as a specific social field of convergence of the productive forces of our historical present. It is in this sense that contemporary art has

Um olhar para a exposição coletiva *Se arar*, parte da mostra *Bonito pra chover*, evidencia uma importante disposição institucional da Pinacoteca do Ceará para se relacionar de modo rigoroso com as questões e os regimes políticos acionados pela arte mais recente produzida no Estado. Com curadoria coletiva de Cecília Bedê, Herbert Rolim, Lucas Dilacerda, Maria Macêdo e Adriana Botelho, a exposição é um ótimo gancho para identificarmos um conjunto de procedimentos formais-conceituais e expedientes políticos enfrentados por artistas que, de alguma maneira, orientam suas obras sob o signo geral da “arte contemporânea” no Ceará.

Antes de apontar alguns desses procedimentos e regimes, vale lembrar aqui que a arte contemporânea não deve ser vista apenas como a categoria instável, contingente e controversa que de fato ela é, mas como um campo social específico de convergência das forças produtivas do nosso presente histórico. É nesse sentido que a arte contemporânea se tornou um dos territórios discursivos mais disputados pela imaginação política na guerra cultural generalizada que vimos em curso nos últimos anos. Nessa guerra, artis-

become one of the discursive territories most contested by the political imagination in the generalized cultural war that we have seen in recent years. At this war, artists, institutions and curators, works of art and their public subsidy become pretexts for a noisy debate, often anachronistic and reactionary, that collides antagonistic conceptions of morality, freedom, social protection and politicization of values associated with nation, race, gender, sexuality, religion, etc. This is enough for us to understand that speaking of “contemporary art” means to evoke a discursive power network that sets up an incessant dispute.

Art as political production of the self and of the world

Driven by the artistic-intellectual production of indigenous, black and brown people, gender dissidents and economic and cultural minorities, whose vigor and visibility have increased sharply in recent years, the art in Ceará has articulated a public debate that increasingly digs space for the discourse of otherness as a way to (self)criticize its own participation in sustaining violent structures of exclusion and social injustice. Many of the works exhibited in the group show *Se arar* [If to Plow], for example, bring to the surface a growing urgency to concretize, in some way, the sense of violence that grounds us as a society and the naturalized proximity of death threats to all those who inherited the abusive mark of modern raciality.

But this is not a rescue of political art as complaint, nor of the awareness of violence as lament or exposure of pain. If there is awareness of the extreme vulnerability of Afro-American populations, for example, one of the main aesthetic – and therefore political – strategies of the new artistic production in Ceará is research that feeds on these precarious states to emerge from them with a new sense of agency, vitality, and power – and in some cases even a sense of healing. To the extent that it breaks with the representational or illustrative regime of political debates or specific complaints, many recent works begin to perform escapes from the script of violence, redefining the effects of necropolitics³ by establishing an empathy towards experiences that start from the crisis in the very body of the minority artists, but that flow into prophecies of resistance, celebration and futurity – as didactically announced by a work by the transvestite artist Isadora Ravena, born in Uruburetama: “I Exist Tomorrow”; or as the profaning party of the collective of *demônias* Carnaval no Inferno [Carnival in Hell] proclaims, taking back the streets of Fortaleza, in the work *Veias de Fogo* [Veins of Fire].

Contemporary artistic production in Ceará is also attuned to a political critique of the discursive, political and affective regimes of neoliberalism, this

tas, instituições e curadores, obras de arte e seu subsídio público se tornam subterfúgios para um ruidoso debate, frequentemente anacrônico e reacionário, que faz colidir concepções antagônicas de moralidade, de liberdade, de proteção social e de politização de valores associados à nação, à raça, ao gênero, à sexualidade, à religião etc. Isso basta para compreendermos que falar “arte contemporânea” é evocar uma rede discursiva de poder que configura incessante disputa.

Arte como produção política de si e do mundo

Impulsionada pela produção artístico-intelectual de pessoas indígenas, pretas e pardas, dissidentes de gênero e pessoas econômica e culturalmente minorizadas, cujo vigor e visibilidade aumentaram vertiginosamente nos últimos anos, a arte no Ceará tem articulado um debate público que cava cada vez mais espaço para o discurso da alteridade como modo de (auto)crítica sobre sua própria participação na sustentação de estruturas violentas de exclusão e injustiça social. Muitos dos trabalhos expostos na coletiva *Se arar*, por exemplo, trazem à tona uma crescente urgência de concretizar, de alguma maneira, o sentido de violência que nos fundamenta como sociedade e a proximidade naturalizada da morte-em-vida de todos aqueles que herdaram a marca abusiva da racialidade moderna.

Mas não se trata de um resgate da arte política como denúncia, nem da conscientização da violência como lamento ou exposição da dor. Se há consciência da vulnerabilização extrema de populações afro-ameríndias, por exemplo, uma das principais estratégias estéticas – e portanto políticas – da nova produção artística no Ceará é a pesquisa que se alimenta destes estados precários para deles emergir com um novo sentido de agência, vitalidade e poder – e em alguns casos até um sentido de cura. Na medida em que rompe com o regime representacional ou ilustrativo dos debates políticos ou de denúncias específicas, muitas obras recentes passam, elas próprias, a performar fugas do roteiro da violência, redefinindo os efeitos da necropolítica¹ ao instaurar uma empatia com experiências que partem da crise no próprio corpo das artistas minorizadas, mas que desaguam em profecias de resistência, de celebração e de futuridad – como didaticamente anuncia uma obra da artista travesti Isadora Ravena, natural de Uruburetama: “Existo Amanhã”; ou como proclama a festa profanadora do coletivo de “demônias” Carnaval no Inferno, tomando de volta as ruas de Fortaleza, na obra *Veias de Fogo*.

A produção artística contemporânea do Ceará também está afinada a uma crítica dos regimes discursivos, políticos e afetivos do neo-

¹ ‘Se arar’ literally means to plow itself/oneself, or if plowing..., but the expression is also a pun because it sounds like a verb version of the name ‘Ceará’. [TN]
² The idiom means, literally, ‘looks beautiful to rain’, but it means the sky is cloudy and it might rain. The use of ‘beautiful’ is due to the long drought periods in the region, where the rain is seen very positively. [TN]

³ Achille Mbembe, *Necropolítica* (São Paulo: N-1 Edições, 2018).

¹ Achille Mbembe, *Necropolítica* (São Paulo: N-1 Edições, 2018).

new way of organizing the reproduction of capital that, at the same time, is a new way of producing "man" in subjective circuits tied to the extreme demand for productivity, valorization and flexibility⁴. The call for the continuous movement of bodies and capital that informs financial capitalism, for example, runs into the investment of some artistic works in new temporalities of the body, whether by inviting the spectator to participate in the work, or by investing in the appearance of historically invisible bodies, or yet by evoking popular religious rituals – instances that force the body to slow down, to de-domesticate itself, to disarticulate the forces of unbridled production and circulation of the body-as-capital until it reemerges as a matter of fundamental expression of political art. Contemporary art in Ceará is all the time being composed together with the "choreosomatic [forces] of resistance"⁵, as theorist André Lepecki would say.

This resistance/dissidence, if anchored in the body, clearly goes beyond its anatomical and physiological models offered by positivist science. Contemporary art in Ceará has often built a sense of belonging that occurs not only among people, but also among spirits, other animal species and even minerals. Branches and animals are born from the body, as in the work of Amanda Nunes; the body also carries the textual signs of a political position towards the class struggle and social injustice, as in the precarious plaques with agitprop words and phrases made and worn by Aline Albuquerque. There are also artists who explore translinear notions of time and interspecies modes of ancestry, in a rupture with sociological paradigms of human-centered kinship. From the nowadays consecrated work of Chico da Silva to the contemporary work of Merremii Karão Jaguaribaras, for example, the artistic figuration undercuts anthropology in the mythopoetic translation of the ancestral kinship of lives that are always more-than-human, in a gesture that boosts the political relevance of indigenous cosmovisions for any project of a planetary future.

In short, contemporary art production in Ceará is increasingly becoming a way of constituting political subjects, of bringing to the scene of enunciation bodies that for many centuries had their ontologies disconnected from the ethical principles safeguarded to (supposedly) human and free individuals who have always counted upon the social and legal protection by the State. By creating work, a multitude of bodies create themselves as work, that is, as enunciative matter with political force of self-determination

liberalismo, esse novo modo de organizar a reprodução do capital que, ao mesmo tempo, é um novo modo de produzir o "homem" em circuitos subjetivos atrelados à demanda extremada de produtividade, valorização e flexibilidade.² O chamado ao movimento contínuo dos corpos e do capital que informa o capitalismo financeiro, por exemplo, esbarra com o investimento de algumas obras artísticas em novas temporalidades do corpo, seja pelo convite à participação do espectador na obra, seja pelo investimento na aparição de corpos historicamente invisibilizados, seja pela evocação de rituais da religiosidade popular – instâncias que obrigam o corpo a desacelerar, se desdomesticar, a desarticular as forças da produção e da circulação desenfreada do corpo-como-capital até reemergir como matéria de expressão fundamental da arte política. Para usar uma expressão do teórico André Lepecki, a arte contemporânea no Ceará está o tempo todo se compondo junto às forças "coreossomáticas da resistência".³

Essa resistência/dissidência, se ancorada no corpo, claramente extrapola os modelos anatômicos e fisiológicos deste oferecidos pela ciência positivista. A arte contemporânea no Ceará frequentemente tem construído um sentido de pertencimento que se dá não apenas entre pessoas, mas também com os espíritos, com outras espécies animais e até minerais. Do corpo nascem ramos e bichos, como na obra de Amanda Nunes; no corpo também se carregam os signos textuais de um posicionamento político diante da luta de classes e da injustiça social, como nas plaquinhas precárias que trazem palavras e frases de agitprop confeccionadas e usadas por Aline Albuquerque. Há também artistas que exploram noções translineares do tempo e modos interespecies de ancestralidade, numa ruptura com paradigmas sociológicos do parentesco humanocentrado. Da obra, hoje consagrada, de Chico da Silva até a obra contemporânea de Merremii Karão Jaguaribaras, por exemplo, a figuração artística desbanca a antropologia na tradução mitopoética do parentesco ancestral de vidas sempre mais-que-humanas, num gesto que turbina a relevância política de cosmovisões indígenas para qualquer projeto de futuro planetário.

Em suma, a produção contemporânea em arte no Ceará se torna cada vez mais um modo de constituição de sujeitos políticos, de fazer emergir à cena de enunciação corpos que por muitos séculos tiveram suas ontologias desvin-

and recognition (or as *corpas*, in the intentionally grammatically inaccurate feminine inflection of the word body [corpo]⁶, made by several local artists as a way to delimit in the discourse a self-determined territory of dissidence).

In the midst of the cultural wars we are currently experiencing, this entanglement of the aesthetic and political regimes gains intense relevance. It is not at all a matter of replacing art with politics, but of recognizing that what we call art has always been based on a specific political regime, an unquestioned shelter of the supposedly universal cosmovision of modern man (sic) and of European intellectual formation. It is necessary, therefore, to give up on a certain world image in order to deal more efficiently with the speculation of other worlds that this new art conjures up. Are we – public, critic and institution – up to the response that the new contemporary production in art demands?

culadas dos princípios éticos resguardados aos indivíduos (supostamente) humanos e livres, que sempre contaram com a proteção social e jurídica do Estado. Ao criar obra, uma multidão de corpos criam a si mesmos como obra, isto é, como matéria enunciativa com força política de autodeterminação e reconhecimento (ou como "corpas", na intencionalmente incorreta inflexão feminina da palavra corpo, efetuada por vários artistas locais como modo de delimitar no discurso um território autodeterminado de dissidência).

Em meio às guerras culturais que vivemos atualmente, esse emaranhado dos regimes estético e político adquire acentuada relevância. Não se trata em absoluto de substituir a arte pela política, mas do reconhecimento de que isso a que chamamos arte sempre foi um regime político específico, um abrigo inquestionado da cosmovisão supostamente universal do homem (sic) moderno e de formação intelectual europeia. É preciso, portanto, abrir mão de uma certa imagem de mundo para melhor atender à especulação de outros mundos que essa nova arte conjura. Estaríamos – público, crítica e instituição – à altura da resposta que a nova produção contemporânea em arte exige?

⁴ Wendy Brown, *Nas Ruínas do Neoliberalismo: a Ascensão da Política Antidemocrática no Ocidente* (São Paulo: Editora Politeia, 2019); Pierre Dardot e Christian Laval, *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal* (São Paulo: Boitempo, 2016); Vladimir Safatle, Nelson da Silva Junior, Christian Dunker (Orgs.), *Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico* (Belo Horizonte: Autêntica, 2020); Brian Massumi, *99 Teses Para Uma Revalorização do Valor. Um Manifesto Pós-Capitalista* (São Paulo: GLAC Edições, 2020).

² Wendy Brown, *Nas Ruínas do Neoliberalismo: a Ascensão da Política Antidemocrática no Ocidente* (São Paulo: Editora Politeia, 2019); Pierre Dardot e Christian Laval, *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal* (São Paulo: Boitempo, 2016); Vladimir Safatle, Nelson da Silva Junior, Christian Dunker (Orgs.), *Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico* (Belo Horizonte: Autêntica, 2020); Brian Massumi, *99 Teses Para Uma Revalorização do Valor. Um Manifesto Pós-Capitalista* (São Paulo: GLAC Edições, 2020).

⁵ André Lepecki, *Singularities: Dance in the Age of Performance* (New York: Routledge, 2016, p. 11).

³ André Lepecki, *Singularities: Dance in the Age of Performance* (New York: Routledge, 2016, p. 11).

⁶ The word body [corpo], in Portuguese, is a masculine gender word. By changing the final vowel into a, there's a feminine gender inflection, so to speak. [TN]

Strong Cariri, Fertile Cariri: the Watering of Contemporary Art in Brazil

Cariri forte, Cariri fértil: o aguar da arte contemporânea no Brasil

It is challenging to transpose some nomenclatures that have as their initial goal to name, identify, and classify objectively, but can also function as categories for valuing and qualifying. One of them is 'contemporary art', which, initially, would be any production made at current time, here and now. This aesthetic production does not necessarily address the events and issues of the chronological time of its realization, for, in some cases, it may stick to the languages, technologies, and procedures of its time without incorporating current discussions.

The possibility of using traditional techniques, the so-called Fine Arts, to articulate reflections about social, behavioral, and political tensions of the present moment coexists.

The fact is that, in the hegemonic historiography of the visual arts, the critical field has sometimes designated as contemporary art a production that has also been called post-modern, produced from the advent of Pop Art¹, which defines a new era in which having is superimposed over being; sometimes it is also defined by generational time.

É desafiador transpor algumas nomenclaturas que possuem por objetivo inicial nomear, identificar, classificar, contudo podem também se mostrar como categorias de aferição de valor e de qualidade. Uma delas é a de arte contemporânea, que, inicialmente, seria toda e qualquer produção realizada no seu tempo corrente, elaborada no aqui e agora. Não necessariamente essa produção estética aborda os acontecimentos e os assuntos do tempo cronológico da sua realização, pois, em alguns casos, ela pode se ater a linguagens, tecnologias e procedimentos de sua época, mas não incorporar discussões atuais.

Coexiste a possibilidade do emprego de técnicas tradicionais, as chamadas Belas Artes, para articular reflexões acerca, justamente, de tensionamentos sociais, comportamentais, geográficos e políticos do momento vigente.

Fato é que, na historiografia hegemônica das artes visuais, os campos crítico e teórico têm designado como arte contemporânea ora uma produção que também já foi denominada como

That is, historically, a generation corresponds to 25 or 30 years, a period that includes birth, childhood, adolescence, and reaches adulthood.

Due to the dynamic technological transformations that characterize the 21st century, this counting of a generation has been reduced to ten years, just as stages are suppressed and processes that become dispensable and/or outdated are reduced. Such temporal understanding will help us discuss the visual arts production created in Cariri², Ceará, in the last ten years, even though we understand that any production circumscribed in this temporality is a production that expresses its time through the reality of a creative person.

Planting knowledge, watering the roots

The Cariri in Ceará is a region celebrated as a cultural granary, and, since the granary is a building that stores food, it is where we find social expressions of aesthetic foundation of musical, visual, corporal, conceptual, and ancestral nature that nourish its population constantly, sustaining the inventive thirst of its people.

The countless traditions expressed in the merrymaking, in the ceremonies, in the rituals distributed in the Roman, and also Catholic, calendar, are reconfigured into singular identities that escape liturgical restrictions because they are transformed by the contryman, *caboclo*³, and afro-indigenous powers rooted in the local demography.

These are the people who inhabit the farms, the urban conglomerates, the makers of the culture that develops and reaffirms itself according to the cyclicity of the land, the planting, the cultivation, the harvest, the celebration of food. They have themselves as a mirror of life in collectivities that, organically, continue and stand out the knowledge learned in the course of time from *mainha* and *painho*, *voinha* and *voinho*, *madinhas* and *padinhos*⁴. Such experiences bless the encounters with those who came before and shape the texture of human relations based on the aesthetics of the illuminated days and starry nights.

The new generation of artists from Cariri, with emphasis on visual arts, is formed by people who lived and live the rhythm of these relations between lands and people, between faiths and festivals, between families that are communities and a human flow coming from the pilgrimages, from the universities. A considerable number of these people have added to the informal education received by their families the knowledge learned from formal higher

pós-moderna, realizada a partir do advento da Art Pop,¹ que delimita uma nova era na qual o ter se superpõe ao ser; ora pelo tempo geracional. Ou seja, historicamente uma geração corresponde a 25 ou 30 anos, período que compreende nascimento, infância, adolescência e alcance da vida adulta por uma pessoa.

Com as dinâmicas transformações tecnológicas que caracterizam o século XXI, essa contagem de uma geração tem sido reduzida a dez anos, assim como se suprimem etapas e se reduzem processos que se tornam dispensáveis e/ou superados. É com essa compreensão temporal que trabalharemos para discorrer sobre a produção de artes visuais gestada no Cariri cearense² nos últimos dez anos, ainda que entendamos que qualquer produção circunscrita nessa temporalidade expressa o seu momento por meio da realidade de uma pessoa criadora.

Plantar o saber, aguar as raízes

O Cariri cearense é uma região festejada como celeiro cultural, e, sendo o celeiro a construção que armazena o alimento, é onde encontramos manifestações sociais de fundamento estético de natureza musical, visual, corporal, conceitual e ancestral que nutrem a sua população de forma constante, saciando a inventividade de sua gente.

As inúmeras tradições expressas nos folguedos, nas cerimônias, nas ritualizações distribuídas no calendário romano, portanto católico, reconfiguram-se em identidades singulares que escapam às restrições litúrgicas porque transformadas pelas potências sertanejas, caboclas, afro-indígenas enraizadas na demografia local.

São essas pessoas habitantes dos sítios, dos conglomerados urbanos, as fazedoras da cultura que se desenvolve e se reafirma conforme a ciclicidade da terra, do plantio, do cultivo, da colheita, da celebração do alimento. Elas têm a si como espelho de vida em coletividade que, organicamente, prosseguem e notabilizam conhecimentos aprendidos no transcorrer do tempo com *mainha* e *painho*, *voinha* e *voinho*, *madinhas* e *padinhos*. Tais vivências abençoam os encontros com quem veio antes, e conformam a tessitura das relações humanas a partir da estética dos dias fartamente iluminados e das noites de céu estrelado.

A nova geração de artistas do Cariri cearense, com destaque para as artes da visualidade, é composta de pessoas que vivenciaram e vivem o ritmo dessas relações entre terras e gentes, entre fés e festas, entre famílias que são comunidades e um fluxo humano proveniente das romarias, das uni-

² The cities of Barbalha, Crato, Caririáçu, Farias Brito, Jardim, Juazeiro do Norte, Missão Velha, Nova Olinda, and Santana do Cariri make up the region of Cariri in Ceará. Source: Secretariat of Cities. Government of the State of Ceará. Available at: <<https://www.cidades.ce.gov.br/regiao-metropolitana-do-cariri/>>. Accessed on March 1, 2023.

³ A half indigenous, half white mestizo. [TN]

⁴ Regional, affectionate ways of referring to male and female parents, grandparents, and godparents, respectively. [TN]

¹ A Art Pop foi iniciada no Reino Unido, por meio das fotomontagens de Richard Hamilton (1922-2011).
² Compõem o Cariri cearense as cidades de Barbalha, Crato, Caririáçu, Farias Brito, Jardim, Juazeiro do Norte, Missão Velha, Nova Olinda, Santana do Cariri. Fonte: Secretaria das Cidades. Governo do Estado do Ceará. Disponível em: <<https://www.cidades.ce.gov.br/regiao-metropolitana-do-cariri/>>. Acesso em: 1º mar. 2023.

education, and we emphasize the significant percentage of people who have graduated from the Regional University of Cariri⁵.

We identified as typical of this group of artists the following features: a personality trait for which the privacy of the big centers is understood as a denial of affection; or sharing as a daily practice; and also belonging to the family and community group as an inherent condition.

This youth is the one who was born and became adult amidst the traditions and innovations of the development in the world of machines, which ended up impacting human relations globally. As a subversive practice, it is the gang that entered spaces of knowledge previously restricted to oligarchic elites and that tensions the naturalization of meritocracy as the crowning achievement of historical inequalities. It is the circle that has made the transition from image technologies that used to perfect analogically captured portraits, through the use of techniques such as photopainting⁶, to software that edits and enhances reality, or even materializes worlds previously erected by the imagination, by means of algorithms and artificial intelligence programs.

The transformations brought about by a new mode of production of images, which can be marketed as NFTs⁷, is reflected on other aspects of human life in the 21st century. However, contrary to what a quick glance might suggest, in these imaginaries reside many layers of constructions about life and being that are articulated with such technologies.

Therefore, here in the countryside, young visual artists raised by this meeting of two times, the land and the machine, invent art both from classical techniques and from new media, promoting the dialogue between contemporaneity and traditionality and reinvigorating the artistic production in Cariri.

Harvest new aesthetics, nurture inventiveness

The permanence in the territory where one is rooted has been discussed by this generation as a right and a form of resistance to the productive mode of the labor market that pushes people to chase the myth of a "better life", because they grew up watching their loved ones migrating to big urban centers in the southeast and south of the country, in search of this accomplishment. This fable also permeates the arts market, which generates a creative product whose showcase for

versidades. Considerável parcela dessas pessoas agregou à educação informal recebida pelos seus e suas o conhecimento obtido por meio do ingresso na educação formal de nível superior, e enfatizamos o expressivo percentual de pessoas egressas da Universidade Regional do Cariri.³ Como características comuns a esse grupo de artistas, identificamos a experiência de ser na qual a privacidade dos grandes centros é entendida como uma desfeita ao afeto; o compartilhar como uma prática cotidiana; e ainda o pertencimento ao complexo familiar e comunitário como condição inerente.

Essa mesma juventude é a que nasceu e se tornou adulta por entre as tradições e as inovações provenientes dos avanços do mundo das máquinas, que acabaram impactando globalmente as relações humanas. Como prática subversiva, ela é o bando que avançou para espaços de saber antes restritos às elites oligárquicas e que tensiona a naturalização da meritocracia como coroamento dos acessos tangenciados pelos desnivelamentos provenientes das barbáries históricas. É círculo que fez a transição das tecnologias da imagem que antes aperfeiçoavam os retratos capturados analogicamente, utilizando-se de técnicas como a da fotopintura, vide Telma Saraiva (1928-2015), para os softwares que editam e aprimoram a realidade, ou mesmo que materializam mundos erigidos antes pela imaginação, por meio de algoritmos dos programas de inteligência artificial.

As transformações suscitadas por um novo modo de produção de imagens, as quais podem ser comercializadas como NFTs,⁴ reflete-se em outros aspectos da vida humana no século XXI. Porém, ao contrário do que uma mirada rápida pode suscitar, nestes imaginários residem muitas camadas de construções sobre a vida e o ser, que estão articuladas com tais tecnologias.

Portanto, aqui no sertão, jovens artistas visuais, crias desse encontro de dois tempos, da terra e da máquina, inventam arte tanto a partir das técnicas clássicas quanto dos novos meios, promovendo o diálogo entre contemporaneidades e tradicionalidades revigorando a produção artística caririense.

Colher novas estéticas, nutrir-se de inventividade

A permanência no território onde se está enraizado/a tem sido pautada por essa geração como um

exhibition and commercialization with greater visibility is always in the capital cities.

To reconcile the importance of life and, consequently, of our participation in the productive and creative chain through the arts requires a re-education of the eye as an indispensable condition for the understanding that migration can be the poisoning of a process of human, spiritual, ethical, social, and creative growth, to the extent that, during this re-rooting, we are submitted to the violence and perversities of relationships guided by domination, silencing, vanishing, and subservience. These practices are underpinnings of power and orchestrated through oppressions informed by negative differentiations attributed on the basis of race, class, gender, and geography.

In this sense, the collective exhibition *Se arar*⁸ plows the ground so that the convergences between artistic poetics produced in the capital and in the countryside of the state germinate together, adopting the model of the quilombola⁹ plantations, of multicropping with different foods planted in the same soil, which allows a more refined knowledge of the species in coexistence, and it also breaks off the (artistic) extractivism of the single cropping.

To correlate the means of production in visual arts and the context of the people who develop their works through the ways of cultivating the land rooted in ancestral and Afro-indigenous technologies is to adopt, therefore, a "non-colonial" relational referential, as stated by the farmer and philosopher Nêgo Bispo.

Digging up the knowledge with nails tucked in earth and paint brings back the aesthetics of visuality developed in Cariri for the effective coexistence between the diverse ways of thinking and making art.

The visual arts produced in Cariri have plowed other epistemologies, inherited from those who came before, recreated by those who arrived now, and they reposition us in the geography of the hegemonic system of arts as strong seeds, able to plant aesthetics in other soils. We impose, thus, the firmness of current and fertilizing creativities of other paradigms over the visualities that sprout in the countryside.

direito e uma forma de resistência ao modo produtivo do mercado de trabalho que impele pessoas a perseguirem o mito da "vida melhor", pois ela cresceu assistindo a entes queridos/as migrando para grandes centros urbanos do Sudeste e do Sul do país, em busca dessa efetivação. Tal fábula também permeia o mercado de artes, que gera um produto criativo cuja prateleira de exibição e comercialização com maior visibilidade está nas capitais.

Reconduzir as importâncias da vida e, consequentemente, da nossa participação na cadeia produtiva e criativa através das artes requer a reeducação do olhar como condição imprescindível para o entendimento de que a migração pode ser o envenenamento de um processo de crescimento humano, espiritual, ético, social e criativo, na medida em que, no decorrer desse re-enraizamento, somos submetidos/as a violências e perversidades das relações orientadas pela subjugação, silenciamento, invisibilização e subserviência. Essas práticas são sustentáculos do poder e orquestradas através de opressões informadas nas diferenciações negativas atribuídas com base em raça, classe, gênero e geografia.

Nesse sentido, a exposição coletiva *Se arar* lavra o terreno para que as convergências entre poéticas artísticas elaboradas na capital e nos interiores do estado germinem conjuntamente, adotando o modelo dos roçados quilombolas, da pluricultura com diferentes alimentos plantados no mesmo chão, que permite o conhecimento mais apurado das espécies em convivência, bem como rompe com a monocultura extrativista, neste caso também artística.

Correlacionar os meios de produção em artes visuais e o contexto das pessoas que desenvolvem as suas obras com os modos de cultivo da terra arraigados nas tecnologias ancestrais e afro-indígenas é adotar, portanto, um referencial relacional "não colonial", como diz o lavrador e filósofo Nêgo Bispo.

Desenterrar os saberes com unhas imbuídas em terra e em tinta reconduz as estéticas da visibilidade desenvolvidas no Cariri para a efetivação do convívio entre as diversas formas de pensar e de fazer arte.

As artes visuais produzidas no Cariri têm lavrado outras epistemologias, herdadas de quem veio antes, recriadas por quem chegou agora, e que nos reposicionam na geografia do sistema hegemônico das artes como sementes fortes, aptas a fincar estéticas em outros solos. Impomos, assim, a firmeza de criatividades atuais e fertilizadoras de outros paradigmas sobre as visualidades que brotam no sertão.

⁵ The Universidade Regional do Cariri [Regional University of Cariri] has among its majors the degrees in Visual Arts and Drama, both in the campus Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau, in the city of Crato (CE). They are the only degrees specifically directed to visual arts and theater in the region.

⁶ See the works of Telma Saraiva (1928-2015).

⁷ NFTs, an acronym for Non-fungible Token, are digital assets considered unique, such as works of art and rare objects, and today constitute a new way of producing and commercializing art. ORIANI, Giovanni. NFTs: Como Funciona o Mercado da Arte Digital. LabJor, [s.l.], 12 maio 2022. Disponível em: <<https://medium.com/labjorfaap/nfts-como-funciona-o-mercado-da-arte-digital-abc6e8fd9f1a>>. Acesso em: 02 mar. 2023.

³ A Universidade Regional do Cariri tem entre seus cursos as licenciaturas em Artes Visuais e Teatro, reunidas no campus Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau, localizado na cidade do Crato (CE). São os únicos cursos especificamente dirigidos às artes visuais e ao teatro situados na região.

⁴ NFTs, sigla para *Non-fungible Token* (Token não Fungível), são ativos digitais considerados únicos, como obras de arte e objetos raros, e hoje constituem uma nova forma de produção e comercialização de arte. ORIANI, Giovanni. NFTs: Como Funciona o Mercado da Arte Digital. LabJor, [s.l.], 12 maio 2022. Disponível em: <<https://medium.com/labjorfaap/nfts-como-funciona-o-mercado-da-arte-digital-abc6e8fd9f1a>>. Acesso em: 2 mar. 2023.

⁸ 'Se arar' literally means to plow itself/oneself, or if plowing... but the expression is also a pun because it sounds like a verb version of the name 'Ceará'. [TN]

⁹ Communities originally created by runaway slaves. [TN]

All Roads Lead to the North

Todos os caminhos levam para o norte

Nobody doubts that Ceará is a rich source of artists. Even more so if the sources that account for this statement consider that beyond the capital and the biggest cities there is, inland, a large and significant artistic production in progress. From Cariré to Cariri, connected by the hinterland or by the coast, there are so many and diverse productions in visual arts that it would be impossible to know the history of art in Ceará – and even more its dissemination – without the driving force of communicative vehicles (such as shows, exhibitions, educational actions, seminars, meetings, etc.) connecting its borders and/or serving as a speaker to announce its creative springs in a way to talk among themselves and reach the capital – with its ways of being and making art – and its networks of connections with the world.

If there is an agreement that in every place a voice presents itself, it is possible to say that in the Pinacoteca do Ceará all voices meet.

The wish to connect the creative poetics that inhabit the four corners of Ceará is old; it has permeated the imaginations of managers, producers and artists everywhere for many generations. We know that the difficulties of creating permanent forums for interaction between these poetics are

Que o Ceará é um rico celeiro de artistas, disso ninguém duvida. Ainda mais se as fontes que dão conta dessa afirmação considerarem que para além da capital e das grandes cidades existe, interior adentro, uma larga e significativa produção artística em curso. De Cariré ao Cariri, ligadas pelo sertão ou pelo litoral, são tantas e tão diversas as produções em artes visuais que seria impossível o conhecimento da história da arte cearense e mais ainda sua difusão – sem a força motora de veículos comunicativos (como salões, exposições, ações formativas, seminários, encontros etc.) ligando suas fronteiras e/ou lhes servindo de megafone para anunciar suas nascentes criativas de maneira a conversar entre si e alcançar a capital – com seus modos de ser e de fazer arte – e suas redes de conexões com o mundo.

Se é consenso que em cada lugar uma voz se apresenta, é possível que na Pinacoteca do Ceará todas as vozes se encontrem.

O desejo de ligar as poéticas criativas que habitam os quatro cantos do Ceará é antigo; permeia há muitas gerações o imaginário de gestores, produtores e artistas em todo lugar. Sabemos que as dificuldades de se criar foros permanentes

many – starting with the gigantic territorial limits that separate our works. But we can no longer say that, in a world managed by the imposing force of globalized communication, this connection is still considered impossible. Connecting the borders – all of them – becomes the watchword of our present time.

If it is a fact that all regions in Ceará are rich in art and culture productions, it is also true that a good part of this diversity of creation/actions is often lost due to lack of public policies committed to its exchange, and even less to its continuity.

However, we need to acknowledge that in recent years we have witnessed a valuable front of unified efforts – from public managers and administrators, private and third sector entities and independent cultural agents – that have promoted important advances in the democratization of cultural goods throughout Ceará. Therefore, it can be inferred that, to guarantee the continuation and amplification of these advances, it will be necessary to consider the importance of such partnerships as a means of overcoming the difficulties that hinder the ample diffusion and support to the distinct and varied existing ways of thinking and making art in the most different regional poles of Ceará.

The northern region of the state, for example, is home to a production that has been consolidated for many decades, but which only became known recently, when the common will to value and promote its existing production potentials moved institutional forces that, in partnership with cultural agents and artists, gave rise to a circuit of exhibition actions that became the main channel of communication between artists (producers, educators, students, etc.) from the north of the state with the most prominent cultural centers in Ceará, in some parts of Brazil, and in the world.

Birthplace of important references for the history of art in Ceará, such as the seminal Raimundo Cela and Zenon Barreto, the north of Ceará boasts other important names in the visual arts without whom it would be impossible to tell the story of art in the state.

Born in Sobral, besides the already highlighted Cela and Zenon, we also have Acélio Alves, Chico Marçal, and Martonio Holanda, three of the main names in Sobral's visual arts that separate and link that first generation of artists to the new and imposing names in today's arts, such as the young Anderson Moraes, who has stood out in exhibitions all over Brazil.

But, before I focus on the production that makes the northern region a valuable sociocultural reference in Ceará, I would like to invite you to join me on a brief journey of recognition of the territories that make up – or in some way border – this important regional hub of Ceará.

Starting from Sobral, in any direction we take to reach some destination, we will find names – some of them already established – whose legacy of productions somehow figures in the imagery of their city/municipality and has projections in the state. If we

de/para interações dessas poéticas são muitas, a começar pela gigantesca margem territorial que separa nossos fazeres. Mas não dá mais para dizer que, no mundo gerenciado pela imponente força da comunicação globalizada, essa conexão ainda seja dada como impossível. Conectar as fronteiras, todas elas, passa a ser palavra de ordem do nosso tempo presente.

Se é fato que todas as regiões do Ceará são ricas em produções de arte e de cultura, também é verdade que boa parte dessa diversidade de criações muitas vezes se perdem por falta de políticas públicas comprometidas com seu intercâmbio e, menos ainda, com sua continuidade.

No entanto, precisamos reconhecer que nos últimos anos testemunhamos uma valorosa frente de esforços unificados de gestões e de gestores públicos, de entidades privadas e do terceiro setor e de agentes culturais independentes que têm gerado avanços importantes na/para democratização dos bens da cultura por todo o Ceará. Portanto, pode-se inferir que, para garantir a manutenção e a ampliação desses avanços, será preciso considerar a importância de tais parcerias como meio de superar as dificuldades que embarreiram a ampla difusão e o apoio aos distintos e variados modos existentes de pensar e de fazer arte nos mais diferentes polos regionais do Ceará.

A região norte do estado, por exemplo, abriga uma produção consolidada há muitas décadas, mas que só passou a ser conhecida apenas recentemente, quando os interesses comuns de valorizar e promover seus potenciais de produção existentes moveram forças institucionais que, em parceria com agentes culturais e artistas, deram origem a um circuito de ações expositivas que se tornaram o principal canal de comunicação entre artistas (produtores, educadores, estudantes etc.) do norte do estado com os mais destacados centros culturais do Ceará, de partes do Brasil e do mundo.

Berço de importantes referências para a história da arte cearense, como os seminários Raimundo Cela e Zenon Barreto, o norte do Ceará ostenta outros importantes nomes das artes visuais sem os quais seria impossível contar a história da arte no estado.

Dos nascidos em Sobral, além dos já destacados Cela e Zenon, temos Acélio Alves, Chico Marçal e Martonio Holanda, três dos principais nomes das artes visuais sobralenses que separam e ligam aquela primeira geração de artistas aos novos e imponentes nomes das artes da atualidade, como o jovem Anderson Moraes, que tem se destacado em exposições por todo Brasil.

Mas, antes de me debruçar sobre a produção que faz da região norte uma valorosa referência sociocultural no Ceará, quero convidá-los a fazer comigo uma breve viagem de reconhecimento dos territórios que compõem ou que de algum modo fazem fronteira com esse importante polo regional cearense.

go through Massapê towards the coast of Camocim, we will soon find the work of the popular artist and sculptor Messias Souza, heir to one of the secular ways of dealing with wood, who transforms tree roots and seeds into art objects. Passing through Senador Sá and Martinópolis, we have, respectively, Ellen Soeiro and Will Félix, young references that with the mix of techniques elevate the presence of their towns in several regional events. In Granja, the trail left by the weight of the work of Tarcísio Félix, its most illustrious son, was able to fertilize a generation of new artisans whose existence was also marked by the figure of Ton Moraes, an artist of great sensitivity who, enchanted by the hyper-realistic records of everyday scenes and surreal landscapes of his fellow countryman and, in his words, master, takes upon himself the mission to keep alive, through his drawings and paintings, the flame of art left by Félix in his town. And getting to Camocim, which is home to several outstanding artists, we had the multifaceted presence of Mauro Viana (*in memoriam*), who is still an alloy and fertilizer for other creative fields, whose fruits make him revive – like the first flowers in spring – every year in the city's Visual Arts Show.

Leaving the coast in the direction of the Ibiapaba Mountain, we first pass through the towns of Barroquinha and Chaval, where the artists Adam Ramos and Frank Carneiro are based – two outstanding references when it comes to the production of drawing and painting in the region. On the way we arrive in Moraújo, where we can appreciate the company and the work of master sculptor Edgar Ferreira. A little further on, in the town of Coreaú, we get to know the experimental photography of Cosma Araújo.

After facing the heat of the road that connects the regions, we arrive at the pole of the Ibiapaba Mountain, which, from one end to the other of its extension, shelters a varied set of artists and productions that make the highland soil a rich cultural and artistic pole in the countryside. In Viçosa, besides emerging important names like the renowned historical painter and portraitist Ernane Pereira and the provocative Kleoman Fontenele, we have the notorious figure of Jonas Gomes, whose work has been strenuous in the defense of the historical heritage of his place. In Tianguá, the photography of Roney Souza, with his monochromatic registers of the local nature, reveals and provokes other ways of seeing and feeling the landscape of the Ibiapaba. These modes lead us to a mandatory stop at the studio of artist Frank Castro, in Ubajara, who, with his well-known and prestigious career in the production of wood carvings, takes the name of his town to the world.

In Ibiapina, crossed by the work of Mrs. Joana Melo, we get to know a little more of the fauna of the region through her paintings of multicolored birds. And, completing our color palette, we see, passing through Carnaubal, the paintings of landscapes and wet bridges by Inaira Brito. In Guaraciaba do Norte, the monumental work of paleoartist Joerbson de Sousa contaminates us simultaneously with both

Partindo de Sobral, em qualquer direção que tomarmos para chegar a algum destino, encontraremos nomes – alguns deles já consagrados – cujo legado de suas produções de alguma forma figura no imaginário de sua cidade/município e tem projeções no estado. Se seguirmos por Massapê, em direção ao litoral de Camocim, logo encontraremos a obra do artista popular e escultor Messias Souza, herdeiro de uma das seculares formas de lida com a madeira, que transforma raízes e sementes de árvores em objetos de arte. Passando por Senador Sá e Martinópolis, temos, respectivamente, Ellen Soeiro e Will Félix, jovens referências que com o misto de técnicas elevam a presença de seus municípios em diversos eventos regionais. Em Granja, o rastro deixado pelo peso da obra de Tarcísio Félix, seu filho mais ilustre, foi capaz de fecundar uma geração de novos artifices, cuja presença pode ser marcada pela figura de Ton Moraes, artista de grande sensibilidade que, encantado pelos registros hiper-realistas de cenas do cotidiano e de paisagens surreais de seu conterrâneo e, nas palavras dele, mestre, toma para si a missão de manter viva, por meio de seus desenhos e de sua pintura, a chama da arte deixada por Félix em seu município. E chegando a Camocim, que é morada de diversos e destacados artistas, tivemos a multifacetada presença de Mauro Viana *in memoriam*, mas que ainda é liga e adubo para outras searas criativas, cujos frutos fazem-no reviver – como as primeiras flores na primavera anualmente no Salão de Artes Plásticas do município.

Saindo do litoral em sentido à Serra da Ibiapaba, passamos antes nos municípios de Barroquinha e Chaval, onde se baseiam os artistas Adam Ramos e Frank Carneiro, dois destacados referenciais quando se fala de produção de desenho e pintura na região. Seguindo caminho chegamos a Moraújo, onde podemos apreciar a companhia e a obra do mestre escultor Edgar Ferreira. Um pouco mais adiante, na cidade de Coreaú, conhecemos a fotografia experimental de Cosma Araújo.

Depois de enfrentar o calor da estrada que liga as regiões chegamos ao polo da Serra da Ibiapaba, que, de uma ponta a outra de sua extensão, abriga um conjunto variado de artistas e de produções que fazem do solo serrano um rico polo cultural e artístico no interior. Em Viçosa, além de despontar nomes importantes como os do renomado pintor histórico e retratista Ernane Pereira e do provocativo Kleoman Fontenele, temos a notória figura de Jonas Gomes, cujo trabalho tem sido ferrenho na defesa da preservação do patrimônio histórico em seu lugar. Em Tianguá, a fotografia de Roney Souza, com seus monocromáticos registros da natureza local, nos revela e provoca outros modos de ver e de sentir a paisagem da Ibiapaba. Modos esses que nos levam a uma parada obrigatória no ateliê do artista Frank Castro, em Ubajara, que com sua conhecida e prestigiada trajetória com a produção de escultura em madeira leva o nome de seu município para o mundo.

the prehistoric dinosaur imaginary, spread throughout the geoparks of the place, and the comic book superheroes that he spreads throughout the whole country. Descending to Ipu we see, in the work of Bosco Rodrigues, an example of the many potentialities of the visual arts generated by the municipality. In Crateús, following in the footsteps of master Francisco de Almeida, we find in the grandness of João Henrique's work (known as Bisouro¹) the taste for the mixture of techniques for telling and weaving stories in large-format works.

On the way back to Sobral, we encounter the painting of countryside and world tales by Welton Silva, in Ipueiras; the narratives of the enchanted beings of fresh waters in the sculptures of Davi Ângelo, in Pires Ferreira; and the purity of the work of the figurative painters Ana Marta Aguiar and Joérica Rodrigues, in Reriutaba. Next, we take another compulsory break, this time in Varjota, where the waters of the old Araras dam inspire and water the production of young artists such as Carlos Dornelles and Renâncio Monte.

Our route, before getting back to Sobral again, includes a stop in Pacujá, where we will find the varied palette of colors in the production of Plínio Lopes, and in Mucambo, to pay homage to the sculpture of Assis Ferreira. Soon after, in Cariré, we will get to know and appreciate the regionality of the paintings by Edson Quinto and the small format drawings by young Brendan Júlio, and we will end up in Groaíras, where, before our final stop in Sobral, the couple Fred Lima and Carol Brasileiro can show us their beautiful and important photographic records of birds and animals of the region.

The journey we have gone on so far has been based on the Sobral/Camocim/Ibiapaba Mountains route, extending a bit to Crateús and finally Sobral again. But it could have been another. For example, the coastal route Sobral/Acaraú, where many other voices figure as important references regarding the production of art in the North.

Below, I will briefly point out some names of artists and their distinct places of reference, in the hope that it will help those who wish to learn more about the productions that exist in this region of the countryside of the state.

Starting with Forquilha, we have the photographer Ronaldo Roges. In Santana do Acaraú, we have, among others, Gislan Lopes and Márcio Tibúrcio. In Marco, Valdêre Santos; in Cruz, the brothers Eduardo and Ramalho Souza, and in Bela Cruz, the great Glauber Moura. In Itarema, the strength of the Tremembés² is present in the work of the indigenous/artist Rodrigo Tremembé. And, arriving in Acaraú, we can take, through the work of Manuel Oliveira, a curious and instigating reading of the forms of consumption (and) of time.

In this journey of two paths, many artists/municipalities were left out of my description, due

Em Ibiapina, atravessados pela obra de dona Joana Melo, conhecemos um pouco mais da fauna da região por meio de suas pinturas de pássaros multicoloridos. E completando nossa paleta de cores, vemos, de passagem por Carnaubal, as pinturas de paisagens e pontes molhadas de Inaira Brito. Já em Guaraciaba do Norte, o monumental trabalho do paleoartista Joerbson de Sousa nos contamina ao mesmo tempo com o imaginário pré-histórico dos dinossauros, espalhados pelos geoparques do lugar, e com os super-heróis de histórias em quadrinhos que ele espalha por partes do Brasil. Descendo para o Ipu vemos, na obra de Bosco Rodrigues, um exemplo das muitas potencialidades das artes visuais geradas pelo município. Em Crateús, refazendo os passos do mestre Francisco de Almeida, encontramos na monumentalidade do trabalho de João Henrique (vulgo Bisouro) o gosto pelo misto de técnicas para contar e tecer histórias em obras de grandes formatos.

Tomando o caminho de volta para Sobral, encontramos-nos com a pintura de causos do sertão e do mundo de Welton Silva, em Ipueiras, com as narrativas de seres encantados das águas doces nas esculturas de Davi Ângelo, em Pires Ferreira, e com a pureza dos trabalhos da dupla de pintoras figurativas Ana Marta Aguiar e Joérica Rodrigues, em Reriutaba. Em seguida, fazemos mais uma parada obrigatória, desta vez em Varjota, onde as águas do velho açude Araras inspiram e regam a produção de jovens artistas como Carlos Dornelles e Renâncio Monte.

Nosso percurso antes de chegar novamente a Sobral prevê passagem por Pacujá, onde vamos reencontrar a variada paleta de cores na produção de Plínio Lopes, e por Mucambo, para reverenciar a escultura de Assis Ferreira. Logo depois, em Cariré, conheceremos e apreciaremos a regionalidade da pintura de Edson Quinto e os desenhos em pequenos formatos do jovem Brendan Júlio, e desembocaremos em Groaíras, onde, antes de nossa parada definitiva em Sobral, o casal Fred Lima e Carol Brasileiro pode nos apresentar seus belos e importantes registros fotográficos de pássaros e bichos da região.

O percurso feito por nós até aqui tomou por base o trajeto Sobral/Camocim/Serra da Ibiapaba, estendendo um pouco até Crateús e por fim Sobral novamente. Mas o percurso poderia muito bem ter sido outro. Por exemplo, a rota Sobral/litoral de Acaraú, onde muitas outras vozes figuram como importantes referências para a produção das artes da zona Norte. A seguir, pontuarei alguns nomes de artistas e seus distintos locais de referências, na esperança de que eles possam servir como indicação para aqueles que desejarem conhecer melhor as produções existentes nessa parte do interior do estado.

Começando por Forquilha, temos o fotógrafo Ronaldo Roges. Em Santana do Acaraú, figuram, entre outros, os nomes de Gislan Lopes e Márcio

to lack of space or because the chosen paths did not reach them; however, they are central as production references in the north of the state. This is the case of the municipalities of Meruoca and Alcântaras, where a number of outstanding artists reside, among them Cláudio de Oliveira and Flávio Nascimento, whose presence is indispensable as production references in the countryside of the state.

Sobral, the Princess of the North, is the main point of reference and grouping of the most diverse experiences of visual arts production in the countryside of Ceará. There, activations such as Safra Sobral, Salão Sobral, Ponte Entre Nortes, Estrelas no Norte, Bienal Sesc, and Norte Bienal provoke and foster encounters, exercise ways of welcoming and recognizing journeys, and work together for the broad dissemination of visual arts production in the northern region of Ceará.

The unfoldings of these joint activations reverberate throughout the countryside and promote other modes of revivals, whose paths converge and meet in the north. But that is another story.

For now, let's take the suggested routes only as a stimulus for better use and better evaluation of what is being produced in the countryside of the state.

Tibúrcio. Em Marco, Valdére Santos; em Cruz, os irmãos Eduardo e Ramalho Souza, e em Bela Cruz o grande Glauber Moura. Em Itarema, a força dos Tremembés está presente na obra do indígena/ artista Rodrigo Tremembé. E, chegando a Acaraú, podemos fazer pela obra de Manuel Oliveira uma curiosa e instigante leitura das formas de consumo (e) do tempo.

Nesse trajeto de dois percursos, muitos artistas/municípios ficaram de fora de minha descrição, por falta de espaço ou porque os percursos não os alcançaram, no entanto, são centrais como referência de produção no norte do estado. É caso dos municípios de Meruoca e Alcântaras, onde residem um múltiplo de destacados artistas, entre eles Cláudio de Oliveira e Flávio Nascimento, cujas presenças são indispensáveis enquanto referências de produções no interior do estado.

Regente como principal ponto de referência e de agrupamento das mais diversificadas experiências de produção de artes visuais do interior do Ceará está Sobral, a Princesa do Norte. Lá, ativações como os salões Sobral, Safra Sobral, Norte Bienal, Ponte Entre Nortes, Estrelas no Norte e mostra Sesc de artes visuais provocam e fomentam encontros, exercitam modos de acolhimento e reconhecimento de trajetórias e trabalham juntos pela ampla difusão da produção de artes visuais na região norte do Ceará.

Os desdobramentos dessas ativações conjuntas reverberam por todo o interior e promovem outros modos de avivamentos, cujos trajetos convergem e se encontram no norte. Mas isso é outra história.

Por ora, tomemos as rotas sugeridas apenas como estímulo para melhor aproveitamento e melhor avaliação do que está sendo produzido no interior do estado.



Pinacoteca do Ceará: from Raimundo Cela House to Current Times

Pinacoteca do Ceará: da Casa Raimundo Cela aos tempos atuais

À Heloysa Juaçaba e à Dodora Guimarães, homenagem e agradecimento.

To Heloysa Juaçaba and Dodora Guimarães, our homage and acknowledgement.

We have been invited to write an essay for the catalog of our Pinacoteca do Ceará, answering the following question: what is the role of a new museum? To answer this question, we consulted the personal archive of the artist, cultural manager and intellectual mediator Heloysa Juaçaba and other city archives: the documentation recording her journey, historical sources that guided us on the path of a possible answer crossed by the pathways of the Secretaria da Cultura do Estado do [Secretariat of Culture of the State of Ceará] (Secult CE), founded in 1966, along with the Conselho Estadual de Cultura [State Council of Culture] and Raimundo Cela House of Culture¹, all of which have a direct relationship with the history of the creation of the Pinacoteca do Ceará.

The role of the Pinacoteca do Ceará, in the 21st century, will be to acknowledge our own history of art, and to do so, it is necessary to revolve the remembrances that are composed of memories and

Fomos convidados a escrever um ensaio para o catálogo da nossa Pinacoteca do Estado do Ceará, respondendo à seguinte pergunta: “Qual o papel de um novo museu?”. Para respondê-la, consultamos o arquivo pessoal da artista, gestora cultural e intelectual mediadora Heloysa Juaçaba, além de outros arquivos da cidade. Folheamos a documentação de registro de sua trajetória, fontes históricas que nos orientaram o caminho de uma possível resposta atravessada pelas trajetórias da Secult CE (Secult CE), criada em 1966, juntamente com o Conselho Estadual de Cultura e a Casa de Cultura Raimundo Cela¹ – equipamentos que têm uma relação direta com a história da criação da Pinacoteca do Ceará.

O papel da Pinacoteca do Ceará no século XXI será o de reconhecer a nossa história da arte. Para afirmá-la, faz-se necessário revolver as memórias, que são compostas de lembranças

¹ To know more about the history of Casa Raimundo Cela we suggest: SILVA, Anderson de Sousa. *A Casa Raimundo Cela e o Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará: transformações e permanências no campo da arte (1967-1989)*. 2020. Dissertation (PhD in History). Universidade Federal de Pernambuco [Federal University of Pernambuco], Recife, 2020.

¹ Para conhecer mais a respeito da história da Casa Raimundo Cela, recomendamos: SILVA, Anderson de Sousa. *A Casa Raimundo Cela e o Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará: transformações e permanências no campo da arte (1967-1989)*. 2020. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

forgetfulness: intervals, hibernation. The intervals of our cultural institutions are a matter of cultural policies, of the processes and tools of institutionalization. Thus, these intervals inform and warn us about territorial intermission and permanence, continuities and discontinuities, similarities and differences over time.

Therefore, the intervals lead us to exercise a sensitive listening to the culture workers in Ceará as well as to the artists, since we are referring to a history of struggle, dreams, dispute, and permanent affirmation in defense of public policies for the arts. We emphasize the importance of the strong transmission of experience that exists in the art worlds, crossing different generations. We just need to be aware of what makes the legibility of History in the present possible.

Heloysa, I ask your permission to present some aspects of the research done in your archive, but not only yours, the archives of a long period of research about the cultural institutions in Ceará, the steps of the elaboration of a history of art, history of museums and cultural heritage, that we historians, sociologists, anthropologists, visual artists, among other art researchers have developed.

We shall mention four important documents – found in the archive organized by Heloysa Juaçaba – organized in the following folders: Pinacoteca do Ceará, Casa Raimundo Cela and Conselho Estadual de Cultura. The first document is a catalog that records the opening of the Casa Palácio da Luz “Pinacoteca do Ceará”, which shows us the historical remains and traces of the gathering and organization of the collection that is available in the current building of the so-called Estação das Artes [Arts Station]. In this catalog there is a technical report signed by Clarival do Prado Valladares (1975), who presented a discussion on the context of the cultural institutions of Ceará at the time, recognizing first the presence of the Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará [Art Museum of the Federal University of Ceará] (MAUC/UFC)², and then highlighted the social role of Casa de Cultura Raimundo Cela, of the Palácio da Luz [Light Palace]³, where a collection would be exhibited and that would have a restoration workshop that would be the Pinacoteca do Ceará. The organizing committee was composed by Heloysa Juaçaba, who at the time was Councilor of Culture, museologist Henrique Barroso, S.O.E.C.⁴ engineer Newton Chagas Camarão, and designer architect Francisco Augusto Sales Veloso.

² For more information about the history of MAUC/UFC we suggest: RUOSO, Carolina. *Nid de Frelons. Neuf temps pour neuf atlas. Histoire d'un musée d'art brésilien (1961-2011)*. Thèse (Doctorat en Histoire de l'art). École doctorale en Histoire de l'art, 411, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2016.

³ The historical building, possibly the oldest in Ceará, that was changed into Casa de Cultura Raimundo Cela after being the headquarters of the state government for years. [TN]

⁴ Superintendência de Obras do Estado do Ceará [Building Supervision of the State of Ceará] [TN]

e esquecimentos: intermitências, hibernação. A intermitência das nossas instituições culturais é uma questão de política de cultura, dos processos e ferramentas de institucionalização. Assim, a intermitência nos informa, ao mesmo tempo que nos coloca em alerta, a respeito das rupturas e permanências, das continuidades e discontinuidades, das semelhanças e diferenças ao longo do tempo, no território.

Desse modo, a intermitência nos propõe exercitar uma escuta sensível dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura no Ceará e dos artistas, pois estamos nos referindo a uma história de luta, sonhos, disputa e afirmação permanente em defesa de políticas públicas para as artes. Resaltamos a importância da força da transmissão de experiência existente nos mundos das artes, atravessando diferentes gerações. Nós apenas precisamos estar atentos ao que nos possibilita a legibilidade da história no presente.

Heloysa, pedimos licença para apresentar os traços da pesquisa realizada em seu arquivo, mas não apenas seu — é o arquivo de um longo período de pesquisa a respeito das instituições culturais no Ceará, dos passos de elaboração de uma história da arte, dos museus e do patrimônio cultural, que nós, historiadores, sociólogos, antropólogos, artistas visuais, entre outros pesquisadores da arte, temos desenvolvido.

Citaremos quatro documentos importantes — encontrados no arquivo organizado por Heloysa Juaçaba — divididos nas seguintes pastas: Pinacoteca do Ceará, Casa Raimundo Cela e Conselho Estadual de Cultura. O primeiro documento é um catálogo de registro da abertura da Casa Palácio da Luz “Pinacoteca do Ceará”, que nos mostra os traços e vestígios históricos da montagem e organização da coleção reunida no atual prédio da chamada Estação das Artes. Nesse catálogo, há um parecer técnico assinado por Clarival do Prado Valladares (1975). Ele, o relator do parecer, apresentou um debate sobre o contexto das instituições culturais do Ceará à época, reconhecendo primeiramente a presença do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC/UFC)², para logo em seguida destacar o papel social da Casa de Cultura Raimundo Cela, do Palácio da Luz, onde seria exposto um acervo e haveria um ateliê de restauração que corresponderia à Pinacoteca do Ceará. A comissão de organização foi formada por Heloysa Juaçaba – que na época era Conselheira de Cultura —, pelo museólogo Henrique Barroso, pelo engenheiro da SOEC Newton Chagas Camarão e pelo arquiteto desenhista Francisco Augusto Sales Veloso. Outro documento presente no arquivo é um rascunho do Plano de Atividades Culturais e Artísticas da Secult CE, elaborado

² Para conhecer mais a respeito da história do MAUC/UFC, recomendamos: RUOSO, Carolina. *Nid de Frelons. Neuf temps pour neuf atlas. Histoire d'un musée d'art brésilien (1961-2011)*. Tese (Doutorado em História da Arte) – École doctorale en Histoire de l'art, 411, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2016.

Another file found in the archive is a draft of the Plan for Cultural and Artistic Activities of the Secretariat of Culture of the State of Ceará, which was prepared by the culture counselors. This is important because it helps us remember the role of civil society in the planning of public policies, despite the Civil-Military Dictatorship period or as a result of the actions of combat/resistance against the regime at the time. Perhaps this is the occasion to highlight the necessary creation of a Permanent Council of Curatorial and Collection Policies for the Pinacoteca. And what about the document? It is said that the Division of Artistic Activities would be responsible for founding the State Pinacoteca with a plan to acquire works of art, besides holding workshops to train artists, and another department, perhaps the scientific one, would be responsible for promoting short courses in Museology. The historical respect of the people of Ceará for museologists and museology should be highlighted too, and such tradition must continue, for there is no pinacoteca without museology.

The third document is an agenda of the Association of Artists from Ceará that demanded the creation of a State Art Museum, the implementation of a permanent policy for the acquisition of works of art, and the keeping of the Cultural Reference Center⁵ with the expansion of its field of action. This is a fundamental file to historically understand the institutionalization of the Pinacoteca do Ceará at Secult CE, the institutional journey of an old necessity, born in the Sociedade Cearense de Artes Plásticas [Visual Arts Society of Ceará], for the creation of a public museum that meant that the public policies of the State of Ceará were concerned about the memory works regarding arts and visual artists.

The fourth document dates back to March 25, 1996 and is a letter of invitation, written by Dodora Guimarães – then director of the Raimundo Cela Visual Arts Center – and intended for the first meeting of the Friends of the Raimundo Cela Visual Arts Center. In this invitation letter, Dodora highlights the ongoing exhibition projects and emphasizes the Raimundo Cela's need to move as soon as the Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura [Dragão do Mar Center for Art and Culture] was inaugurated, which did not happen. The newspaper *O Povo*, on February 19, 1994, publishes an interview with Dodora Guimarães, in which she is introduced as the director of the Raimundo Cela Center for Visual Arts. In the interview, Dodora mentions her projects for the institution, which would have as one of its goals “to insert Fortaleza in the map (and route) of the great art events”. It should be noticed that the Raimundo Cela was presented, in the interview, as

pelos Conselheiros de Cultura, para não esquecermos o papel da participação da sociedade civil no planejamento das políticas públicas, apesar do período de ditadura civil-militar ou em decorrência das ações de combate/resistência ao regime da época. Talvez seja a ocasião de destacarmos a necessária criação de um Conselho Permanente de Curadoria e Políticas de Acervo para a Pinacoteca do Ceará. Vamos ao documento? Está dito que caberia à Divisão de Atividades Artísticas a responsabilidade de fundar a Pinacoteca do Estado com plano de aquisição de obra de artes, além de realizar ateliês de formação de artistas. Outra divisão, talvez a científica, seria responsável, também, pela promoção de cursos de curta duração de Museologia. Ressaltamos o respeito histórico do povo do Ceará pelos museólogos e pela museologia, que deve continuar, pois não há museu sem museologia.

O terceiro documento é uma pauta da Associação dos Artistas Cearenses, que reivindicavam a criação de um Museu de Arte do Estado, a implantação de uma política permanente de aquisição de obras de arte e a manutenção do Centro de Referência Cultural³ com ampliação do seu campo de atuação. Esse arquivo é fundamental para compreender historicamente a construção da institucionalização da Pinacoteca do Ceará na Secult CE, pois revela a trajetória institucional de uma demanda antiga — a criação de um museu público que pudesse representar um olhar das políticas públicas do estado do Ceará para os trabalhos de memória dedicado às artes e seus artistas visuais —, nascida na Sociedade Cearense de Artes Plásticas.

O quarto documento data de 25 de março de 1996 e trata-se de uma carta-convite, redigida por Dodora Guimarães – então diretora do Centro de Artes Visuais Raimundo Cela — e destinada à primeira reunião dos Amigos do Centro de Artes Visuais Raimundo Cela. Nela, Dodora destaca os projetos de exposições em andamento, além de enfatizar o desejo de que a Casa Raimundo Cela mudasse de sede assim que o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura fosse inaugurado, o que não se concretizou. No dia 19 de fevereiro de 1994, o jornal *O Povo* divulga uma entrevista com Dodora Guimarães, na qual ela é apresentada como diretora do Centro de Artes Visuais Raimundo Cela. Na entrevista, ela menciona seus projetos para a instituição, contando que teria como um dos seus objetivos “inserir Fortaleza no mapa (e rota) dos grandes eventos de arte”. O interessante é que a Raimundo Cela foi apresentada, na entrevista, como uma instituição nova. Foi necessário que

a new institution. Dodora then had to remind the newspaper of the already important contribution of Casa Raimundo Cela to the history and field of visual arts in Ceará and Brazil.

That is what was meant earlier when we said that our history of art is crossed by this movement of (dis)continuities and, sometimes, forgetfulness. Our role is, also, to remember the journeys of these individuals who have driven and given continuity to projects and dreams already thought, lived, and dreamed. After all, what brings Heloysa Juaçaba and Dodora Guimarães together? Heloysa idealized and articulated the creation of Casa Raimundo Cela in the mid-1960s, an emblematic period in Ceará's cultural policies, given the aforementioned inauguration of the Secretariat and Council of Culture of Ceará. Dodora, almost three decades later, gave continuity to this project, seeking to approximate/ link the actions of Raimundo Cela to the project of a new cultural facility of Ceará, the Dragão do Mar. Perhaps what brings Heloysa and Dodora's profiles together is also this interesting intersection of temporalities – revealing female managers and researchers of the arts. We still ask ourselves: will the Sobrado Dr. José Lourenço⁶ be a later development of this project?

Since the Pinacoteca was born in Casa Raimundo Cela, we will present three principles that can guide its curatorial program and its social role in the 21st century: the first principle will be to consider, dialogue, and promote visions of art stories, cultural institutions, artists, collectors, culture workers, among other possibilities, in and from Ceará: expanding its clippings so that we can strengthen curatorial research, exhibition curatorship, and art criticism.

In the aforementioned documents we read that the dimensions of collaboration and cooperation are present in cultural policies; as we could see in the guidelines of the culture counselors, the dimensions of participation are historical principles in the art worlds in Ceará, associated with the interest in museology studies. The second principle will be: to articulate and develop methodologies of participation for the processes of musealization of art⁷: integrating actions of education, research and co-creation, considering a relationship of equity between art history, artists and audiences. This perspective bridges past and present, and since the workshops had significant importance in Casa Raimundo Cela, we can summarize them by considering the fundamental role of the network of cooperators in the art worlds and the networks of community, indigenous, *quilombola*⁸ and organic museums.

Dodora lembrasse a já importante contribuição da Casa Raimundo Cela na história e no campo das artes visuais do Ceará e do Brasil.

Nesse sentido, como dito no início do texto, nossa história da arte é atravessada por esse movimento de (des)continuidades e, por vezes, esquecimentos. Nosso papel é, também, o de lembrar as trajetórias desses sujeitos que impulsionaram e deram continuidades a projetos e sonhos já pensados, vividos e sonhados. Afinal, o que aproxima Heloysa Juaçaba e Dodora Guimarães? Heloysa idealizou e articulou a criação da Casa Raimundo Cela em meados dos anos 1960, período emblemático nas políticas culturais do Ceará, dada a já citada inauguração da Secretaria e do Conselho de Cultura do Ceará. Dodora, quase três décadas depois, deu continuidade a esse projeto, buscando aproximar/vincular as ações da Raimundo Cela ao projeto de um novo equipamento cultural do Ceará, o Dragão do Mar. Talvez o que aproxime os perfis de Heloysa e Dodora seja, também, esse interessante entrecruzamento de temporalidades – revelador de mulheres gestoras e pesquisadoras das artes. Nós ainda perguntamos: será o Sobrado Dr. José Lourenço um desdobramento da continuidade desse projeto?

A Pinacoteca do Ceará nasceu na Casa Raimundo Cela. Apresentaremos três princípios que podem nortear o programa curatorial da Pinacoteca do Ceará e seu papel social no século XXI: o primeiro princípio será esse de reconhecer, dialogar e promover perspectivas de histórias das artes, das instituições culturais, dos artistas, dos colecionadores, dos trabalhadores da cultura, entre outras possibilidades, no Ceará, elaboradas a partir do Ceará: ampliando seus recortes para que possamos fortalecer a pesquisa curatorial, a curadoria de exposições e a crítica de arte.

Nos documentos citados, vemos que as dimensões da colaboração e da cooperação mútua estão presentes nas políticas culturais. Como vimos nas orientações dos conselheiros de cultura, as dimensões de participação são princípios históricos nos mundos das artes no Ceará, associadas ao interesse pelos estudos da museologia. O segundo princípio será: articular e desenvolver metodologias de participação para os processos de musealização da arte⁴, integrando ações de educação, pesquisa e cocriação, considerando uma relação de equidade entre história da arte, artistas e públicos. Tal perspectiva faz ponte entre passado e presente, pois os ateliês tiveram significativa importância na Casa Raimundo Cela. Podemos retomá-los ao considerar o papel fundamental da rede de cooperadores nos mundos das

5 For more information about CERES (1976 – 1990) we suggest: NOGUEIRA, Antonio Gilberto R. O Centro de Referência Cultural – CERES (1976-1990) e o registro audiovisual da memória popular do Ceará. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; RAMOS, Francisco Régis Lopes. (Org.). Futuro do pretérito: escrita da história e história do museu. Fortaleza: Instituto Frei Tito Alencar, 2010.

3 Para conhecer a respeito da história do CERES (1976–1990), recomendamos: NOGUEIRA, Antonio Gilberto R. O Centro de Referência Cultural – CERES (1976–1990) e o registro audiovisual da memória popular do Ceará. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; RAMOS, Francisco Régis Lopes (Org.). *Futuro do pretérito: escrita da história e história do museu*. Fortaleza: Instituto Frei Tito Alencar, 2010.

6 A historical three store building that has been considered a national heritage by Iphan (Iphan) [Institute of National Historical and Artistic Heritage]. [TN]

7 For more about this concept in contemporary art: NASCIMENTO, Elisa de Noronha. *Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea*. Porto, Tese de Doutorado em Museologia, Orientação de Alice Lucas Semedo, Universidade do Porto [University of Porto]. Faculdade de Letras Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio, 2013.

8 Settlement community of former Afro-Brazilian slaves that escaped captivity. [TN]

4 Para saber mais sobre a musealização da arte contemporânea, recomendamos: NASCIMENTO, Elisa de Noronha. *Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea*. Porto, Tese de Doutorado em Museologia, Orientação de Alice Lucas Semedo, Universidade do Porto. Faculdade de Letras Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio, 2013.

The third principle: to continuously elaborate a curatorial program⁹ that contains research branches and their identified musealities¹⁰ so as to guide the musealization of art. The notion of cultural reference¹¹ must be considered because it is the root of our cultural foundation. The studies of our cultural references are ways to propose musealities that follow the principle of building epistemic justice¹². From the research branch *Bonito pra chover*¹³ we can distinguish the following musealities: intermittent, arid, Caatinga¹⁴, abundance, struggle, retaking, affluents, hibernation, among others. This perspective will be guided by a model of hybrid collection organization¹⁵, as it is at the MAUC/UFC, which starts from the curatorial research branch: the universal through the regional, and is already an important contribution from Ceará, from the decolonial debates, to the art worlds at local, national and international levels.

artes, bem como as redes de museus comunitários, indígenas, quilombolas e orgânicos.

O terceiro princípio será elaborar continuamente um programa curatorial⁵ que contenha linhas de pesquisa e suas musealidades⁶ identificadas, para fins de orientação da musealização da arte. A noção de referência cultural⁷, já citada, merecerá ser considerada, pois é raiz do nosso fundamento cultural. Os estudos das nossas referências culturais são caminhos para propormos musealidades que tenham por princípio construir justiça epistêmica⁸. Da linha de pesquisa "Bonito pra chover", podemos nos referir às musealidades: intermitente, árido, caatinga, fartura, luta, retomada, afluentes, hibernação, entre outras. Tal perspectiva terá por orientação um modelo de organização de coleção híbrido⁹, como é no MAUC/UFC, que parte da linha de pesquisa curatorial "O universal pelo regional" e já é uma importante contribuição do Ceará, a partir dos debates hoje nomeados decoloniais, para os mundos das artes em âmbito local, nacional e internacional.

9 To understand the curatorial program as a research program present in the museological management matrix: DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. Cândido, Manuelina Maria Duarte. 2013. *Gestão de Museus, um Desafio Contemporâneo: Diagnóstico Museológico e Planejamento*. 1.ª ed. Porto Alegre: Mediatrix.

10 For more about such concept: DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. Lições da musealidade ou a Museologia como uma teoria da seleção. NAZOR, Olga; ESCUDERO, Sandra; CARVALHO, Luciana Menezes de (eds.). *Musealidad y patrimonio em la teoría museológica latinoamericana y del Caribe - XXIV Encontro do ICOFOM-LAM (Encontro)*, XXIV, 2018 Avellaneda. Anais... Avellaneda, UNDAV Ediciones, 2018.

11 On the development of such notion, we suggest: CLEROT, Pedro Gustavo Morgado. *Referência Cultural: uma retórica da descoberta nas políticas de patrimônio cultural*. Dissertação [Thesis] (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural [Master's in Cultural Heritage Conservation]) - Iphan, Rio de Janeiro, 2019.

12 To understand the idea of epistemicide, we suggest: CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese [Dissertation] (Doutorado [PhD]) – Universidade de São Paulo [University of São Paulo], São Paulo, 2005.

13 Title of an exhibition that is a regional idiom meaning, literally, 'looks beautiful to rain', but figuratively is something like 'it's cloudy/ it's going to rain'. [TN]

14 Vegetation typical of the dry northeastern countryside of Brazil. [TN]

15 For more information on organization models for contemporary art collections, we suggest: Lévesque France. *La collection muséale d'art contemporain comme mémoire archivée*. In: *Culture & Musées*, nº#7, 2006, pp. 137-159.

5 Para compreender o programa curatorial como programa de investigação presente na matriz de gestão museológica, recomendamos: DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. 2013. *Gestão de Museus, um Desafio Contemporâneo: Diagnóstico Museológico e Planejamento*. 1.ª ed. Porto Alegre: Mediatrix.

6 Sobre a noção de musealidade, recomendamos: DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. Lições da musealidade ou a Museologia como uma teoria da seleção. In: NAZOR, Olga; ESCUDERO, Sandra; CARVALHO, Luciana Menezes de (eds.). *Musealidad y patrimonio em la teoría museológica latinoamericana y del Caribe*. XXIV Encontro do ICOFOM-LAM (Encontro), XXIV, 2018 Avellaneda. Anais... Avellaneda, UNDAV Ediciones, 2018.

7 Sobre a construção da noção de referência cultural, recomendamos: CLEROT, Pedro Gustavo Morgado. *Referência Cultural: uma retórica da descoberta nas políticas de patrimônio cultural*. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – Iphan, Rio de Janeiro, 2019.

8 Sobre a noção de epistemicídio, recomendamos: CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

9 Sobre modelos de organização de coleções de arte contemporânea, recomendamos: FRANCE, Lévesque. *La collection muséale d'art contemporain comme mémoire archivée*. *Culture & Musées*, n. 7, 2006, p. 137-159.



Campfire Pedagogies: the Educational Awakening in Indigenous Museums

Pedagogias da fogueira: o despertar educativo entre os museus indígenas

What can be learnt from an indigenous museum? The indigenous museology that is being built is a way of understanding "diverse" indigenous realities: their memories, their ecosystems, their territories, and their cosmovisions inside and outside the world. They are living experiences, full of colors and flavors, interpretations, ways to think about the experienced indigenous relationship with ancestry, transformation of objects in such a way as to revive the immaterial world.

I highlight an indigenous museology that enchants, brings exuberance, goes through things, like the one of the Kanindé in Ceará, where we can take as a starting point the "things of the Indians," "the things of the old people," and the "things of the forest". This is an investigative model that the people use to conceive the understanding of the life of their fathers and mothers, because they have, in the several images of hunting in the forest, the existence of what happened to their ancestors, like a portrait of everything that the contemporary generations can know to experience and strengthen their identity.

If we want to understand the social function of an indigenous museum, we need to understand how this magnitude occurs "like" and "further" beyond the

O que aprender com um museu indígena? A museologia indígena que se constrói são formas de entender realidades indígenas diversas em torno de suas memórias, seus ecossistemas, seus territórios e suas cosmovisões dentro e fora do mundo. São experiências vivas, cheias de cores e de sabores, de interpretações, de maneiras de pensar a relação indígena vivenciada com a ancestralidade, tornando os objetos em formas de tal maneira a reviver o mundo imaterial.

Destaco uma museologia indígena que encanta, traz exuberância, percorre as coisas como entre os Kanindé no Ceará, de que podemos tomar como partida as "coisas dos índios", "as coisas dos velhos" e as "coisas da mata", sendo esse um modelo investigativo que o povo utiliza para conceber o entendimento da vida dos pais e das mães, pois possuem nas variadas imagens da caça do mato a existência do que aconteceu com os antepassados, como um retrato de tudo aquilo que as gerações contemporâneas podem conhecer para vivenciar e fortalecer a identidade.

Compreendendo nossa noção a respeito da função social de um museu indígena, nos cabe entender como se dá essa magnitude "como" e

physical space, more as a space of struggle, resistance and ethnic reaffirmation, a territory without rules, since the museum model developed by the indigenous people becomes a place of memory, dissemination of memory, remembrance of knowledge, and construction of collectivities.

Indigenous museums have a great contribution to give to indigenous school education; however, schools and museums don't talk much about how to strengthen and consolidate this relationship through joint projects and actions in the fields of memory and cultural heritage, acting beyond and together with indigenous school education, strengthening and transmitting knowledge, songs, dances, elements of spirituality, and ways of doing things, contributing effectively to the appreciation of the old trunks.

Such territories are understood as a living space, which brings together healers, shamans, witchdoctors, midwives, leaders, and ancestors, becoming the place where the old trunks narrate their memories to the new generations, having an intimate relationship with the territory, for their activities are not limited to the physical spaces, but also occur in sacred places, ecosystems, cultural heritage, and archeological sites that form their territories.

What we can learn from indigenous museums is that they have the power to teach their histories not only in the past, but also in the present, highlighting the struggles and resistance undertaken; because of this, they are privileged places for the registration of the memory of the old trunks, making possible several exchanges and exchanges between the collections and members of the indigenous museums.

What do these museum spaces mean to indigenous peoples? What do they say? Who do they serve? What ways can we possibly conceive so that these actions could contribute to the materiality of indigenous culture, the social memory of a thought "of themselves" and "about themselves" of these populations? Some voices would be important for us to understand the creation and notoriety of meanings for the indigenous peoples themselves in this contemporary context.

Indigenous museology is constituted to be a discussion space, beyond the appropriation of objects, being a space of resistance, of direct contact with the ancestors, with their ways of teaching and learning from their elders, in which contemporary indigenous generations have the opportunity to connect with the identity voices and take on a social condition of fruitful relationship with the future because the museum produces all this revival of memories, with their own ways of thinking, becoming essential to demarcate this ancestral territory.

Indigenous museums represent forms of decolonial thinking among diverse peoples, renewing and keeping the memory through narratives. They are connected with their knowledge of territory, things, and people; "things" are "forms" of realizing the indigenous being, crossing the land as a strengthening bridge for the relationship with the elders, known

"para" além de espaço físico, mais como espaço de luta, resistência e reafirmação étnica, um território sem normativas, pois o modelo de museu elaborado pelos indígenas torna-se lugar de memória, difusão da memória e rememoração de saberes, construindo coletividades.

Os museus indígenas possuem uma grande contribuição para com a educação escolar indígena. No entanto, escolas e museus pouco dialogam sobre como fortalecer e consolidar essa relação, através de projetos e ações comuns nos campos da memória e do patrimônio cultural, atuando para além e paralelamente à educação escolar indígena, no fortalecimento e na transmissão dos saberes, de cantos, de danças, de elementos da espiritualidade e dos modos de fazer, contribuindo de maneira eficaz para a valorização dos troncos velhos.

Tais territórios são compreendidos como um espaço vivo, que agrega rezadores, pajés, benzedores, parteiras, lideranças e ancestrais, tornando-se o lugar onde os troncos velhos narram suas memórias para as novas gerações, possuindo uma íntima relação com o território, pois suas atividades não estão restritas somente aos espaços físicos, mas aos lugares sagrados, aos ecossistemas, ao patrimônio cultural e aos sítios arqueológicos existentes nos territórios.

O que podemos aprender com os museus indígenas é que eles têm o poder de ensinar suas histórias não apenas no passado, mas também no presente, destacando-se as lutas e as resistências empreendidas. Por conta disso, são lugares privilegiados para o registro da memória dos troncos velhos, possibilitando variadas trocas e intercâmbios entre os acervos e os integrantes dos museus indígenas.

O que significam estes espaços museológicos para os povos indígenas? O que eles dizem? Para que servem? Por quais modos seria possível pensarmos como essas ações contribuiriam com a materialidade da cultura indígena, da memória social de um pensamento "de si" e "sobre si" dessas populações? Algumas vozes seriam importantes para se entender a criação e a notoriedade dos significados para os próprios povos indígenas neste contexto contemporâneo.

A museologia indígena se constitui como espaço de discussão, para além da apropriação de objetos, sendo um espaço de resistência, de contato direto com os ancestrais, com suas formas de ensinar e aprender com os mais velhos, na qual as gerações indígenas contemporâneas têm a oportunidade de se conectar com as vozes identitárias e assumir uma condição social de profícua relação no futuro, pois o museu produz todo esse reavivamento entre as memórias, com suas formas de pensar, tornando-se essencial para demarcar esse território ancestral.

Os museus indígenas representam formas de um pensamento decolonial entre os diversos povos, renovam e guardam a memória através das

as old trunks or guardians of memory strengthened by ancestry.

The construction of an indigenous identity goes through places that are made up of the stuff of diverse peoples, giving meaning to the learning process, from the museums to the school, the woods, the plantations, the social dynamics of the meetings, the entities from the woods, the enchantments, and the memories that are in the present and that are capable of spreading a reflection about the past and the future.

The land for indigenous peoples is the place of collectivity; moreover, it is a mother, a family art, a source of life and survival. Without the land we clearly lose the existence of life. It's the place where we are born and live, so taking care of the land has a great importance for our history and resistance. Collectivity is an important factor of life in the village and must be present in the struggles, in search of strengthening the rights of equality of the indigenous population. Everything that we do must be done collectively, because all decisions are made as a group, which is a learning process that is passed on by the indigenous museums.

Being a sacred place, the history of indigenous museums that transgresses together in the struggle for land becomes fundamental for the preservation of culture, objectifying itself as a place of faith, of hope, of union among relatives, and of gratitude to the enchanted ones and to Father Tupã¹ in connection with the enchantments of nature, where Mother Earth becomes a great interlocutor for and beyond the people. The land, starting from the principle of collectivity, becomes of great importance in the ethnic affirmation, especially in the preservation of the ancestors' memories and the role of the youth within this process of meaning of value cosmologies among the peoples.

To understand indigenous museums from the perspective of their protagonists, it is necessary to start from the references of the people themselves, noticing the distinct ways in which they trace genealogies and resignify these experiences within their historical journeys, situating them as part of cosmovisions and projects for the future. This cognitive attitude directs us to listen more carefully to the indigenous voices talking about their museum experiences and articulating them to their realities, in which they construct political meanings for memories through the translations of the notions of "culture" and "heritage" in their museums.

Indigenous Museology is the social expression of an "enchanted" museology, for it results from translations made according to the cosmologies of each people. In many experiences, leaders who exercise the functions of chiefs or shamans are important mediators and connectors of the spiritual world to the context of indigenous museums; "curators" – in the double sense of the word – in spaces where cosmology and politics are strongly intertwined. These

narrativas e estão relacionados com seus saberes sobre território, coisas e pessoas; sendo "coisas" as "formas" de concretizar o ser indígena, transgredido na terra como ponte de fortalecimento para a relação com os mais velhos, conhecido por troncos velhos ou guardiões da memória fortalecida pela ancestralidade.

A construção da identidade indígena passa por lugares que se constituem da materialidade dos diversos povos, atribuindo sentidos no aprendizado desde os museus à escola, às matas, aos roçados, às dinâmicas sociais das reuniões, dos seres das matas, das encantarias e das memórias que estejam no presente e que sejam capazes de difundir uma reflexão sobre o tempo passado e o tempo futuro.

A terra, para os povos indígenas, é lugar da coletividade. Além disso, é uma mãe, uma arte familiar, fonte de vida e de sobrevivência. Sem a terra, claramente perdemos a existência da vida. Esse lugar é onde nascemos e vivemos, por isso cuidar da terra tem uma grande importância na história e na resistência. Coletividade é um fator importante para a vida em aldeia e deve estar presente nas lutas, em busca do fortalecimento dos direitos da igualdade da população indígena. Tudo que a gente realizar deve ser no coletivo, pois todas as tomadas de decisão são definidas em grupo, sendo dessa prova um aprendizado perpassado pelos museus indígenas.

Como lugares sagrados, a história dos museus indígenas que transgride junto à luta pela terra se torna fundamental na preservação da cultura, objetivando-se como um lugar de fé, de esperança, de união entre parentes e de agradecimento aos encantados e ao pai Tupã na conexão com as encantarias da natureza, em que a mãe terra se torna uma grande interlocução entre e para além do povo. A terra, partindo do princípio da coletividade, se torna de grande importância na afirmação étnica, principalmente na preservação das memórias dos antepassados e o papel da juventude dentro desse processo de sentidos com as cosmologias dos valores entre os povos.

Para compreender os museus indígenas sob a ótica de seus protagonistas, é necessário partirmos das referências dos próprios povos, percebendo os modos distintos como traçam genealogias e ressignificam estas experiências no interior de suas trajetórias históricas, situando-as como parte de cosmovisões e projetos de futuro. Esta atitude cognitiva nos direciona a escutar com mais atenção as vozes indígenas falando sobre suas experiências museais e articulando-as às suas realidades, nas quais constroem os sentidos políticos para as memórias através das traduções das noções de "cultura" e "patrimônio" em seus museus.

A museologia indígena é expressão social de uma museologia "encantada", pois resulta de traduções efetuadas de acordo com as cosmologias

museums are an expression of how indigenous sciences – their own forms of knowledge – materialize in the field of memory.

Through them, they seek means, techniques, and processes of representation whose results are a creative intercultural encounter, in which they articulate diverse modes of translation of Western conceptions of museums and heritage and the pre-existing processes of memory self-management associated with indigenous epistemes, their notions of temporality, and the specific ways of instituting social memory in mediating the relationship with the dimensions of what and how they understand past/present/future.

de cada povo. Em muitas experiências, lideranças que exercem as funções de caciques, pajés e xamãs são importantes mediadoras e conectoras do mundo espiritual para o contexto dos museus indígenas, "curadores" – na dupla acepção da palavra – em espaços nos quais cosmologia e política encontram-se fortemente entrelaçadas. Estes museus são expressão de como as ciências indígenas – suas formas próprias de conhecimento – se materializam no campo da memória.

Através deles, buscam meios, técnicas e processos de representação, cujos resultados são um criativo encontro intercultural, no qual se articulam os diversos modos de tradução das concepções ocidentais de museus e patrimônios e os processos preexistentes de autogestão da memória associada a epistemes indígenas, suas noções de temporalidade e maneiras específicas de instituir a memória social na mediação da relação com as dimensões do que e como concebem como passado/presente/futuro.



Gilmar de Carvalho (1949-2021) was a professor, writer and researcher of Ceará culture. He is the author of more than 50 books, including the book "Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense" [Looks Beautiful to Rain: Essays on Ceará Culture] (2003). He holds a Bachelor's degree in Law from the Federal University of Ceará (UFC) and a Bachelor's degree in Social Communication from the same University; a Master's degree in Social Communication from the Methodist University of São Paulo (UMESP); and a Doctor in Communication and Semiotics from the Pontifical Catholic University of São Paulo (PUC-SP). He was a professor in the Department of Social Communication (from 1984 to 2010) at the Federal University of Ceará (UFC). He is a national reference in the area of popular traditions and culture

Carlos Macêdo was born in Juazeiro do Norte, in 1955. As a child, he had begun his activity as a goldsmith when one day, by accident, he saw himself inside a huge humid shed where the statue of Padre Cícero was being sculpted. He picked up some clay scraps and made his first sculpture. From then on, he doesn't know exactly what happened, but he is sure that there is no coming back.

Roberto Galvão is a historian and visual artist. He has written articles on the arts for various newspapers and magazines, and has published several essays in books focusing on the Art History of Ceará. He holds a bachelor's and master's degree in Social History from the Federal University of Ceará, where he studied the art of Fortaleza between 1924 and 1958. Additionally, he completed a course in Fine Arts at UFPb, where he conducted research on Chico da Silva e a Escola do Pirambu [Chico da Silva and the Pirambu School].

Kadma Marques is a PhD in Sociology, with an internship in Lyon/France. Professor at the Graduate Program in Sociology (PPGS) at UECE. She was an advisor at the Visual Arts Research Center of MAC/CDMAC (2008 to 2011). After her doctorate, she did an internship at Université Lille 1 (2012-2013). She was also a visiting professor at Lyon 2 (2015). She is a sociologist of art and culture.

Gilmar de Carvalho (1949-2021) foi professor, escritor e pesquisador da cultura cearense. Autor de mais de 50 livros, entre eles organizou o livro "Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense" (2003). Bacharel em Direito pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e em Comunicação Social pela mesma Universidade; Mestre em Comunicação Social, pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP); e Doutor em Comunicação e Semiótica, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Foi professor do Departamento de Comunicação Social (de 1984 a 2010) da Universidade Federal do Ceará (UFC). É uma referência nacional na área de tradições e culturas populares.

Carlos Macêdo é nascido em Juazeiro do Norte, em 1955. Ainda criança, inicia sua atividade de ourives, quando um dia, por acidente, se vê dentro de um enorme galpão úmido onde estava sendo esculpida a estátua do Padre Cícero. Recolhe algumas aparas de argila e faz sua primeira escultura. De lá para cá não sabe o que aconteceu, mas tem certeza de que não teve cura.

Roberto Galvão é historiador e artista plástico. Escreveu artigos sobre artes para diversos jornais e revistas e publicou em livro vários ensaios tendo por foco a História da Arte no Ceará. É bacharel e mestre em História Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Lá, estudou a arte de Fortaleza entre 1924 e 1958. Também fez um curso de Artes Plásticas na UFPB, onde pesquisou sobre Chico da Silva e a Escola do Pirambu.

Kadma Marques é doutora em Sociologia, com estágio em Lyon, França. É docente no Programa de Pós-graduação em Sociologia (PPGS) da Universidade Estadual do Ceará (UECE). Foi orientadora no Núcleo de Pesquisa em Artes Visuais, no MAC/CDMAC (2008–2011) e tem estágio de pós-doutorado na Université Lille 1 (2012–2013). Foi professora visitante em Lyon 2, em 2015. Tem realizado curadoria de exposições de artes e crítica de arte. Tem publicado livros e artigos no campo da sociologia da arte e da cultura.

Cecília Bedê is a curator and researcher in Visual Arts, holding a master's degree in Communication and Semiotics with a focus on Creative Processes in Media, and specializing in Art: Criticism and Curatorship from the Pontifícia Universidade Católica de São Paulo [Pontifical Catholic University of São Paulo] (PUC-SP). She graduated in Visual Arts from Faculdade Grande Fortaleza-CE [Grand Fortaleza College] and has professional experience in art education, collection management, exhibition production and curation, as well as in the editorial field of visual arts. Currently, she serves as the Manager of the Museu de Arte Contemporânea do Ceará at the Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.

Paula Machado has a degree in History from the Federal University of Ceará and a master's degree in social history (UFC). She is a cultural producer with experience in museums (research, exhibition, educational action and project development and management). She is a coordinator of collections and projects at Minimuseu Firmeza since 2012, and its current manager.

Alexandre Barbalho has a degree in History from UECE, a bachelor's degree in social sciences and a master's degree in Sociology from UFC, and a doctor's degree in Communication and Contemporary Culture from UFBA. He is a professor at the History major and a permanent professor of the graduate programs in Sociology and Public Policy at UECE and in Communication at UFC.

Solon Ribeiro has based his work on experimentation with a focus on the contemporary phenomena of image saturation. He has a degree in communication and art by ENSAD (Paris-France). Author of the books *Lambe-lambe pequena história da fotografia popular* [Afghan Box Camera A Short History of Popular Photography] and *O Golpe do corte* [The Coup of the Cut]. He participated in exhibitions in several cities in Brazil and abroad.

Jacqueline Medeiros has master's and doctorate degrees in Art History and Art Criticism from Rio de Janeiro State University; she is a researcher, curator, and owner of the publishing label Pano de Roda: a movement territory that publishes about art from Ceará. Her most recent project is the mapping of new acquisitions of northeastern artists for the BNB Collection.

Pablo Assumpção is a Professor at the Institute of Culture and Art at the Federal University of Ceará, with teaching and scientific experience in arts, performance studies, race, gender and sexuality. He coordinates the research group PoPe - Poetics of Performativity, linked to the Graduate Arts Program at UFC.

Cecília Bedê é curadora e pesquisadora das Artes Visuais, mestre em Comunicação e Semiótica na linha de pesquisa Processos de Criação nas Mídias e especialista em Arte: Crítica e Curadoria pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Graduada em Artes Visuais pela Faculdade Grande Fortaleza-CE, tem experiências profissionais nas áreas da arte-educação, gerenciamento de acervos, produção e curadoria de exposições e no campo editorial das artes visuais. Atualmente é Gestora do Museu de Arte Contemporânea do Ceará do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.

Paula Machado é graduada em História e mestre em História Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC). É produtora cultural com experiência em museus (pesquisa, exposição, ação educativa e elaboração/gestão de projetos). É coordenadora de acervos e projetos no Minimuseu Firmeza desde 2012 e, atualmente, está na gestão do referido espaço.

Alexandre Barbalho é licenciado em História pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), bacharel em Ciências Sociais, mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É professor adjunto do curso de História e professor permanente dos PPGs em Sociologia e em Políticas Públicas da UECE e em Comunicação da UFC.

Solon Ribeiro tem pautado seus trabalhos na experimentação com ênfase para o fenômeno contemporâneo da saturação de imagens. É formado em Comunicação e Arte pela ENSAD (Paris-France) e autor dos livros *Lambe-lambe: pequena história da fotografia popular* e *O golpe do corte*. Participou de exposições em diversas cidades do Brasil e do exterior.

Jacqueline Medeiros é mestre e doutora em História e Crítica da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, (UERJ), pesquisadora, curadora e proprietária do selo editorial Pano de Roda: território movimento de publicação sobre arte cearense. Seu mais recente projeto é o mapeamento de novas aquisições de artistas do nordeste para a Coleção BNB.

Pablo Assumpção é professor associado do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, (UFC), com ensino e produção científica em artes, estudos da performance, raça, gênero e sexualidade. Coordena o grupo de pesquisa PoPe – Poéticas da Performatividade, vinculado do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará (UFC).

Renata Felinto is a visual artist, researcher, and teacher; she has a PhD in Visual Arts from IA/UNESP, has a certification in Curatorship and Education in Art Museums from MAC/USP, a Post-Doctoral Fellowship from the Center for Africana Studies, University of Pennsylvania; professor of the Visual Arts Major and PROFARTES of URCA/CE; collaborator in the certification course in Contemporary Cultural Management at Escola Itaú [Itaú School]; ABCA Associate; 3rd Select Award of Art and Education and PIPA 2020 Award with participations in exhibitions in Brazil and abroad.

Ed Ferrera is a visual artist, educator, cultural producer and independent curator. He is doing a master's in art at the Federal University of Ceará - UFC and a major in Visual Arts at the State University of Ceará - UECE; he has a certification in Art Education from the State University Vale do Acaraú - UVA, and a degree in Portuguese from the State University Vale do Acaraú - UVA.

Carolina Ruoso is a professor of Art Theory and History at the School of Fine Arts, UFMG. Currently she is a coordinator of the Research and Training Network in Exhibition Curatorship, while also a member of the Exhibition Curatorship Laboratory Bisi Silva (CENEX/EBA) and of the research groups Estopim/UFMG and GEPPM/UFMG.

Anderson Sousa is a PhD in History from the Federal University of Pernambuco (UFPE), with a dissertation on Casa Raimundo Cela and the Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará [National Show of Visual Arts of Ceará]. He has experience in education and research in museums and cultural centers. He is currently a professor at the Faculdade Princesa do Oeste [Princesa do Oeste Faculty] (FPO), in Crateús-CE.

Suzenilson Kanindé is an indigenous member of the Kanindé people from Ceará, and a cultural agent. He has a master's degree in Humanities from the Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira [University of International Integration of Afro-Brazilian Lusophony] - UNILAB. Currently, he is a PhD student in History at the Federal University of Ceará - UFC. Coordinator of the Culture and Memory Point: Kanindé Indigenous Museum. Articulation member of the Indigenous Network of Memory and Social Museology in Brazil. Representative of the Indigenous Network of Memory and Social Museology in the Management Committee of Indigenous Cultural Policies in Ceará - SECULT - Ceará.

Renata Felinto é artista visual, pesquisadora e professora. Doutora em Artes Visuais pelo IA/Unesp, especialista em Curadoria e Educação em Museus de Arte pelo MAC/USP, Fellowship Post-doctoral Center for African Studies da UPENN. Professora adjunta da Licenciatura em Artes Visuais e PROFARTES da URCA. Colabora na Especialização em Gestão Cultural Contemporânea da Escola Itaú. É membra da ABCA. Contemplada com 3º Prêmio Select de Arte e Educação e Prêmio PIPA, ambos em 2020. Participou de mostras no Brasil e no exterior.

Ed Ferrera é artista visual, educador, produtor cultural e curador. É mestrando em Arte pela Universidade Federal do Ceará (UFC), especialista em Arte-educação pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA), graduando em Arte Visuais pela Universidade Estadual do Ceará (UECE) e graduado em Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA).

Carolina Ruoso é professora de Teoria e História da Arte na Escola de Belas Artes, da UFMG. Atualmente, é coordenadora da Rede de Pesquisa e Formação em Curadoria de Exposição, como membro do Laboratório de Curadoria de Exposições Bisi Silva (CENEX/EBA), além de membro dos grupos de pesquisa Estopim/UFMG e GEPPM/UFMG.

Anderson Sousa é doutor em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com tese sobre a Casa Raimundo Cela e o Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará. Tem experiência na área de educação e pesquisa em museus e centros culturais. Atualmente é professor da Faculdade Princesa do Oeste (FPO), em Crateús, CE.

Suzenilson Kanindé é indígena do Povo Kanindé do estado do Ceará, e agente cultural. É mestre em Humanidades pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (Unilab), doutorando em História pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e coordenador do Ponto de Cultura e Memória: Museu Indígena Kanindé. É membro articulador da Rede Indígena de Memória e Museologia Social no Brasil e representante da Rede Indígena de Memória e Museologia Social no Comitê Gestor de Políticas Culturais Indígenas no Ceará (Secult CE).



List of Works

Lista de obras

If to Plow

Se arar

Looks Beautiful
to Rain

**Bonito pra
chover**

CEARÁS FABULADOS [Fabled Cearás]

Aderson Medeiros Fortaleza, CE, 1948 <i>Pescadores na paisagem</i> [Fishermen in the Landscape], 2006 pastel seco, sanguine e crayon sobre papelão [dry pastel, sanguine and crayon on cardboard] 80 x 96 cm Coleção do artista [Artist’s collection]
Afonso Lopes Fortaleza, CE, 1918 – Fortaleza, CE, 2000 Sem título [Untitled], 1982 óleo sobre tela [oil on canvas] 81,1 x 101,1 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará
Alexandre Veras Fortaleza, CE, 1969 <i>Mar de longe, mar de perto</i> [Sea Away, Sea Near], 2008 Instalação composta a partir da videodança <i>Os tempos</i> , com coreografia de Andréa Bardawil e interpretação de Samia Bittencourt e Márcio Medeiros [Installation Composed from the Video Dance The Times, with Choreography by Andréa Bardawil and Interpretation by Samia Bittencourt and Márcio Medeiros] vídeoinstalação, 2 canais, HD, cor, som estéreo [Video installation, 2 channels, HD, color, stereo sound]; loop, 2’ Coleção do artista [Artist’s collection]
Babinski Varsóvia, Polônia, 1931 Série <i>O inferno estético</i> (<i>A máscara; Carro alegórico; Champagne na piscina; Ficção ideológica; Funkaria; Guerra II; Holofote; Libélula; Moendo corações; Ocupação pacífica; O inferno estético; Zoobotânica</i>) [The Aesthetic Hell series (The Mask; Float; Champagne in the Pool; Ideological Fiction; Funkaria; War II; Spotlight; Dragonfly; Grinding Hearts; Peaceful

Occupation; Old Master; Zoobotany)], 2006 – 2010 água-forte [etching] dimensões variadas entre [variable dimensions between] 20,7 x 25,1 cm – 38,3 x 46,8 cm cada [each] Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará

Bosco Lisboa Juazeiro do Norte, CE, 1963 *A rede* [The Hammock], 2010 cerâmica policromada [polychrome ceramics] 64,3 x 45,7 x 21,7 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará

Cairo Saraiva Iguatu, CE, 1944 Sem título [Untitled], 1983 óleo sobre tela [oil on canvas] 49 x 62 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará

Cardoso Junior Fortaleza, CE, 1966 *O voo do dragão* [The Flight of the Dragon], 1986 esmalte e acrílica sobre madeira recortada [enamel and acrylic on cut wood] 169 x 140 cm Coleção do artista [Artist’s collection]

Chico da Silva e a Escola do Pirambu Alto Tejo, Acre, 1910 – Fortaleza, CE, 1985 Sem título [Untitled], 1977 acrílica sobre tela [acrylic on canvas] 100,4 x 200,2 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará

Chico Ribeiro Local e data não identificados Sem título [Untitled], 1981 óleo sobre tela [oil on canvas] 80 x 121,1 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará

Daisy Grieser Fortaleza, CE, 1931 – Local e data não identificados *Guerreiro branco* [White Warrior], 1979

óleo sobre tela [oil on canvas] 28 x 35 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará
Descartes Gadelha Fortaleza, CE, 1943 <i>Redeiros</i> [Hammock Makers], 1975 óleo sobre tela [oil on canvas] 64,2 x 45,2 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará
Efrain Almeida Boa Viagem, CE, 1964 <i>Cisne</i> [Swan], 2004 escultura em madeira [wood carving] 27 x 47 x 37 cm Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará
Françisca Lopes Local e data não identificados – Local e data não identificados Sem título [Untitled], sem data [undated] madeira [wood] dimensões variadas [variable dimensions] Acervo da [Collection of] Secretaria do Turismo do Ceará
Francisco Bandeira Fortaleza, CE, 1963 <i>E o bonde andando</i> [Ongoing Conversation], 2004 xilogravura sobre fotografia [woodcut on photograph] 53,4 x 70,4 cm Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará
Gerson Faria Fortaleza, CE, 1889 – Fortaleza, CE, 1943 <i>Volta da Jurema</i> [Volta de Jurema], 1929 óleo sobre tela [oil on canvas] 92 x 137 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará
J. Arrais Assaré, CE, 1923 – Fortaleza, CE, 1996 <i>Festa junina</i> [June Festivity], sem data [undated] óleo sobre tela [oil on canvas] 45,5 x 60,5 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará
Jean-Pierre Chabloz Lausanne, Suíça, 1910 – Fortaleza, CE, 1984 <i>Paisagem “Jounee grise”</i> [<i>Jounee Grise</i> Landscape], 1970 óleo sobre tela [oil on canvas] 57,2 x 68 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará
Floriano Teixeira Cajapió, MA, 1923 – Salvador, BA, 2000 <i>Vendedor de jarras</i> [Jars Seller], sem data [undated] óleo sobre tela [oil on canvas] 60 x 46 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará

óleo sobre tela [oil on canvas] 28 x 35 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará

Francisca Lopes Local e data não identificados – Local e data não identificados Sem título [Untitled], sem data [undated] madeira [wood] dimensões variadas [variable dimensions] Acervo da [Collection of] Secretaria do Turismo do Ceará

Francisco Bandeira Fortaleza, CE, 1963 *E o bonde andando* [Ongoing Conversation], 2004 xilogravura sobre fotografia [woodcut on photograph] 53,4 x 70,4 cm Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará

Gerson Faria Fortaleza, CE, 1889 – Fortaleza, CE, 1943 *Volta da Jurema* [Volta de Jurema], 1929 óleo sobre tela [oil on canvas] 92 x 137 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará

J. Arrais Assaré, CE, 1923 – Fortaleza, CE, 1996 *Festa junina* [June Festivity], sem data [undated] óleo sobre tela [oil on canvas] 45,5 x 60,5 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará

Jean-Pierre Chabloz Lausanne, Suíça, 1910 – Fortaleza, CE, 1984 *Paisagem “Jounee grise”* [*Jounee Grise* Landscape], 1970 óleo sobre tela [oil on canvas] 57,2 x 68 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará

Floriano Teixeira Cajapió, MA, 1923 – Salvador, BA, 2000 *Vendedor de jarras* [Jars Seller], sem data [undated] óleo sobre tela [oil on canvas] 60 x 46 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará

óleo sobre tela [oil on canvas] 28 x 35 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará
José de França Amora Fortaleza, CE, 1910 – Local e data não identificados Sem título [Untitled], 1976 acrílica sobre eucatex [acrylic on eucatex] 30,6 x 40,6 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará
Julia Debasse Rio de Janeiro, RJ, 1985 <i>A gente e a natureza dos arredores de San Narcissus</i> [The People and Nature Around San Narcissus], 2019 acrílica sobre tela [acrylic on canvas] 126,5 x 150,6 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará
Karim Ainouz e Marcelo Gomes Fortaleza, CE, 1966 e Recife, PE, 1963 <i>Sertão de acrílico azul piscina</i> [Pool Blue Acrylic Countryside], 2004 da série <i>Brasil 3X4</i> [from the series Brazil 3X4] vídeo, cor, som [video, color, sound]; loop, 26’06” Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará
LUBEN Local e data não identificados – Local e data não identificados <i>Banho de lagoa</i> [Dip in the Lake], sem data [undated] óleo sobre tela [oil on canvas] 30,4 x 40 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará
Luiz Hermano Preaoca, CE, 1954 <i>Seca</i> [Drought], 2005 borracha, madeira, cobre, plástico, acrílico e terra [rubber, wood, copper, plastic, acrylic and earth] 20 x 200 x 200 cm Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará
Mariana Smith São Paulo, SP, 1981 <i>Extravio</i> [Misplacement], 2010 vídeo, cor, som [video, color, sound]; loop, 6’39” Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará
Milena Travassos Recife, Pernambuco, 1976 <i>Vertigem</i> [Vertigo], 2006 vídeo, cor, som [video, color, sound]; loop, 3’08” Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará
Nauer Spíndola São Bernardo, Maranhão, 1960 Sem título [Untitled], 1999 xilogravura sobre papel [woodcut on paper] 72 x 79,5 cm Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará
Nice Aracati, CE, 1921 – Fortaleza, CE, 2013 Sem título [Untitled], 1977 óleo sobre eucatex [oil on eucatex] 24 x 30 cm Acervo do [Collection of] Minimuseu Firmeza
Nicolas Gondim Fortaleza, CE, 1972 <i>Arrumação</i> [(Dis)Order], 2018 fotografia impressa em papel de algodão com pigmento mineral [mineral pigment printing of photograph on cotton paper] 130 x 99,4 cm cada [each] Coleção do artista [Artist’s collection]
Raimundo Cela Sobral, CE, 1890 – Niterói, RJ, 1954 <i>Jangadeiro cearense</i> [Rafters from Ceará], 1944 aquarela sobre papel [watercolor on paper] 39,1 x 27 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará
Ruy Relbquy Quixelô, CE, 1988 <i>Açude: vidas e memórias: agricultura de vazante / cultura do arroz</i> [Reservoir: Lives and Memories: Low Water Level Agriculture / Rice Culture], 2022 óleo sobre tela [oil on canvas] 60 x 80 cm Coleção do artista [Artist’s collection]
Tarcísio Félix Granja, CE, 1943 Sem título [Untitled], 1973 óleo sobre tela [oil on canvas] 50,2 x 80,3 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará
Thadeu Dias Fortaleza, CE, 1989 <i>Totem-arrastão I</i> [Dagnet Totem I], 2019 corda de algodão cru, corda de poliéster e tecido [raw cotton rope, polyester rope and polystyrene] 825 x 40 x 40 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará
Vicente Leite Crato, CE, 1900 – Rio de Janeiro, RJ, 1941 <i>Paisagem</i> [Landscape], sem data [undated] óleo sobre tela [oil on canvas] 54 x 38 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará
Weaver Lima Fortaleza, CE, 1973 <i>O que a natureza nos dá</i> [What Nature Gives Us], 2015 acrílica e spray sobre placas de madeira [acrylic and spray on wooden boards] 240 x 200 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará
Zé Pinto Fortaleza, CE, 1925 – Fortaleza, CE, 2004 Sem título [Untitled], sem data [undated] metal pintado [painted metal] 34,3 x 44,5 x 18,5 cm Acervo do [Collection of] Minimuseu Firmeza
Zé Tarcísio Fortaleza, CE, 1941 <i>Relicário da seca</i> [Reliquary of the Drought], 2013 pedra e metal [rock and metal] dimensões variadas entre [variable dimensions between] 11,3 x 7 x 7,4 cm – 15,5 x 9,2 x 13,5 cm cada [each] Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará

Zé Pinto Fortaleza, CE, 1925 – Fortaleza, CE, 2004 Sem título [Untitled], sem data [undated] metal pintado [painted metal] 34,3 x 44,5 x 18,5 cm Acervo do [Collection of] Minimuseu Firmeza

Zé Tarcísio Fortaleza, CE, 1941 *Relicário da seca* [Reliquary of the Drought], 2013 pedra e metal [rock and metal] dimensões variadas entre [variable dimensions between] 11,3 x 7 x 7,4 cm – 15,5 x 9,2 x 13,5 cm cada [each] Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará

ESPELHO DO EU [The Self’s Mirror]

Anderson Morais Sobral, CE, 1984 Série *Virilidades* [Masculinities series], 2019 caneta permanente sobre página de livro [permanent marker on book page] 27,8 x 36,5 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará

Carlinhos Morais Fortaleza, CE, 1951 – Fortaleza, CE, 1990 Sem título [Untitled], sem data [undated] cetim, espuma e sisal [satin, foam rubber and sisal] 181 x 144 cm Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará

Claudia Sampaio Fortaleza, CE, 1967 *+ um dia* [+ Another Day], 2014 desenho, pintura, colagem, fotografia, plástico e vidro sobre papel [drawing, painting, collage, photography, plastic and glass on paper] 184 x 122,5 x 7,2 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará

Delfina Rocha
Fortaleza, CE, 1962
<i>Roupas no varal</i> [Clothesline], 1982
ecoline sobre fotografia [liquid watercolor on photograph]
23,7 x 28,4 cm
Acervo da [Collection of]
Pinacoteca do Ceará

Delfina Rocha
Fortaleza, CE, 1962
<i>Roupas no varal</i> [Clothesline], 1982
ecoline sobre fotografia [liquid watercolor on photograph]
23,7 x 28,4 cm
Acervo da [Collection of]
Pinacoteca do Ceará

Gentil Barreira
Fortaleza, CE, 1953
Sem título [Untitled], 2004
da série <i>diante dos olhos</i> [from the series Before One's Eyes Series]
impressão fine art com pigmento mineral sobre papel [fine art print with mineral pigment on paper]
50 x 70 cm
Acervo da [Collection of]
Pinacoteca do Ceará

Jarbas Oliveira
Cedro, CE, 1964
<i>Casa dos milagres</i> [House of Miracles], 1993
impressão em papel [printing on paper]
60 x 90 cm
Acervo da [Collection of]
Pinacoteca do Ceará

José Guedes
Fortaleza, CE, 1958
Série <i>Olhos</i> [Eyes series] (<i>Jan Hoet</i> ; <i>Pierre Restany</i> ; <i>Harald Szeemann</i>), 2001–2003
fotografia plotagem [photograph plotting]
80 x 70 cm cada [each]
Acervo do [Collection of]
Museu de Arte Contemporânea do Ceará

Leonilson
Fortaleza, CE, 1957 – São Paulo, SP, 1993
<i>O navio</i> [The Ship], 1983
lâmpadas [lamps]
dimensões variadas [variable dimensions]
Acervo do [Collection of]
Museu de Arte Contemporânea do Ceará

Maira Ortins
Recife, Pernambuco, 1980
<i>A mítica ilha cartográfica chamada Pasárgada</i> [The

Mythical Cartographic Island Called Pasargadae], 2011
desenho, parafina, conchas/ nanquim sobre fotografia [drawing, wax, shells/india ink on photograph]
36 x 47 cm cada [each]
Acervo do [Collection of]
Museu de Arte Contemporânea do Ceará

Marília Oliveira
São Benedito, CE, 1984
<i>Todos são felizes nas fotografias</i> [Everybody Looks Happy in Photographs], 2018
livro de artista/álbum de fotografias/datilografia [art book/photo album/typewriting]
24,5 x 17,5 x 4 cm
Coleção da artista [Artist's collection]

Mario Sanders
Aquiraz, CE, 1960
<i>Amor</i> [Love], 2019-2020
acrílica e bordado sobre tecido [acrylic and embroidery on fabric]
109,5 x 39,5 cm
Acervo da [Collection of]
Pinacoteca do Ceará

Mestre Júlio Santos e Cyro Almeida
Fortaleza, CE, 1944 – Araxá, Minas Gerais, 1984
<i>Deslimites da memória</i> [Unlimited Memory], 2019
fotopintura [photopainting]
40 x 50 cm
Coleção dos artistas [Artist's collection]

Narcelio Grud
Teresina, Piauí, 1976
<i>Roda Dhamma</i> [Roda Dhamma], 2018
ferro, aço, concreto e pintura PU (automotiva) [iron, steel, concrete and polyurethane painting]
287,5 x 178,5 x 40 cm
Acervo da [Collection of]
Pinacoteca do Ceará

Rafael Vilarouca
Icó, CE, 1987
<i>Sala de estar</i> [Living Room], 2017
impressão sobre papel sobre PVC [printing on paper on PVC]

46,5 x 70 cm cada [each]
<i>Queima</i> [Fire], 2017
vídeo, cor, som estéreo [video, color and stereo sound]; loop, 6'08"
Acervo da [Collection of]
Pinacoteca do Ceará

Raisa Christina
Quixadá, CE, 1987
<i>avenida leste-oeste</i> [Leste-Oeste Avenue], 2019
<i>mucuripe anos 50</i> [Mucuripe in the 50's], 2019
<i>nova aldeota</i> [Nova Aldeota], 2019
<i>o primeiro shopping de fortaleza</i> [The First Mall in Fortaleza], 2019
da série <i>aquilo a que chamamos progresso é esse vendaval</i> [from the series What We Call Progress is this Gale]
nanquim sobre papel vegetal e página de livro [india ink on tracing paper and book page]
35,6 x 28,4 cm cada [each]
Acervo da [Collection of]
Pinacoteca do Ceará

Rodrigo Lopes
Fortaleza, CE, 1995
Série <i>Pai</i> [Father Series], 2018
bordados sobre fotografia analógica e tecido [embroidery on analog photograph and fabric]
Ø 22 cm cada [each]
Coleção do artista [Artist's collection]

Sérgio Gurgel
Acopiara, CE, 1982
<i>Tampo</i> [Top], 2019
óleo sobre tela [oil on canvas]
100 x 100 cm cada [each]
Coleção do artista [Artist's collection]

Ticiano Monteiro
Fortaleza, CE, 1982
<i>O mundo bate do outro lado da minha porta</i> [The World Knocks on the Other Side of My Door], 2005
vídeo, HD, cor, som [video, HD, color, sound]; loop, 8'35"
Acervo do [Collection of]
Museu de Arte Contemporânea do Ceará

Trojany
Icó, CE, 1993
<i>Morango do nordeste</i> [Northeast Strawberry], 2021
colagem digital [digital collage]
29 x 40 cm
Coleção da artista [Artist's collection]

Vitor Cesar
Fortaleza, CE, 1978
<i>Vincos</i> [Creases], 2018
chapas de metal recortadas e pintura eletrostática [cut metal sheets and electrostatic painting]
5 x 100 x 5 cm cada [each]
Acervo da [Collection of]
Pinacoteca do Ceará

ANCESTRALIDADE E NATUREZA [Ancestry and Nature]

Amanda Nunes
Ceilândia, Distrito Federal, 1995
<i>Mistério do planeta</i> [Mystery of the Planet], 2022
acrílica e tinta pva sobre tela [acrylic and pva primer on canvas]
80 x 60 cm
Coleção da artista [Artist's collection]

ana aline furtado
Cratéus, CE, 1985
<i>Como viver este mundo</i> [How to Experience this World], 2019
caixa de parede com espelho, terra preta vegetal e papéis com inscrições [wall niche with mirror, vegetal black earth and inscribed paper]
45 x 36 x 10 cm
Coleção da artista [Artist's collection]

Bárbara Matias
Crato, CE, 1993
<i>Ané das pedras</i> [Ané of the Stones], 2022
performance [performance]
Coleção da artista [Artist's collection]

Canttidio
Fortaleza, CE, 1949
<i>A dança dos orixás</i> [The Dance of the Orixás], 2008

acrílica sobre tela [acrylic on canvas]
69,6 x 50 cm
Acervo da [Collection of]
Pinacoteca do Ceará

Cecília Calaça
São Paulo, SP, 1956
<i>Xirê de cura</i> [Healing Xirê], 2021
fitas coloridas, guarda-sol, folhas de eucalipto, cabaças e ferramentas dos orixás [colored ribbons, parasol, eucalyptus leaves, gourd and orishas' tools]
240 x 210 x 210 cm
Acervo do [Collection of]
Museu de Arte Contemporânea do Ceará

Célio Celestino
Fortaleza, CE, 1983
Sem título [Untitled], 2015
Sem título [Untitled], 2015
da série <i>Cotejo</i> [from the series Comparison]
recorte de revistas e colagem sobre papel [magazine clipping and collage on paper]
32,3 x 24,4 cm cada [each]
Acervo da [Collection of]
Pinacoteca do Ceará

Charles Lessa
Crato, CE, 1993
<i>Trancilim</i> [Jumpsies], 2018
látex sobre placa de MDF sobre aglomerado [latex on MDF board on chipboard]
234,3 x 185,3 cm
Acervo da [Collection of]
Pinacoteca do Ceará

Chico da Silva
Alto Tejo, AC, 1910 – Fortaleza, CE, 1985
Sem título [Untitled], 1944
guache e nanquim sobre papel [gouache and india ink on paper]
35 x 43 cm
Acervo da [Collection of]
Pinacoteca do Ceará

Coletivo Tamain
Fortaleza, CE, 2021
<i>Benício, memória encantada na pele do universo</i> [Benício, enchanted memory on the skin of the universe], 2023
performance [performance]
Coleção do coletivo [Collective's collection]

Eliana Amorim
Exu, Pernambuco, 1996
<i>Preparação para ouvir as ancestrais</i> [Getting Ready to Hear the Female Ancestors], 2021
fotoperformance/impressão a laser em papel fotográfico e máscara [photoperformance/ laser printing on photo paper and mask]
dimensões variadas [variable dimensions]
Coleção da artista [Artist's collection]

Felipe Camilo
Fortaleza, CE, 1984
Sem título [Untitled], 2018
Sem título [Untitled], 2018
da série <i>Perecível</i> [from the series Perishable]
impressão com pigmento mineral em papel [printing with mineral pigment on paper]
67,2 x 67,4 cm cada [each]
Acervo da [Collection of]
Pinacoteca do Ceará

Francisco de Almeida
Crateús, CE, 1962
<i>Altar dourado</i> [Golden Altar], 2010
tinta e purpurina em xilogravura sobre papel [ink and glitter in woodcut on paper]
455 x 151 cm
Acervo da [Collection of]
Pinacoteca do Ceará

Gerson Ipirajá
Fortaleza, CE, 1973
<i>Ferramentas ancestrais</i> [Ancient Tools], 2020
litografia sobre papel [lithography on paper]
63,7 x 74,8 cm
Acervo da [Collection of]
Pinacoteca do Ceará

INDJA
Crato, CE, 1996
<i>Encontro ancestral</i> [Ancient Meeting], 2021
pintura digital sobre fotoperformance [digital painting on photoperformance]
80 x 60 cm
Coleção da artista [Artist's collection]

Izaías Silva
Cândido Mendes, MA, 1954
– Fortaleza, CE, 1988
<i>Índio Timbira do Maranhão</i> [Timbira Indian from Maranhão], 1982
óleo sobre tela [oil on canvas]
39,8 x 50,2 cm
Acervo da [Collection of]
Pinacoteca do Ceará

João Jacques
Fortaleza, CE, 1910 – Fortaleza, CE, 1999
Sem título [Untitled], sem data [undated]
óleo sobre tela [oil on canvas]
42,7 x 52,7 cm
Acervo da [Collection of]
Pinacoteca do Ceará

kulumym-açu
Fortaleza, CE, 1995
<i>Rio-coral</i> [Coral River], 2020
vídeo, HD, cor, som [video, HD, color, sound]; loop, 5'10"
Coleção do artista [Artist's collection]

Maria Macêdo
Quitaiús, CE, 1996
<i>Feitiçamentos da língua</i> [Language Sorceries], 2021
sublimação sobre tecido, madeira e sisal [sublimation on fabric, wood and sisal]
84 x 57 cm cada [each]
Acervo do [Collection of]
Museu de Arte Contemporânea do Ceará

Merremii Karão Jaguaribaras
Aldeia Feijão, Aratuba, CE, 1993
<i>Cordel do sonho alheio</i> [Cordel of Someone Else's Dream], 2021
tawoá/acrílica sobre tela [tawoá/acrylic on canvas]
100 x 100 cm
Coleção da artista [Artist's collection]

Williama Silva
Juazeiro do Norte, CE, 1997
<i>Curas ou práticas que minha vó me ensinou</i> [Healing or Things I Learned from my Grandma], 2021
instalação/cadeiras de madeira, bacias de barro, terra e ervas secas [installation/ wooden chairs, clay basins, earth and dried herbs]
300 x 188 cm
Coleção da artista [Artist's collection]

Mestre Noza
Taquaritinga do Norte, PE, 1897 – São Paulo, SP, 1983
<i>Os doze apóstolos</i> [The Twelve Apostles], sem data [undated]
xilogravura sobre papel [woodcut on paper]
21,5 x 30,5 cm cada [each]
Acervo da [Collection of]
Secretaria do Turismo do Ceará

Pedra Silva
Fortaleza, CE, 1997
<i>Nutrir a seiva da corpa</i> [Nourishing the Sap of the Body], 2020/2022
instalação e performance [installation and performance]
dimensões variadas [variable dimensions]
Coleção da artista [Artist's collection]

Simone Barreto
Fortaleza, CE, 1984
<i>Caderno de viagem</i> [Travel Log], 2017
mesa de compensado com manivela e bordado sobre tecido de algodão [plywood table with crank and embroidery on cotton fabric]
89 x 338,3 x 73,9 cm
Acervo da [Collection of]
Pinacoteca do Ceará

Terroristas del Amor
Fortaleza, CE, 2018
<i>Capim-santo</i> [Holy Grass], 2021
acrílica sobre algodão cru, terra e essência de capim-santo [acrylic on raw cotton, earth and holy grass essence]
276 x 162 cm cada [each]
Acervo do [Collection of]
Museu de Arte Contemporânea do Ceará

Uirá dos Reis
Fortaleza, CE, 1978
<i>Expurgo</i> [Purge], 2023
performance musical [music performance]
Coleção do artista [Artist's collection]

DILATAÇÕES VISUAIS [Visual Dilations]		
		
Ascal Fortaleza, CE, 1943 Sem título [Untitled], 1980 óleo e estopa sobre eucatex [oil and cotton waste on eucatex] 52,7 x 66,5 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	García Maranguape, CE, 1915 – Fortaleza, CE, 2017 Sem título [Untitled], sem data [undated] óleo sobre tela [oil on canvas] 42 x 32 cm Acervo do [Collection of] Minimuseu Firmeza	Marcos Martins Fortaleza, CE, 1974 <i>Esforço</i> [Effort], 2005 escoras de madeira [wooden struts] dimensões variadas [variable dimensions] Coleção do artista [Artist’s collection]
Azuhli Fortaleza, CE, 1995 <i>Iemanjá</i> [Yemoja], 2017 acrílica, óleo e spray sobre tela [acrylic, oil and spray on canvas] 89,7 x 149,8 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	Gilberto Cardoso Fortaleza, CE, 1951 – Fortaleza, CE, 1996 <i>Dunas</i> [Dunes], sem data [undated] nanquim sobre papel [india ink on paper] 120,3 x 71,2 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	Mário Baratta Rio de Janeiro, RJ, 1915 – Fortaleza, CE, 1983 <i>Jesus no Calvário</i> [Jesus on Calvary], 1941 óleo sobre eucatex [oil on eucatex] 23 x 23 cm Acervo do [Collection of] Minimuseu Firmeza
Barrica Crato, CE, 1908 – Fortaleza, CE, 1993 <i>Paisagem</i> [Landscape], sem data [undated] óleo sobre tela [oil on canvas] 50,2 x 65,3 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	Heloyssa Juaçaba Guaramiranga, CE, 1926 – Fortaleza, CE, 2013 <i>Relevos brancos</i> [White Reliefs], 2005 punho de rede sobre eucatex perfurado [hammock end strings on punched eucatex] 124,1 x 56,5 cm Coleção de [Collection of] Ana Virginia Juaçaba	Maurício Coutinho Fortaleza, CE, 1960 Sem título [Untitled], 1995 alumínio torneado [turned aluminium] dimensões variadas [variable dimensions] Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará
Bené Fonteles Bragança, Pará, 1953 <i>Vasos e cerâmicas</i> [Vases and Ceramics], 1980 xerox com ecoline em papel [photocopy with liquid watercolor on paper] 74,6 x 53,7 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	Jane Lane Fortaleza, CE, 1951 Sem título [Untitled], 1986 acrílica sobre tecido [acrylic on fabric] 68 x 68 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	Pretextato Bezerra (TX) Sem título [Untitled], sem data [undated] óleo sobre madeira [oil on wood] 18,5 x 23,4 cm Acervo do [Collection of] Minimuseu Firmeza
Carlito Juazeiro do Norte, CE, 1959 – Local e data não identificados Sem título [Untitled], 2000 óleo sobre metal [oil on metal] 98,1 x 141 x 2,3 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	Kleber Ventura Itapipoca, CE, 1950 <i>Rito IV</i> [Rite IV], 2007 gravura em metal sobre tecido [metal engraving on fabric] 48 x 65 cm Acervo da [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	Sérgio Lima Fortaleza, CE, 1946 Sem título [Untitled], 2000 tecido, madeira e papel [fabric, wood and paper] 48,7 x 118,3 x 4,4 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará
Carlos Costa Fortaleza, CE, 1952 Sem título [Untitled], 1993 pastel seco sobre madeira [dry pastel and wood] 130,4 x 90,5 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	Lu Miranda Fortaleza, CE, 1943 Sem título [Untitled], 1975 aquarela e nanquim sobre papel [watercolor and india ink on paper] 45 x 59,4 cm Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	Sérgio Pinheiro Jaguaribe, CE, 1949 – Fortaleza, CE, 2021 <i>Keys N. 5</i> [Chaves N. 5], 1989 esmalte sobre caixa e cartão sanfonado [enamel on box and fanfold paperboard] 46,3 x 106,8 cm Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará

Sérvulo Esmeraldo Crato, CE, 1929 – Fortaleza, CE, 2017 <i>Prisma vermelho</i> [Red Prism], 1989 aço laqueado, soldado e pintado [lacquered, welded and painted steel] 101 x 80 x 44 cm Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará		
		
Vidal Júnior Fortaleza, CE, 1954 Sem título [Untitled], sem data [undated] acrílica sobre tela [acrylic on canvas] 140 x 260 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará		
Zediolavo Fortaleza, CE, 1945 Sem título [Untitled], 1976 óleo sobre tela sobre eucatex [oil on canvas on eucatex] 44,9 x 59,5 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará		
Zenon Barreto Sobral, CE, 1918 – Fortaleza, CE, 2002 <i>Criança com flores</i> [Child with Flowers], 1989 metal e madeira [metal and wood] 40 x 21,5 cm Acervo do [Collection of] Minimuseu Firmeza		
MULTIESPÉCIES [Multispecies]		
Acidum Project Fortaleza, CE, 2006 <i>Despertar</i> [Awakening], 2020 acrílica e spray sobre lona [acrylic and spray on tarpaulin] 480 x 950cm Coleção do duo de artistas [Artist duo collection]		
Antunys Solonópole, CE, 1970 Sem título [Untitled], 2012 acrílica sobre tela [acrylic on canvas] 80,5 x 100,1 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará		
Artur Bombonato Canoas, Rio Grande do Sul, 1989 <i>É pre presente</i> [Gift Wrap It], 2022 óleo sobre tela [oil on canvas] 50 x 50 cm Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará		
Athayde Piripiri, Piauí, 1949 – Fortaleza, CE, 2005 Sem título [Untitled], 1974 entalhe em madeira e pregos [wood carving and nails] 95,6 x 68,2 x 10,5 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará		
Batista Sena Camocim, CE, 1952 Sem título [Untitled], sem data [undated] bico de pena sobre papel [pen and ink on paper] 34,1 x 25,5 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará		
Carnaval no Inferno Fortaleza, CE, 2016 <i>Veias de fogo</i> [Veins of Fire], 2022 vídeo, Full HD, cor, som [video, Full HD, color, sound]; loop, 18'34'' Coleção da coletiva [Collective’s collection]		
Chico da Silva e a Escola do Pirambu Alto Tejo, Acre, 1910 – Fortaleza, CE, 1985 Sem título [Untitled], 1980 acrílica sobre tela [acrylic on canvas] 64,4 x 89,2 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará		
Clarice Lima Fortaleza, CE, 1983 Sem título [Untitled], 2009 da série <i>Saia</i> [from the series Skirt] impressão fine art [fine art printing] 29,2 x 43,1 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará		

Claudio Cesar Rio de Janeiro, RJ, 1956 – Fortaleza, CE, 2018 <i>Karaokê</i> [Karaoke], 2011 acrílica e colagem sobre tela [acrylic and collage on canvas] 180 x 80 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará		
Eduardo Eloy Fortaleza, CE, 1955 Sem título [Untitled], 1992 óleo e acrílica sobre tela [oil and acrylic on canvas] 156,4 x 156,4 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará		
Eduardo Frota Fortaleza, CE, 1959 Sem título [Untitled], 2003 madeira queimada [burnt wood] 84 x 700 x 124 cm Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará		
Fernando França Rio Branco, Acre, 1962 <i>O jaburu que contava histórias sobre as moças bonitas das margens do Juruá para o boto</i> [The Jaburu that Told Stories about the Pretty Girls on the Banks of the Juruá River to the Boto], 2019 óleo sobre tela [oil on canvas] 89,9 x 120,2 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará		
Glamourings Fortaleza, CE, 2016 <i>Banda Glamourings</i> [Glamorings Band], 2016-2024 performance musical [music performance] Coleção do coletivo [Collective’s collection]		
Henrique Viudez Fortaleza, CE, 1981 <i>Ajê (Ajé)</i> [Good (Mis) Fortune], 2021 acrílica sobre tela [acrylic on canvas] 100 x 100 cm Coleção do artista [Artist’s collection]		
Leo Ferreira Juazeiro do Norte, CE, 1995 <i>Inseguranças</i> [Insecurities], 2018		
Ingra Rabelo Fortaleza, CE, 1991 Série <i>Híbridos</i> [Hybrids Series], 2018 nanquim sobre papel [india ink on cotton paper] 30 x 30 cm cada [each] Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará		
Jared Domicio Fortaleza, CE, 1973 <i>A construção do torso – cabeça</i> [The Building of the Torso – Head], 2006 da série <i>Projetos de mutilação</i> [from the series Mutilation Plans] desenho digital em fotografia [digital design in photograph] 51,8 x 70,1 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará		
Jorge Luiz Fortaleza, CE, 1959 <i>Guerras nas estrelas</i> [Star Wars], 1988 acrílica sobre tela [acrylic on canvas] 130 x 131 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará		
José Carlos Viana Olinda, Pernambuco, 1947 – Paulista, Pernambuco, 2019 <i>Marca registrada III</i> [Trademark III], 1982 acrílica e óleo sobre eucatex [acrylic and oil on eucatex] 100 x 60 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará		
Juno B Fortaleza, CE, 1992 <i>Talvez nosso único elo seja a humanidade fracassada</i> [Perhaps Our Only Bond is Failed Humanity], 2021 vídeo, Full HD, cor, som [video, Full HD, color, sound]; loop, 9'30'' Coleção do artista [Artist’s collection]		
Leo Ferreira Juazeiro do Norte, CE, 1995 <i>Inseguranças</i> [Insecurities], 2018		
Marina de Botas São Paulo, SP, 1975 <i>Centauro</i> [Centaur], 2010 vídeo, HD, cor, som [video, HD, color, sound]; loop, 13' Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará		
plantomorpho Fortaleza, CE, 1990 <i>Lepidóptera</i> [Lepidoptera], 2019 bordado sobre tecido de algodão e bastidor de madeira [embroidery on cotton fabric and wooden hoop] 73,4 x 36,7 cm (diptico) [diptych] Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará		
Rafael Limaverde Belém, Pará, 1976 <i>Nau dos loucos</i> [Ship of Madmen], 2014 gravura sobre papel [engraving on paper] 20,6 x 21 cm cada [each] <i>Guardiões da loucura</i> [Guardians of Madness], 2006 livro [book] 22,5 x 31,3 x 4 cm Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará		
Roberto Galvão Fortaleza, CE, 1950 <i>A dança do dia com a noite</i> [The Dance of Day and Night], 1993 acrílica sobre tela [acrylic on canvas] 158 x 130,5 cm Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará		
Rubens de Azevedo Fortaleza, CE, 1921 – Fortaleza, CE, 2008 <i>Chagas dos Carneiros</i> [Chagas dos Rams], 1975		

	
aguada de nanquim sobre papel [india ink wash on paper] 44 x 33,8 cm	
Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	
	
Sabyne Cavalcanti	
Fortaleza, CE, 1969	
<i>Suprassensação: décimo ato</i> [Supersensation: Act 10], 2018	
registro de performance, fotografias de [performance record, photographs of] Henrique Dídimo	
29,7 x 42 cm cada [each] Coleção da artista	
[Artist's collection]	
	
Sebastião de Paula	
Morada Nova, CE, 1961	
Sem título [Untitled], 1993	
tinta gráfica sobre papel [graphic ink on paper] 48 x 65 cm	
Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	
	
Siegbert Franklin	
Fortaleza, CE, 1957 – Ribeirão Preto, São Paulo, 2011	
Série <i>No pain no gain</i> [No Pain No Gain series], 1999	
nanquim e impressão digital sobre papel [india ink and digital printing on paper] 44,5 x 53 cm cada [each]	
Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	
	
Sy Gomes	
Eusébio, CE, 1999	
<i>O que aprendi com elas</i> [What I Learned from the Ladies], 2021	
terra fértil, fiação elétrica, caixinha de som e performance [fertile earth, electrical wiring, sound box and performance] 110 x 210 x 110 cm	
Coleção da artista	
[Artist's collection]	
	
Thaís de Campos	
Recife, Pernambuco, 1982	
<i>Ventre sagrado</i> [Holy Womb], 2013	
acetato, papelão, fragmentos de insetos, penas e materiais orgânicos [acetate, cardboard, insects' remains, feathers and organic matter]	
76,1 x 163,1 x 4,6 cm	
Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	
	
Celestino	
Juazeiro do Norte, CE, 1955 – Local e data não identificados	
Sem título [Untitled], sem data [undated]	
madeira [wood] dimensões variadas [variable dimensions]	
Acervo da [Collection of] Secretaria do Turismo do Ceará	
	
Clébson Francisco	
Fortaleza, CE, 1994	
<i>Independência e morte</i> [Independence and Death], 2019	
linha branca costurada sobre tecido brim [white thread sewn on denim] 105 x 170 cm	
Coleção do artista	
[Artist's collection]	
	
Coletivo Aparecidos Políticos	
Fortaleza, CE, 2010	
<i>Rosa vermelha</i> [Red Rose], 2022	
lambe-lambe [afghan box camera] 100 x 100 cm	
Coleção do coletivo	
[Collective's collection]	
	
Diego de Santos	
Caucaia, CE, 1984	
Sem título [Untitled], 2019	
da série <i>Uma das partes, mas são muitas, iguais ou não, de um todo ou nenhum</i> [from the series One of the Same, or not, but not Many, Parts of a Whole or Nothing], 2019	
lâpis de cor e lápis dermatográfico sobre compensado [colored pencils and dermatographic pencils on plywood] 40 x 29,9 cm	
Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	
	
Diego Sann	
Fortaleza, CE, 1988	
<i>Iniciativa de sobrevivência "IV"</i> [Survival Attempt "IV"], 2017	
xilogravura sobre papel [woodcut on paper] 99,1 x 67 cm	
Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	

	
Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	
	
Edu Moreira	
Fortaleza, CE, 1996	
<i>Uma onda de neve negra</i> [A Dark Snow Wave], 2022	
vídeo, Full HD, cor, som [video, Full HD, color, sound]; loop, 1'30"	
Coleção da artista	
[Artist's collection]	
	
Fernando Catatau	
Fortaleza, CE, 1971	
<i>Herança</i> [Inheritance], 2019	
pirografia e tinta acrílica sobre compensado [pyrography and acrylic on plywood] 220,1 x 319,8 cm	
Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	
	
Filipe Alves	
Nova Olinda, CE, 1998	
<i>Mixaria no sertão e ouro no exterior</i> [Pittance in the Countryside and Gold Abroad], 2021	
pintura, desenho e colagem digital [painting, drawing and digital collage] 29,7 x 21 cm cada [each]	
Coleção do artista	
[Artist's collection]	
	
FluxoMarginal	
Crato, CE, 1994	
<i>Por terra, água e comunicação</i> [For Land, Water and Communication], 2020	
da série <i>In red'oor du burakoo tudé beyrah</i> [from the series Around the Hole Everything is Edge]	
tinta acrílica e colagem digital [acrylic paint and digital collage] 44,1 x 31,6 cm	
Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	
	
Haroldo Saboia	
Fortaleza, CE, 1985	
<i>A história dos nossos gestos</i> [History of our Gestures], 2017	
políptico com 72 imagens [polyptych with 76 images] 29 x 29 cm cada [each]	
Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	

	
Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	
	
Hélio Rôla	
Fortaleza, CE, 1936	
Série <i>A cor do crime</i> [The Color of the Crime series], 1985	
guache sobre jornal [gouache on newspaper] 59,3 x 37,5 cm	
cada [each] Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	
	
Herbert Rolim	
Parnaíba, Piauí, 1958	
Série <i>Verbovocovisual</i> [Verbovocovisual series], 1983	
têmpera, acrílica e colagem sobre tela [tempera, acrylic and collage on canvas] 76,5 x 95,5 cm	
Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	

	
Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	
	
Herbert Rolim	
Parnaíba, Piauí, 1958	
Série <i>Verbovocovisual</i> [Verbovocovisual series], 1983	
têmpera, acrílica e colagem sobre tela [tempera, acrylic and collage on canvas] 76,5 x 95,5 cm	
Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	

	
Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	
	
Filipe Alves	
Nova Olinda, CE, 1998	
<i>Mixaria no sertão e ouro no exterior</i> [Pittance in the Countryside and Gold Abroad], 2021	
pintura, desenho e colagem digital [painting, drawing and digital collage] 29,7 x 21 cm cada [each]	
Coleção do artista	
[Artist's collection]	
	
FluxoMarginal	
Crato, CE, 1994	
<i>Por terra, água e comunicação</i> [For Land, Water and Communication], 2020	
da série <i>In red'oor du burakoo tudé beyrah</i> [from the series Around the Hole Everything is Edge]	
tinta acrílica e colagem digital [acrylic paint and digital collage] 44,1 x 31,6 cm	
Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	

	
Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	
	
Hélio Rôla	
Fortaleza, CE, 1936	
Série <i>A cor do crime</i> [The Color of the Crime series], 1985	
guache sobre jornal [gouache on newspaper] 59,3 x 37,5 cm	
cada [each] Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	
	
Júlio Lira	
Fortaleza, CE, 1959	
<i>Mapas do medo</i> [Maps of Fear], 2010	
infogravuras [digital engraving] 100 x 200 x 100 cm	
Coleção do artista	
[Artist's collection]	
	
Júnior Pimenta	
Orós, CE, 1983	
<i>Tem que sair</i> [It Must Leave], 2019	
impressão digital em tecido com sobreposição de camadas de tecido organza cristal vermelho [digital printing on fabric with overlapping layers of red crystal organza fabric] 58,4 x 71,9 cm	
cada [each] Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	

	
Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	
	
Ícaro Lira	
Fortaleza, CE, 1986	
<i>Crítica radical</i> [Radical Criticism], 2019	
vídeo, p&b e cor, som [video, b&w and color, sound]; loop, 14'36"	
Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	
	
Isadora Ravena	
Uruburetama, CE, 1997	
<i>Existo amanhã</i> [I Exist Tomorrow], 2021	
caixa de acrílico, fotografia e gillette [acrylic box, photograph and razor blade] 118 x 90 cm	
Coleção da artista	
[Artist's collection]	

	
Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	

Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará

	
Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	
	
Júlio Lira	
Fortaleza, CE, 1959	
<i>Mapas do medo</i> [Maps of Fear], 2010	
infogravuras [digital engraving] 100 x 200 x 100 cm	
Coleção do artista	
[Artist's collection]	
	
Júnior Pimenta	
Orós, CE, 1983	
<i>Tem que sair</i> [It Must Leave], 2019	
impressão digital em tecido com sobreposição de camadas de tecido organza cristal vermelho [digital printing on fabric with overlapping layers of red crystal organza fabric] 58,4 x 71,9 cm	
cada [each] Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	

	
Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	
	
Júlio Lira	
Fortaleza, CE, 1959	
<i>Mapas do medo</i> [Maps of Fear], 2010	
infogravuras [digital engraving] 100 x 200 x 100 cm	
Coleção do artista	
[Artist's collection]	
	
Júnior Pimenta	
Orós, CE, 1983	
<i>Tem que sair</i> [It Must Leave], 2019	
impressão digital em tecido com sobreposição de camadas de tecido organza cristal vermelho [digital printing on fabric with overlapping layers of red crystal organza fabric] 58,4 x 71,9 cm	
cada [each] Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	

	
Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	
	
Herbert Rolim	
Parnaíba, Piauí, 1958	
Série <i>Verbovocovisual</i> [Verbovocovisual series], 1983	
têmpera, acrílica e colagem sobre tela [tempera, acrylic and collage on canvas] 76,5 x 95,5 cm	
Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	
	
Kleoman	
Viçosa, CE, 1948 – Fortaleza, CE, 2023	
<i>Poluição</i> [Pollution], 1980	
óleo sobre tela [oil on canvas] 79,7 x 79,8 cm	
Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	
	
lago Barreto	
Fortaleza, CE, 1993	
<i>Vive</i> [Living], 2020	
lambe-lambe [afghan box camera] 42 x 29,7 cm cada [each]	
Coleção do artista	
[Artist's collection]	
	
Ícaro Lira	
Fortaleza, CE, 1986	
<i>Crítica radical</i> [Radical Criticism], 2019	
vídeo, p&b e cor, som [video, b&w and color, sound]; loop, 14'36"	
Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	

	
Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	
	
lago Barreto	
Fortaleza, CE, 1993	
<i>Vive</i> [Living], 2020	
lambe-lambe [afghan box camera] 42 x 29,7 cm cada [each]	
Coleção do artista	
[Artist's collection]	
	
Ícaro Lira	
Fortaleza, CE, 1986	
<i>Crítica radical</i> [Radical Criticism], 2019	
vídeo, p&b e cor, som [video, b&w and color, sound]; loop, 14'36"	
Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	

	
Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	
	
Ícaro Lira	
Fortaleza, CE, 1986	
<i>Crítica radical</i> [Radical Criticism], 2019	
vídeo, p&b e cor, som [video, b&w and color, sound]; loop, 14'36"	
Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	
	
Isadora Ravena	
Uruburetama, CE, 1997	
<i>Existo amanhã</i> [I Exist Tomorrow], 2021	
caixa de acrílico, fotografia e gillette [acrylic box, photograph and razor blade] 118 x 90 cm	
Coleção da artista	
[Artist's collection]	

	
Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	
	
Ícaro Lira	
Fortaleza, CE, 1986	
<i>Crítica radical</i> [Radical Criticism], 2019	
vídeo, p&b e cor, som [video, b&w and color, sound]; loop, 14'36"	
Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	
	
Isadora Ravena	
Uruburetama, CE, 1997	
<i>Existo amanhã</i> [I Exist Tomorrow], 2021	
caixa de acrílico, fotografia e gillette [acrylic box, photograph and razor blade] 118 x 90 cm	
Coleção da artista	
[Artist's collection]	

Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará

	
Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	
	
Letícia Parente	
Salvador, Bahia, 1930 – Rio de Janeiro, RJ, 1991	
<i>Marca registrada</i> [Trademark], 1975	
vídeo, p&b, som [video, b&w, sound]; loop, 9’	
Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	
	
Linga Acácio	
Fortaleza, CE, 1985	
<i>Entulho</i> [Rubble], 2013	
impressão fine art sobre papel [fine art printing on paper] 102 x 162,1 cm	
cada [each] Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	

	
Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	
	
Letícia Parente	
Salvador, Bahia, 1930 – Rio de Janeiro, RJ, 1991	
<i>Marca registrada</i> [Trademark], 1975	
vídeo, p&b, som [video, b&w, sound]; loop, 9’	
Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	
	
Linga Acácio	
Fortaleza, CE, 1985	
<i>Entulho</i> [Rubble], 2013	
impressão fine art sobre papel [fine art printing on paper] 102 x 162,1 cm	
cada [each] Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	

	
Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	
	
Naiana Magalhães	
Fortaleza, CE, 1986	
<i>Cariris</i> [Cariris], 2018	
madeira, pedra cariri, acrílico, água, led e ventilador de mesa [wood, cariri rock, acrylic, water, led and fan] 145,1 x 40 x 40 cm	
Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	
	
Noá Bonoba	
Fortaleza, CE, 1991	
<i>Travomantra</i> [Travomantra], 2020	
vídeo, cor, som [vídeo, color, sound]; loop, 6'23"	
Coleção da artista	
[Artist's collection]	
	
Patricia Araujo	
Fortaleza, CE, 1987	
<i>Resposta selvagem</i> [Wild Answer], 2016	
impressão fine art em papel algodão [fine art printing on cotton paper] 45,8 x 64,8 cm	
cada [each] Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	

	
Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	
	
Noá Bonoba	
Fortaleza, CE, 1991	
<i>Travomantra</i> [Travomantra], 2020	
vídeo, cor, som [vídeo, color, sound]; loop, 6'23"	
Coleção da artista	
[Artist's collection]	
	
Patricia Araujo	
Fortaleza, CE, 1987	
<i>Resposta selvagem</i> [Wild Answer], 2016	
impressão fine art em papel algodão [fine art printing on cotton paper] 45,8 x 64,8 cm	
cada [each] Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	

	
Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	
	
Patricia Araujo	
Fortaleza, CE, 1987	
<i>Resposta selvagem</i> [Wild Answer], 2016	
impressão fine art em papel algodão [fine art printing on cotton paper] 45,8 x 64,8 cm	
cada [each] Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Ceará	

Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará

	
Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	

Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará

Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará

	
of the Path], 2021	
vídeo, Full HD, cor, som [video, Full HD, color, sound]; loop, 1'31"	
Coleção da artista	
[Artist's collection]	
	
Waléria Américo	
Fortaleza, CE, 1979	
<i>Curva de mar novo/ Paragem</i> [New Sea Curve/(Sea) Stopover], 2012	
madeira policromada [polychrome wood] dimensões variadas [variable dimensions]	
Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	

	
Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará	

Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará

Acervo do [Collection of] Museu de Arte Contemporânea do Ceará

Life's Pencil Doesn't Come with an Eraser

No lápis da vida não tem borracha

Aldemir Martins
Ingazeiras, CE, 1922 –
São Paulo, SP, 2006

**Acervo da Pinacoteca
do Ceará** [Collection of
Pinacoteca do Ceará]

Menino [Little Boy],
sem data [undated]
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
47 x 32 cm

**Pelé camisa 10 e
autorretrato** [Pelé
Jersey Number 10
and Self-Portrait],
sem data [undated]
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
25 x 36,5 cm

Sem título [Untitled],
sem data [undated]
resina e aço [resin
and steel]
28,5 x 29,5 x 10,3 cm

Seca [Drought], **1945**
grafite sobre papel
[graphite on paper]
21 x 27 cm

Seca [Drought], **1945**
grafite sobre papel
[graphite on paper]
27 x 21 cm

Sem título
[Untitled], **1947**
óleo sobre tela
[oil on canvas]
99,7 x 80,9 cm

Sem título
[Untitled], **1949**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
23,7 x 14 cm

Cora [Cora], **1955**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
50 x 36 cm

Cora [Cora], **1955**
nanquim e aquarela
sobre papel [india ink
and watercolor on paper]
50 x 36 cm

Rendeira [Lace
Maker], **1956**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
69 x 53 cm

**Mariana no dia 20
de março de 1959**
[Mariana on March
20, 1959], **1959**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
56,8 x 41,5 cm

Sem título
[Untitled], **1959**
óleo sobre tela
[oil on canvas]
100,9 x 78,1 cm

**Mariana no dia 28-2-
960** [Mariana on
2/28/960], **1960**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
55,3 x 43,9 cm

**Aquarelas para a linha
de aparelhos de jantar
Goyana** [Watercolors
for a Goyana Dinnerware
Set], **1965**
guache e nanquim sobre
papel [gouache and
india ink on paper]
37 x 33 cm

**Aquarelas para a linha
de aparelhos de jantar
Goyana** [Watercolors
for a Goyana Dinnerware
Set], **1965**
guache e nanquim sobre
papel [gouache and
india ink on paper]
37 x 33 cm

Cangaceiro
[Bandit], **1965**
nanquim e aquarela
sobre papel [india ink
and watercolor on paper]
38,7 x 27,4 cm

Futebol [Football], **1965**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
45 x 32,2 cm

Futebol [Football], **1965**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
45,1 x 31,9 cm

**Ilustração para o
livro Vidas Secas,
de Graciliano Ramos**
[Illustration for the
Book Barren Lives, by
Graciliano Ramos], **1965**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
27 x 27 cm

Pelé [Pelé], **1966**
óleo sobre tela
[oil on canvas]
165,8 x 131,2 cm

Sem título
[Untitled], **1966**
óleo sobre tela
[oil on canvas]
100,3 x 80,1 cm

**Purificação
pela falência**
[Purification through
Bankruptcy], **1967**
óleo sobre tela
[oil on canvas]
99,7 x 80,8 cm

Sem título
[Untitled], **1980**
colagem e óleo
sobre tela [collage
and oil on canvas]
80 x 60 cm

Sem título
[Untitled], **1997**
aço inox cortado e
dobrado [cut and
bent stainless steel]
25,1 x 20,2 x 4,8 cm

**Antonio Bandeira
Figura masculina**
[Male Figure], **1944**
carvão sobre papel
[charcoal on paper]
33,3 x 31,6 cm

**Coleção Mariana Pabst
Martins** [Collection of
Mariana Pabst Martins]

**Bellini, Copa do
Mundo 1958** [Bellini,
1958 World Cup],
sem data [undated]
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
27,5 x 23,5 cm

Cora [Cora], **sem
data** [undated]
grafite sobre papel
[graphite on paper]
56,5 x 41,3 cm

Cora e Mariana [Cora
and Mariana], **sem
data** [undated]
grafite sobre papel
[graphite on paper]
56,5 x 41,3 cm

**Estudo para capa
do livro Os objetos,
de Aluizio Medeiros**
[Study for the Cover of
the Book The Objects,
by Aluizio Medeiros],
sem data [undated]
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
31 x 22,5 cm

**Estudo para o livro
Poemas ao mar, de
José Paulo Moreira
da Fonseca** [Study for
the Book Poems by
the Sea, by José Paulo
Moreira da Fonseca],
sem data [undated]
grafite sobre papel
[graphite on paper]
32 x 21,8 cm

**Figurinos para peça
de teatro de Rachel
de Queiroz (Lampião;
Vendedor de seguros;
Vestido da casa, noiva,
vestido da caatinga)**
[Costumes Design
for a Play by Rachel
de Queiroz (Lampião;
Insurance Salesman;
House Dress, Bridal
Gown, Caatinga Dress)],
sem data [undated]
nanquim e aquarela
sobre papel [india ink
and watercolor on paper]
52 x 34,5 cm cada [each]

Galo [Rooster], **sem
data** [undated]
caneta hidrográfica
sobre papel [felt-
tip pen on paper]
53 x 32,7 cm

**Ilustração para capa
do livro No tempo do
flamboyant** [Illustration
for the Cover of the
Book The Age of the
Flamboyant], **sem
data** [undated]
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
19 x 14,3 cm

Louva-a-deus
[Praying Mantis], **sem
data** [undated]
nanquim e aquarela
sobre papel [india ink
and watercolor on paper]
102 x 73,5 cm

Mesa de bar [Bar Table],
sem data [undated]
aquarela sobre papel
[watercolor on paper]
14 x 20 cm

Plantas [Plants], **sem
data** [undated]
nanquim e aquarela
sobre papel [india ink
and watercolor on paper]
23 x 31 cm

Retrato de menino
[Portrait of a Little Boy],
sem data [undated]
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
34 x 27 cm

Sala da casa 1477 [1477
House Living Room],
sem data [undated]
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
22 x 32,7 cm

Sem título [Untitled],
sem data [undated]
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
18 x 13 cm

**Retrato de Antonio
Bandeira** [Portrait of
Antonio Bandeira], **1945**
giz de cera sobre papel
[crayon on paper]
40 x 30 cm

**Soldados enchendo
cantis** [Soldier Filling
Canteens], **1945**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
33,2 x 48 cm

Interior de casa [House
Interior], **1946**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
32,8 x 47,8 cm

**Praia Grande, casa
Sergio Milliet** [Praia
Grande, Sergio Milliet's
House], **1946**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
22 x 32 cm

Retrato de Arnaldo
[Portrait of
Arnaldo], **1946**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
32 x 22 cm

**Retrato de José
Manuel** [Portrait of
José Manuel], **1946**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
34 x 26,8 cm

**Retrato de Luiz
Coelho** [Portrait of
Luiz Coelho], **1946**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
32 x 22 cm

**Retrato do artista
Marcelo Grassmann**
[Portrait of the
Artist Marcelo
Grassmann], **1946**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
33 x 48 cm

Menino na cozinha [Boy
in the Kitchen], **1948**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
33 x 24 cm

A mesa da casa
[The Table of the
House], **1949**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
26 x 21 cm

**Casa verde/Ilustração
para jornal** [Green
House/Newspaper
Illustration], **1949**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
22 x 32 cm

Ciranda [Ciranda
(Traditional Children's
Dance)], **1949**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
23,5 x 16 cm

Retrato [Portrait], **1949**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
26 x 21 cm

Cangaceiro
[Bandit], **1952**
nanquim e aquarela
sobre papel [india ink
and watercolor on paper]
81,5 x 50,5 cm

Cora [Cora], **1954**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
47,2 x 42,5 cm

Cora [Cora], **1955**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
52,5 x 33,8 cm

Cora [Cora], **1955**
nanquim e aquarela
sobre papel [india ink
and watercolor on paper]
49,6 x 35,8 cm

Cora [Cora], **1955**
nanquim e aquarela
sobre papel [india ink
and watercolor on paper]
49,6 x 35,8 cm

Cora [Cora], **1955**
nanquim e aquarela
sobre papel [india ink
and watercolor on paper]
49,7 x 35,7 cm

Cora [Cora], **1955**
nanquim e aquarela
sobre papel [india ink
and watercolor on paper]
49,7 x 35,7 cm

Cora [Cora], **1955**
nanquim e aquarela
sobre papel [india ink
and watercolor on paper]
49,7 x 35,7 cm

Cora [Cora], **1955**
nanquim e aquarela
sobre papel [india ink
and watercolor on paper]
49,9 x 35,8 cm

Cora [Cora], **1955**
nanquim e aquarela
sobre papel [india ink
and watercolor on paper]
49,9 x 35,8 cm

Cora [Cora], **1955**
nanquim e aquarela
sobre papel [india ink
and watercolor on paper]
50 x 36 cm

Cora [Cora], **1956**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
23 x 31 cm

Galo [Rooster], **1956**
nanquim e aquarela
sobre papel [india ink
and watercolor on paper]
54 x 69,5 cm

Cangaceiro
[Bandit], **1958**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
26 x 18,6 cm

Cora dormindo [Cora
Asleep], **1958**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
11 x 7 cm

Lavrador
[Agriculturist], **1958**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
34 x 17 cm

Cora e Mariana [Cora
and Mariana], **1959**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
57 x 45 cm

**Ilustrações para o
livro Pasárgada, de
Manuel Bandeira**
[Illustrations for the
Book Pasárgada, by
Manuel Bandeira], **1959**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
36 x 28 cm cada [each]

Mariana [Mariana], **1959**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
56,5 x 41,3 cm

**Mariana no dia 6 de
maio de 1959** [Mariana
on May 6, 1959], **1959**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
14,3 x 10,7 cm

Cangaceiro
[Bandit], **1960**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
34,3 x 34,3 cm

**Cangaceiro a
cavalo** [Bandit on
Horseback], **1960**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
52,7 x 74,7 cm

Galo [Rooster], **1960**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
35 x 34,5 cm

Mariana [Mariana], **1960**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
35,4 x 34 cm

Mariana [Mariana], **1960**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
73,5 x 53 cm

Pássaro [Bird], **1960**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
35,5 x 34,5 cm

Via Reggio [Via
Reggio], **1960**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
29,5 x 21 cm

Baiana [Lady from
Bahia], **1961**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
100 x 70 cm

Mariana [Mariana], **1961**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
20,8 x 14,5 cm

Mariana em Roma
[Mariana in Rome], **1961**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
20,8 x 14,5 cm

Mariana em Roma
[Mariana in Rome], **1961**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
99,6 x 64,8 cm

Mariana em Roma
[Mariana in Rome], **1961**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
105 x 70 cm

**Mariana na cadeira de
balanço** [Mariana in the
Rocking Chair], **1961**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
51 x 70,5 cm

**Viva Mariana no 13 de
julho** [Cheer for Mariana
on July 13], **1961**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
20,8 x 14,5 cm

Figura [Figure], **1962**
nanquim sobre papel
[india ink on paper]
37 x 23 cm

You Learn How To Love by Loving

Amar se aprende amando

Ilustrações para o livro Balaio (Ananás; Araçá; Ata; Baquipari; Buriti; Caju; Carambola; Croatá; Fruta-pão; Joá; Maracujá de vaqueiro; Oiti; Pacová; Pupunha; Siriguela) [Illustrations for the Book Hamper (Pineapple; Araçá; Custard Apple; Baquipari; Buriti; Cashew; Starfruit; Croatá; Breadfruit; Joá; Caatinga Passion Fruit; Oiti; Pacová; Peach Palm; Siriguela)], **1962** nanquim e aquarela sobre papel [india ink and watercolor on paper] 22 x 22 cm cada [each]

Figura [Figure], **1963** nanquim sobre papel [india ink on paper] 58,5 x 39,8 cm

Figura [Figure], **1963** nanquim sobre papel [india ink on paper] 58,5 x 39,8 cm

Sem título [Untitled], **1963** nanquim sobre papel [india ink on paper] 13,7 x 10 cm

Mariana [Mariana], **1964** nanquim sobre papel [india ink on paper] 35,5 x 34 cm

Peixe [Fish], **1964** nanquim sobre papel [india ink on paper] 38,5 x 27 cm

Cangaceiro [Bandit], **1965** nanquim sobre papel [india ink on paper] 27 x 27 cm

Cora [Cora], **1965** nanquim sobre papel [india ink on paper] 45 x 31,8 cm

Cora [Cora], **1965** nanquim sobre papel [india ink on paper] 45 x 31,8 cm

Cora [Cora], **1965** nanquim sobre papel [india ink on paper] 45 x 31,8 cm

Futebol [Football], **1965** nanquim sobre papel [india ink on paper] 31,7 x 44,9 cm

Futebol [Soccer], **1965** nanquim sobre papel [india ink on paper] 44,9 x 31,7 cm

Mariana [Mariana], **1965** nanquim e aquarela sobre papel [india ink and watercolor on paper] 26,5 x 11,5 cm

Pássaro [Bird], **1965** nanquim sobre papel [india ink on paper] 27 x 19 cm

Cora [Cora], **1966** nanquim sobre papel [india ink on paper] 35 x 34,7 cm

Exú [Exú], **1966** nanquim e aquarela sobre papel [india ink and watercolor on paper] 65,5 x 47,5 cm

Figuras [Figures], **1966** nanquim sobre papel [india ink on paper] 34,8 x 34,5 cm

Figura [Figure], **1966** nanquim sobre papel [india ink on paper] 35 x 35 cm

Mariana com ramo de flores [Mariana with a Bunch of Flowers], **1966** nanquim e grafite sobre papel [india ink and graphite on paper] 66 x 32 cm

Mulher [Woman], **1966** nanquim sobre papel [india ink on paper] 35 x 34,8 cm

Mulher [Woman], **1966** nanquim sobre papel [india ink on paper] 35 x 35 cm

Pássaro [Bird], **1966** nanquim sobre papel [india ink on paper] 16,5 x 22 cm

Rendeira [Lace Maker], **1966** nanquim sobre papel [india ink on paper] 35 x 35 cm

Fauna do sertão [Countryside Animals], **1967** nanquim sobre papel [india ink on paper] 76,5 x 56,5 cm

Violeiro [Guitar Player], **1967** nanquim sobre papel [india ink on paper] 26 x 21,5 cm

Ilustrações para bilhete da Loteria Federal (Independência; Tiradentes) [Illustrations for a Federal Lottery Ticket (Independence; Tiradentes)], **1969** guache e técnica mista sobre papel [gouache and mixed technique on paper] 47 x 65 cm cada [each]

Mariana [Mariana], **1970** grafite sobre papel [graphite on paper] 32,3 x 47 cm

Cavalo [Horse], **1971** nanquim e aquarela sobre papel [india ink and watercolor on paper] 51 x 73,3 cm

Mariana [Mariana], **1981** litogravura sobre papel [lithograph on paper] 68 x 50 cm
Tatu-bola [Three-Banded Armadillo], **1985** nanquim sobre papel [india ink on paper] 16,3 x 17,5 cm

Ilustrações para o livro Navio Negreiro, de Castro Alves [Illustrations for the Book Slavery, by Castro Alves], **1988** nanquim sobre papel [india ink on paper] 22 x 26 cm cada [each]

Antonio Bandeira Fortaleza, CE, 1922 – Paris, França, 1967

Acervo da Pinacoteca do Ceará [Collection of Pinacoteca do Ceará]

Árvore em cinza [Tree in Gray], **sem data** [undated] têmpera sobre papel [tempera on paper] 31 x 22 cm

Assinatura [Signature], **sem data** [undated] têmpera e grafite sobre papel [tempera and graphite on paper] 34 x 48 cm

Autorretrato [Self-Portrait], **sem data** [undated] grafite sobre papel [graphite on paper] 27 x 21 cm

Casal [Couple], **sem data** [undated] lápis de cor, grafite e tinta sobre papel [colored pencil, graphite and ink on paper] 18,3 x 12,4 cm

Composição [Composition], **sem data** [undated] nanquim, têmpera, pastel e grafite sobre papel [india ink, tempera, pastel and graphite on paper] 13 x 8,6 cm

Composição [Composition], **sem data** [undated] pastel e têmpera sobre papel [pastel and tempera on paper] 30 x 21,1 cm

Composição [Composition], **sem data** [undated] caneta esferográfica sobre papel [ballpoint pen on paper] 31,5 x 22 cm

Composição [Composition], **sem data** [undated] têmpera sobre papel [tempera on paper] 37,3 x 26,7 cm

Composição (fazenda) [Composition (Farm)], **sem data** [undated] têmpera sobre papel [tempera on paper] 17 x 29,2 cm

Composição abstrata [Abstract Composition], **sem data** [undated] têmpera sobre papel [tempera on paper] 33,2 x 24 cm

Composição abstrata [Abstract Composition], **sem data** [undated] têmpera sobre papel [tempera on paper] 38 x 22 cm

Composição abstrata [Abstract Composition], **sem data** [undated] óleo sobre tela [oil on canvas] 45,2 x 60,7 cm

Composição abstrata [Abstract Composition], **sem data** [undated] óleo sobre tela [oil on canvas] 46 x 60,7 cm

Composição abstrata [Abstract Composition], **sem data** [undated] óleo sobre tela [oil on canvas] 46,2 x 53,6 cm

Composição abstrata [Abstract Composition], **sem data** [undated] aquarela sobre papel colado em tela [watercolor on paper glued to canvas] 50 x 35 cm

Figura [Figure], **sem data** [undated] nanquim e aquarela sobre papel [india ink and watercolor on paper] 14,5 x 11,3 cm

Figuras [Figures], **sem data** [undated] têmpera sobre papel [tempera on paper] 15,3 x 30 cm

Interior do ateliê na Rua Paissandú [Inside the Studio on Paissandú Street], **sem data** [undated] óleo sobre tela [oil on canvas] 41 x 73 cm

Keté sujinho de terra [Ketê Covered in Dirt], **sem data** [undated] colagem sobre papel [collage on paper] 24,1 x 106 cm

Noturno [Nocturnal], **sem data** [undated] óleo sobre tela [oil on canvas] 45,9 x 60,6 cm

Noturno [Nocturnal], **sem data** [undated] óleo sobre tela [oil on canvas] 62,2 x 47,4 cm

Passagem pelo Rio Jaguaribe (Aracati) [Crossing the Jaguaribe River (Aracati)], **sem data** [undated] óleo sobre tela [oil on canvas] 33,4 x 49,3 cm

Sem título [Untitled], **sem data** [undated] nanquim sobre papel [india ink on paper] 8,4 x 5,1 cm

Sem título [Untitled], **sem data** [undated] grafite e pastel sobre papel [graphite and pastel on paper] 13 x 8,6 cm

Sem título [Untitled], **sem data** [undated] bico de pena e aguada de nanquim sobre papel [pen and ink and india ink wash on paper] 17,6 x 9,9 cm

Sem título [Untitled], **sem data** [undated] óleo sobre tela [oil on canvas] 163 x 101 cm

Casa de pescador [Fisherman's House], **1942** óleo sobre madeira [oil on wood] 23,9 x 30,5 cm

Paisagem com trecho de praia [Landscape with Stretch of Beach], **1943** nanquim sobre papel sobre tela [india ink on paper on canvas] 29,1 x 42,6 cm

Poema [Poem], **1944** nanquim sobre papel [india ink on paper] 29 x 22,8 cm

Autorretrato no espelho [Self-Portrait in the Mirror], **1945** óleo sobre tela [oil on canvas] 74,5 x 59,5 cm

Figura sentada [Figure Sitting], **1945** carvão sobre papel [charcoal on paper] 94,5 x 74,8 cm

Autorretrato [Self-Portrait], **1946** grafite sobre papel [graphite on paper] 17 x 10 cm

Autorretrato na garrafa [Self-Portrait on Bottle], **1946** óleo sobre tela [oil on canvas] 108,5 x 78,6 cm

Cidade [City], **1946** tinta indelével sobre papel [indelible ink on paper] 23 x 29 cm

Bicho [Animal], **1947** óleo sobre papel sobre madeira [oil on paper on wood] 104,6 x 75 cm

Estudo [Study], **1947** têmpera sobre papel [tempera on paper] 38,2 x 52,9 cm

Composição [Composition], **1948** lápis de cor e nanquim sobre papel [colored pencil and india ink on paper] 23,5 x 32,5 cm

Monsieur Ícaro Tombe du Ciel [Senhor Ícaro Caiu do Céu] [Mister Icarus Falls from the Sky], **1948** nanquim e aquarela sobre papel [india ink and watercolor on paper] 32,7 x 24,7 cm

Favela [Shantytown], **1949** óleo sobre tela [oil on canvas] 90,5 x 70 cm

Palhaço [Clown], **1953** colagem, nanquim e aquarela sobre papel [collage, india ink and watercolor on paper] 30,5 x 19,5 cm

Composição abstrata [Abstract Composition], **1955** colagem e óleo sobre tela [collage and oil on canvas] 20,2 x 30,6 cm

Composição abstrata [Abstract Composition], **1955** colagem e óleo sobre tela [collage and oil on canvas] 55 x 45 cm

Interplanétaire [Interplanetário], **1956** têmpera e aquarela sobre papel [tempera and watercolor on paper] 32,1 x 46,5 cm

Ville [Cidade], **1957** óleo sobre tela [oil on canvas] 14,2 x 18 cm

Cidade [City], **1959** têmpera sobre papel [tempera on paper] 19 x 33 cm

Cidade [City], **1959** óleo sobre tela colada em madeira [oil on canvas glued to wood] 53,4 x 37 cm

Composição [Composition], **1959** têmpera sobre papel [tempera on paper] 66,6 x 57,6 cm

Composição abstrata [Abstract Composition], **1959** têmpera sobre papel [tempera on paper] 31,5 x 24 cm

Sem título [Untitled], **1961** nanquim e têmpera sobre papel [india ink and tempera on paper] 32,1 x 23,8 cm

Composição em negro [Composition in Black], **1962** óleo sobre madeira [oil on wood] 91,5 x 98 cm

Abstração sobre fundo branco [Abstraction on White Background], **1964** óleo sobre tela [oil on canvas] 47,5 x 56,9 cm

Nocturne [Noturno], **1965** óleo sobre tela [oil on canvas] 81,8 x 100,5 cm

Crepuscular [Twilight], **1967** aquarela e nanquim sobre papel [watercolor and india ink on paper] 30 x 36 cm

Explosão em azul, lilás e branco [Explosion in Blue, Lilac and White], **1967** óleo sobre tela [oil on canvas] 162 x 97,7 cm

Longíngua, branca, amarela [Far Away, White, Yellow], **1967** têmpera e nanquim sobre papel [tempera and india ink on paper] 32 x 25 cm

Outono [Autumn], **1967** óleo sobre tela [oil on canvas] 186 x 121,2 cm

Paris [Paris], **1967** óleo sobre tela [oil on canvas] 54,6 x 45,6 cm

Sem título [Untitled], **1967** aquarela e nanquim sobre papel [watercolor and india ink on paper] 56,8 x 48,1 cm

Urbanismo [Urbanism], **1967** têmpera e nanquim sobre papel [tempera and india ink on paper] 24,7 x 32,2 cm

Inimá de Paula [Itanhomi, MG], **1918** – Belo Horizonte, MG, **1999** Sem título [Untitled], **1946** óleo sobre tela [oil on canvas] 53,5 x 44,6 cm

NÚCLEOS [Sections]

Autorretratos [Self-Portraits], **sem data** [undated] grafite e nanquim sobre papel [graphite and india ink on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Boemia [Bohemia], **sem data** [undated] tinta indelével, nanquim, grafite, carvão e pastel sobre papel [indelible ink, india ink, graphite, charcoal and pastel on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Cenas do cotidiano [Everyday Scenes], **sem data** [undated] grafite, nanquim e tinta ferrogálica sobre papel [graphite, india ink and ferrogallic paint on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Cidades [Cities], **sem data** [undated] nanquim sobre papel [indelible ink on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Estudos [Studies], **sem data** [undated] caneta tinteiro, grafite, nanquim e aquarela sobre papel [fountain pen, graphite, india ink and watercolor on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Estudos [Studies], **sem data** [undated] lápis de cor, grafite, aquarela, nanquim e datilografia sobre papel [colored pencil, graphite, watercolor, india ink and typewriting on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Estudos [Studies], **sem data** [undated] nanquim, aquarela, grafite e pastel sobre papel [india ink, watercolor, graphite and pastel on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Estudos de corpo [Body Studies], **sem data** [undated] grafite, nanquim, carvão, tinta indelével e lápis de cor sobre papel [graphite, india ink, charcoal, indelible ink and colored pencil on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Estudos de corpo [Body Studies], **sem data** [undated] nanquim e carvão sobre papel [india ink and charcoal on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Estudos de corpo [Body Studies], **sem data** [undated] lápis de cor, nanquim, caneta-tinteiro, tinta indelével, aquarela e grafite sobre papel [colored pencil, indelible ink, fountain pen, indelible ink, watercolor and graphite on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Estudos do bicho [Animal Studies], **sem data** [undated] nanquim, carvão, grafite, grafite, caneta-tinteiro, pastel e aquarela sobre papel [graphite, fountain pen, pastel and watercolor on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Exus [Exus], **sem data** [undated] técnicas variadas [varied techniques] dimensões variadas [variable dimensions]

Figuras [Figures], **sem data** [undated] grafite, colagem e pastel sobre papel [graphite, collage and pastel on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Keté sujinho de terra [Keté Covered in Dirt], **sem data** [undated] colagem sobre papel [collage on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Retratos [Portraits], **sem data** [undated] nanquim, grafite, carvão e pastel sobre papel [india ink, graphite, charcoal and pastel on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Retratos [Portraits], **sem data** [undated] grafite, nanquim, tinta indelével e carvão sobre papel [graphite, india ink, indelible ink and charcoal on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Retratos [Portraits], **sem data** [undated] nanquim, carvão, grafite, tinta indelével, caneta-tinteiro, pastel e lápis de cor sobre papel [india ink, charcoal, graphite, indelible ink, fountain pen, pastel and colored pencil on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Sagrada família [Holy Family], **sem data** [undated] grafite, nanquim e carvão sobre papel [graphite, india ink and charcoal on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Sem título [Untitled], **sem data** [undated] caneta-tinteiro sobre papel [fountain pen on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Sem título [Untitled], **sem data** [undated] grafite, nanquim, caneta-tinteiro e lápis de cor sobre papel [graphite, india ink, fountain pen and colored pencil on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Sem título [Untitled], **sem data** [undated] grafite, nanquim, tinta indelével e lápis de cor sobre papel [graphite, india ink, indelible ink and colored pencil on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Sem título [Untitled], **sem data** [undated] lápis de cor, pastel e grafite sobre papel [colored pencil, pastel and graphite on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Sem título [Untitled], **sem data** [undated] nanquim, grafite, pastel e lápis de cor sobre papel [india ink, graphite, pastel and colored pencil on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Sem título [Untitled], **sem data** [undated] nanquim, lápis de cor e grafite sobre papel [indelible ink, colored pencil and graphite on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Sem título [Untitled], **sem data** [undated] nanquim e têmpera sobre papel [india ink and tempera on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Sem título [Untitled], **sem data** [undated] nanquim e têmpera sobre papel [india ink and tempera on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Sem título [Untitled], **sem data** [undated] pastel, têmpera e lápis de cor sobre papel [pastel, tempera and colored pencil on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Sem título [Untitled], **sem data** [undated] têmpera sobre papel [tempera on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Sem título [Untitled], **sem data** [undated] tinta ferrogálica sobre papel [ferrogallic paint on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Sem título [Untitled], **sem data** [undated] tinta ferrogálica e nanquim sobre papel [ferrogallic paint and india ink on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Sem título [Untitled], **sem data** [undated] tinta indelével sobre papel [indelible ink on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

Textos [Texts], **sem data** [undated] nanquim, grafite, caneta-tinteiro e tinta indelével e ferrogálica sobre papel [india ink, graphite, fountain pen, indelible ink and ferrogallic paint on paper] dimensões variadas [variable dimensions]

B

ANALYTIC

PERMANENT

GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ
[GOVERNMENT OF THE STATE OF CEARÁ]

Elmano de Freitas
Governador do Estado do Ceará
[Governor of the State of Ceará]

Jade Romero
Vice-governadora do Estado do Ceará
[Vice-Governor of the State of Ceará]

SECRETARIA DA CULTURA DO CEARÁ
[SECRETARIAT OF CULTURE OF THE STATE OF CEARÁ]

Lúisa Cela de Arruda Coelho
Secretária da Cultura
[Secretary of Culture]

Rafael Felismino
Secretário Executivo da Cultura
[Executive Secretary for Culture]

Geciola Fonseca
Secretária Executiva de Planejamento Gestão Interna da Cultura
[Executive Secretary for Planning and Internal Management of Culture]

Caio Anderson Feitosa Carlos
Coordenador da Rede Pública de Equipamentos Culturais do Ceará

INSTITUTO MIRANTE DE CULTURA E ARTE
[MIRANTE INSTITUTE OF ART AND CULTURE]

Tiago Santana
Diretor-presidente
[CEO]

João Wilson Damasceno
Diretor-executivo
[Executive Director]

Flávio Jucá
Diretor Administrativo-financeiro
[Administrative and Financial Director]

Camila Rodrigues
Assessora de Ação Cultural

Dione Silva
Assessora de Políticas Afirmativas e Articulação Comunitária

Fernanda Cavalli
Assessora de Comunicação

Iana Soares
Assessora de Formação

Abílio Oliveira
Gerente de Planejamento

Charlene Régis
Gerente Administrativo Financeiro

Renata Duarte
Gerente de Operações e Serviços

Vinício Brigido
Gerente de Desenvolvimento Humano

PINACOTECA DO CEARÁ
[PINACOTHECA OF CEARÁ]

Rian Fontenele
Diretor-geral
[Director General]

Ana Javes Luz
Diretora Executiva
[Executive Director]

GERÊNCIA ARTÍSTICA
[ARTISTIC MANAGEMENT]

Carolina Vieira
Gerente
[Manager]

Luciana Rodrigues
Coordenadora de Programação
[Exhibition and Event Coordinator]

Simone Barreto
Coordenadora de Arte e Educação
[Art and Education Coordinator]

Francisca Alana de Oliveira Silva
Supervisora de Acessibilidade
[Accessibility Supervisor]

Ian Lucas Stéphanie Barros
Intérprete de Libras
[Libras Interpreters]

Cristine Félix
Analista de Programação Artística
[Artistic Exhibition and Event Analyst]

Amanda Oliveira Andrea Dalveroni Bárbara Abril Beatriz Gurgel Érica Xita Gi Monteiro Janaína Bento Renata Damasceno Wallison Azevedo
Arte Educadoras
[Art Educators]

Liza Maria Mateus Araujo Weverson Martins
Estagiários
[Trainees]

GERÊNCIA DE ACERVO E PESQUISA
[COLLECTION AND RESEARCH MANAGEMENT]

Claudia Falcon
Gerente
[Manager]

Carlos Macêdo
Assessor de Acervo
[Collection Advisor]

Erick Santos
Coordenador de Conservação e Restauro
[Conservation and Restoration Coordinator]

Priscilla Duarte
Analista de Conservação e Restauro
[Conservation and Restoration Analyst]

Iara Andrade
Coordenadora de Documentação e Pesquisa
[Archive and Research Coordinator]

Lia de Paula
Gestão de Imagens
[Image Management]

Paula Coutinho
Museóloga
[Museologist]

Bárbara Fernandes
Analista de Documentação e Pesquisa
[Archive and Research Analyst]

GERÊNCIA DE COMUNICAÇÃO E PROJETOS
[MEDIA AND PROJECT MANAGEMENT]

Sílvia Bessa
Gerente
[Manager]

Marília Camelo
Fotógrafa
[Photographer]

Jorge Silvestre
Videomaker
[Videomaker]

Rhaiza Oliveira
Supervisora de Comunicação Digital
[Digital Media Supervisor]

Sara Fael
Designer
[Designer]

Melissa Prates
Estagiária
[Trainee]

Lucas Dilacerda
Supervisor de Conteúdo
[Content Supervisor]

Raphaelle Batista
Coordenadora de Comunicação
[Media Coordinator]

Alessandro Fernandes
Estagiário
[Trainee]

GERÊNCIA DE PRODUÇÃO
[PRODUCTION MANAGEMENT]

Mariana Ratts
Gerente
[Manager]

Maithê Gurgel
Supervisora de Exposições
[Exhibition Supervisor]

Simone Linhares
Supervisora de Eventos
[Event Supervisor]

Ceci Shiki Jupyra Carvalho Virgínia Pinho
Assistentes de Produção
[Production Assistants]

Ana Clara Freitas Mateus Vitor
Estagiários
[Trainees]

GERÊNCIA DE INFRAESTRUTURA
[INFRASTRUCTURE MANAGEMENT]

Dráulio Araújo
Arquiteto-sênior/Casa Civil
[Senior Architect/Chief of Staff Office]

Nathan Ramalho
Supervisor de Infraestrutura
[Infrastructure Supervisor]

Vitor Barroso Thiago Chagas Barreira
Assistente de infraestrutura
[Infrastructure Assistant]

Leonardo Ferreira
Coordenador de TI
[IT Coordinator]

Renan Carlos
Técnico Especialista – TI
[IT – Expert Technician]

Alex Nunes
Rômulo de Paula
Técnicos de equipamentos – áudio e vídeo
[Audio and Video – Equipment Technicians]

Leandro Mateuzo
Raí Santorini
Técnicos de equipamentos – som e luz
[Sound and Light – Equipment Technicians]

Francélio Alencar
Erivania Arrais Fortaleza
Karoline Freitas
Luiz Eduardo Lima
Maria Waleska Brilhante
Talita André
Receptionistas
[Receptionists]

Nara Cavalcante
Pamela Silva
Orientadoras de Público
[Visitor Guides]

ASSESSORIA ADMINISTRATIVO-FINANCEIRA
[ADMINISTRATIVE AND FINANCIAL OFFICE]

Erinaldo Rocha
Coordenador Administrativo-Financeiro
[Administrative and Financial Coordinator]

Lidiane Vitor
Dayane Semião
Darriely Evangelista
Analista Financeiro
[Financial Analysts]

Evelane Vieira Dias
Secretária Executiva
[Executive Secretary]

SERVIÇOS GERAIS, APOIO E SEGURANÇA
[JANITORIAL, SUPPORT AND SECURITY]

Maria Aleksandra
Vito dos Santos
Supervisora Serviços Gerais
[Janitorial Supervisor]

Sara Sousa Bezerra
Raissa dos Santos da Silva
Antônio Cesa A. Lopes
Hosana Silva Lopes
Maria das Dores Fernandes
Rejane Rodrigues Pereira
Mara Tainá Sousa Marques
Ricardo Martins Sousa
Serviços Gerais
[Janitors]

Tarcísio da Costa Pires
Denilson Rodrigues de Lima
Equipe de Apoio
[Support Team]

Alexandre Fernandes
Joana Franco
Kayra de Sousa
Maria Josileide da Costa Teixeira
Mateuza Rodrigues Lima
Scarlett Vitória
Fernando Lourenço
Equipe de Apoio
Espaços Expositivos
[Exhibition Rooms Support Team]

Elizabeth Martins de Sousa
Ivonete Rufino de Sousa
Carlos Antônio Silva de Sousa
Fernando Oliveira Lima
Supervisores de Segurança
[Security Supervisors]

Alacideo Chaves da Silva
Alfredo de Araújo
Quindere Filho
Arisvaldo Assunção de Oliveira
Claudionor de Sousa Nascimento
Edson Vitor Pereira
Fernando Gonçalves da Silva
Francisco Lopes Neto
Francisco Marclean Carioca Alves
Francisco Wellington Lima da Silva
Francisco Wendel de Souza Rodrigues
Jéssica Fidélis de Oliveira
Joaquim Pereira de Souza
Joelson Freitas da Silva
Jonecir da Costa Silva
José Amilton da Silva Almeida
José Jerônimo da Costa Neto
José Marcos de Oliveira Santos
João Paulo Martins de Sousa
José Silas Benício
Marcelo José Freire Dias
Miguel Bezerra de Melo Neto
Samara Caldas Holanda
Vigilantes [Security Guards]

Exposições
[Exhibitions]

MOSTRA BONITO PRA CHOVER
[Looks Beautiful to Rain]

Concepção **Rian Fontenele** [Conception]
Coordenação e Supervisão
JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia – Francisca Caporali, Mateus Mesquita e Samantha Moreira [Supervision and Coordination]

Coordenadora executiva
Claudia Falcon [Executive Coordenator]
Comunicação Visual **Estúdio Permitido – Vitor Cesar e Karime Zaher** [Visual Media]
Coordenação Editorial
Joice Nunes [Editorial Coordination]

Projeto de Iluminação
Expográfica **ClaraLuz Iluminação - Lúcia Chediek e Carolles Martins** [Exhibition Lightning Project]
Traduções **Julia Debasse e Rhaiza Oliveira** [Translations]

Acessibilidade [Accessibility]
Produção Executiva
Art! Em Libras
Acessibilidade Cultural
[Executive Production]

Peças e Obras Tâteis
Marcenaria Selvagem
[Sensory Items and Works]

Consultora de Obras Tâteis
Rebecca Barroso
[Sensory Works Advisor]

Videoguia em Libras
Tradutores e intérpretes de Libras
Rundesth Saboia Nobre
Samuel de Araújo Mateus
Ariel Volkova
Gracy Kelly Amaral Barros
[Video Guide in Libras
Libras Translators and Interpreters]

Consultor em Escrita de Sinais
Rundesth Nobre
[Advisor on Written Sign Language]

Audiodescrição
Direção Artística e Roteiro
Pedro Orlando
[Audio Description]

Produção Musical da Audiodescrição
Lucas Ronsani
[Audio Description Musical Production]

Consultora em Audiodescrição
Rebecca Barroso
[Audio Description Advisor]

Estúdio de Gravação
Guilherme Ibiapina
[Recording Studio]

Locução e Voz
Marta Aurélia Edglê Lima
Jupyra Carvalho
[Voiceover]

Impressão 3D
Daniel Barbosa
[3D Printing]

Projeto Higienezação
Maria Vitória Soares Pereira
Ingrid Ellen Siqueira Carvalho
Katya de Lara Felício Lira
[Sanitization Project]
Coordenação Técnica de Montagem **Bandeira R. Produções Artísticas**
[Technical Assembly Coordination]
Montagem **Projeta, 880 e Kbedim – Daniele Cristina, Debora Andrade, Edison Rocha, Kazuhiro Bedim, Kledir Pereira, Leandro Araújo, Luiz 83, Michel Onguer , Moisés Barbosa, Rafael Filipe e Regivaldo Carvalho** [Assembly]
Transporte **Artquality**
[Transportation]
Seguro **Affinité Seguros** [Insurance]

NO LÁPIS DA VIDA NÃO TEM BORRACHA
[Life's Pencil Doesn't Come with an Eraser]

Curadora **Rosely Nakagawa** [Curator]
Curadora adjunta **Waléria Américo** [Assistant Curator]
Assistência **João Laginha** [Support]
Expografia e coordenação expográfica **Flávio Franzosi** [Exhibition Design and Coordination]
Execução de expografia e mobiliário **Sular** [Furniture and Exhibition Execution]
Animações **Diego Akel** [Animations]

AMAR SE APRENDE AMANDO [You Learn How to Love by Loving]

Curador **Bitu Cassundé** [Curator]
Curador adjunto **Chico Porto** [Assistant Curator]
Expografia e coordenação expográfica **Estúdio Craft – Eduardo Oliveira, Elaine Nascimento, M. Dias Preto, Patrícia Passos, Virgínia Pitta** [Exhibition Design and Coordination]
Design gráfico da cronobiografia **M. Dias Preto** [Graphic Design of Chronobiography]
Execução **Cênica Serviços de Iluminação, Candeia Pesquisa e Produção Cultural** [Execution]

SE ARAR [If to Plow]

Curadores **Adriana Botelho, Cecília Bedê, Herbert Rolim, Lucas Dilacerda, e Maria Macêdo** [Curators]
Expografia e coordenação expográfica **Estúdio Craft – Eduardo Oliveira, Elaine Nascimento, M. Dias Preto, Patrícia Passos, Virgínia Pitta** [Exhibition Design and Coordination]

Execução de expografia
Cênica Serviços de Iluminação, Candeia Pesquisa e Produção Cultural [Exhibition Execution]

AGRADECIMENTOS
[ACKNOWLEDGMENTS]

Casa Civil do Governo do Estado do Ceará
Centro de Turismo do Ceará
Estação das Artes Fundação Bienal de São Paulo
Instituto Lina Bo Bardi
Instituto Antonio Bandeira
Minimuseu Firmeza
Memorial da Cultura Cearense
Memorial da Universidade Federal do Ceará
Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE)
Museu de Arte Moderna da Bahia
Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro

Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará
Museu da Imagem do Som do Ceará
Polícia Militar do Ceará
Secretaria de Turismo do Ceará
Superintendência de Obras Públicas
Adriana Santiago
Allan Bastos
Anaelena Lima
Ana Virginia Juaçaba
Baixo Ribeiro
Anco Márcio
Guimarães Franco (em memória)
Cláudia Moreira
Cris Soares
Dhara Amorim
Diana Morais de Oliveira
Ed Borges
Ed Ferrera
Elton Gomes da Silva
Enrico Rocha
Fabiana Barbosa
Felipe Amorim
Fleuri Cardoso
Francisco Cavalcante
Francisco Porto

Francisco Quintino
Vieira Neto
Hanna Moreira dos Reis (em memória)
Zé Tarcísio
Lara Vieira
Larissa Ribeiro
Lilian Oliveira
Léo Carrero

Magda Mota
Márcia Rejane Bitu Moreno
Margot Crescenti
Mariana Pabst
Marília Marinho
Mel Andrade
Mestre Júlio Santos
Naiany Menezes
Pedro Martins
Rachel Gadelha
Renata Felinto
Robson Machado Pabst
Rubens Matuck
Samantha Alves
Silas de Paula
Silvia Moreira Graça
Silvio Campos
Telma Ferreira
Uliana Lima
Vinicius Scheffer

Realização



CATÁLOGO [CATALOG]

Concepção
[Conception]

Rian Fontenele

Organização e
coordenação editorial
[Editing and Editorial
Coordination]

Enrico Rocha
Lucas Dilacerda
Sílvia Bessa

Projeto gráfico
[Graphic Design]

Estúdio Permitido -
Vitor Cesar e
Karime Zaher

Fotos [Photographs]

FoTo - Cesar Barreto
Lia de Paula
Marília Camelo

Revisão e tradução
[Proofreader and
Translation]

Joice Nunes
Lucas Cordeiro

Gráfica [Printing]
Ipsis

Em atenção à Lei nº
9610/1998, todos os
esforços foram feitos para
localizar os detentores
dos direitos das obras e
imagens aqui expostas.
Em caso de possíveis
omissões, por favor,
entrar em contato com
Produção Pinacoteca:
pinacotecadoceara.
producao@
institutomirante.
org. [Concerning law
9610/1998, every effort
has been made to get
into touch with the
holders of the rights of
the works and images
displayed here. In case
of possible omissions,
please let us know by
sending a message to
pinacotecadoceara.
producao@
institutomirante.org]

Dados Internacionais
de Catalogação na
Publicação (CIP)

B715
organização de Lucas
Dilacerda, Sílvia Bessa e
Enrico Rocha – Fortaleza:
Pinacoteca do Ceará,
2024. 336 p.: il. color.

Catálogo da mostra
realizada na Pinacoteca
do Ceará, agrupando três
exposições: "Se arar", de
3 de dezembro de 2022
a 31 de março de 2024;
"No lápis da vida não
tem borracha", de 3 de
dezembro de 2022 a 29
de setembro de 2024; e
"Amar se aprende amando",
de 3 de dezembro
de 2022 a 2024.

ISBN
978-65-982547-0-4
Edição em português
e inglês

1. Arte - Ceará. 2. Artistas
- Ceará. 3. Martins,
Aldemir (1922-2006). 4.
Bandeira, Antonio (1922-
1967). 5. Artes visuais. I.
Dilacerda, Lucas. II. Bessa,
Sílvia. III. Rocha, Enrico.
VI. Pinacoteca do Ceará.

CDD 709.8131

Bibliotecária: Bárbara
Costa Fernandes
Dantas – CRB-3/1458

BONITO

PRA

SEHOR

